

# de afbeelding en het afgebeelde: afstandelijke notities bij een fascinerende bezigheid

j.m. peters

Bijna veertig jaar lang heb ik geprobeerd anderen begrip en waardering bij te brengen voor de filmkunst; als leraar Nederlands eerst, die bij vele van zijn leerlingen — helaas misschien — een grotere interesse aantrof voor de eigentijdse film dan voor de vaderlandse letterkunde; later als organisator van talloze filmcursussen voor allerlei culturele verenigingen; vervolgens als directeur van het Nederlands Filminstituut en de Nederlandse Filmacademie in Amsterdam; en niet in de laatste plaats zesentwintig jaar lang in mijn colleges aan de Universiteit van Amsterdam en tweeëntwintig jaar aan de K.U.Leuven. Ik heb mij, vooral in de laatste tijd, vaak afgevraagd wat mij daarbij bezielde heeft. Als ik dan zo nodig anderen wilde bekeren, waarom dan niet tot de literatuur of de toneelkunst, waarvoor ik tenminste een universitair diploma had behaald? Moet ik, om de oorzaak op te sporen van mijn preoccupatie met de film, teruggaan naar mijn vroegste filmervaringen en de trauma's van mijn jeugd jaren?

De eerste film die ik ooit gezien heb ging, als mijn geheugen mij niet bedriegt, over de H. Theresia van Lisieux. Ik moet toen ongeveer zeven jaar oud zijn geweest en herinner mij nog dat de film vertoond werd in een verenigingszaal in mijn geboorteplaats Venlo, waar wij later op zondagmiddagen vele afleveringen van de toen populaire Amerikaanse kinderfilmserie "Our Gang" te zien kregen. Links en rechts van het toneel, waarop tijdens filmvoorstellingen een projectiescherm was geplaatst, hingen de borst-

beelden van de beide 'sociale' Pausen: Leo XIII en Pius XI. De namen van hun encyclieken stonden er in gouden letters onder, maar jarenlang heb ik gedacht dat de ene Rerum Novarum heette en de andere Quadragesimo Anno. Laatstgenoemde had de held uit een populaire film kunnen zijn: "Quadragesimo, de gebochelde van de Notre Dame", maar die film had ik toen nog niet gezien. Van de genoemde film over het leven van de H. Theresia herinner ik mij alleen nog maar de beginbeelden: een man en een vrouw, die beiden vergeefs hebben geprobeerd in een klooster in te treden (twee verschillende natuurlijk), ontmoeten elkaar op de terugweg en worden enige tijd later de ouders van de heilige Theresia. Meer weet ik er echt niet meer van. Het valt dus te betwijfelen of deze vroege religieuze filmervaring de eerste stoot heeft gegeven tot mijn latere hooglerarschap aan de Katholieke Universiteit te Leuven.

Ook mijn belevenissen in de bioscoop op wat rijpere leeftijd zullen mij wel niet de liefde voor de film en de filmstudie hebben bijgebracht. Van de voor het merendeel nog stomme films die ik in mijn lagere-schooljaren heb gezien, herinner ik mij vooral dat het er altijd in regende. Pas veel later heb ik begrepen dat dit niet zozeer samenhang met de trieste thematiek van de betreffende films — de 'film noir' is van meer recente datum — als wel met de slechte toestand van de vertoonde copieën.

Op de middelbare school, het gymnasium van de paters Augustijnen te Venlo, kreeg ik de eerste specimina van echte

filmkunst te zien, daaronder soms ook zeer realistische of wat in die tijd daarvoor doorging. De pater die de projector bediende wist echter precies waar de scène begon met de hijgende en bovendien volumineuze boezem van de jonge vrouw die eenzaam smachtend was achtergebleven toen haar man om ik weet niet wat voor reden door de politie was opgehaald. Hij hield dus tijdig zijn hand voor de lens. Maar omdat hij niet precies wist waar de scène eindigde, spreidde hij af en toe zijn vingers om op het scherm in een flits te kunnen zien of het hijgen nog niet gedaan was. Ik ben er niet zeker van of hier de uitdrukking 'iets door de vingers zien' vandaan komt, maar het was ongetwijfeld het eerste Brechtiaanse vervreemdingsmiddel dat ik heb leren kennen.

Overigens mochten wij van school niet naar de bioscoop. Alleen bezoeken aan de Cineac waren toegelaten, maar daar kreeg je behalve een leerzame en dus vervelende documentaire alleen het Nederlandse filmjournaal en het fox Movie-tone-wereldnieuws te zien. Gelukkig zagen wij in speciale voorstellingen toch wel de 'toppers' van die tijd: "Modern Times" van Chaplin, "La grande illusion" van Renoir (waarvoor wij zelfs helemaal naar Roermond fietsten) en Duviviers "Carnet de bal". En stiekem gingen wij toch naar de bioscoop om er "Top Hat" met Fred Astaire, "Der Kongress tanzt" met Lillian Harvey, een aantal films met Greta Garbo en "Mädchen in Uniform" van Leontine Sagan te zien. Terzelfdertijd spraken wij in de debatclub op school, als intellectuelen in de dop en

verwoede amateur-toneelspelers, met een zeker *dédain* over de filmkunst, die toch niet opkon tegen het toneel waar de acteur niet de ondergeschikte was van de regisseur maar zelfstandig een artistieke prestatie leverde, wat naar het oordeel der toenmalige filmcritici in de filmkunst geenszins het geval was.

Toch zat ik, toen ik na mijn eindexamen gymnasium in Nijmegen Nederlands was gaan studeren, menige collegevrije middag in de bioscoop. Mijn weg naar Damascus liep echter van een bioscoop op de Venlose Grote Markt naar mijn ouderlijk huis. Ik had die avond een oorlogsfilm gezien, waarvan ik de titel vergeten ben, maar die een zó diepe indruk op mij had gemaakt en mij zó had overtuigd van de geweldige macht die van de film kon uitgaan, dat ik mij diezelfde avond nog voornam mij in mijn verdere leven hoe dan ook met film te gaan bezighouden. Wij zaten toen al midden in de Tweede Wereldoorlog, zodat er vooralsnog weinig van dit vaste voornemen kon worden uitgevoerd.

Ik zal U niet vermoeien met een verslag van mijn pogingen om via het schrijven van een doctoraalscriptie over 'film en literatuur', een eerste schuchtere publikatie (in het tijdschrift "Streven"), mijn dissertatie over 'De taal van de film', een poging tot scenario (dat, ware het ooit verfilmd, mij met één klap tot een tweede Cecil B. de Mille had gepromoveerd) en zelfs de regie van een gedramatiseerde documentaire (over 'de prins onzer dichters, Joost van den Vondel') contact te krijgen met de filmwereld. Veel meer dan het voorzitterschap van de katholieke filmkeuring zat er voorlopig niet in, maar dat ik door die functie gratis zo'n 300 films per jaar kon zien, was mooi meegenomen. Een kortstondige functie van directeur van een stichting die aan productie en distributie van didaktische films deed, bond mij teveel aan mijn schrijfbureau waar ik liever achter de montagetafel zat. Ik begon toen maar met het geven van voordrachten en lessen over film. Wie driemaal mislukt wordt leraar, nietwaar? Waarschijnlijk was ikzelf de enige die veel opstak van de cursussen die ik vanaf 1950 overal in den lande organiseerde. En van de honderden lessen die ik vanaf 1958 gaf aan de toen, op mijn eigen initiatief opgerichte Filmacademie te Amsterdam, zal ikzelf ook wel het meest geprofiteerd hebben.

Inmiddels was ik aan de Universiteit van Amsterdam toegelaten als privaat-

docent in een vóór die tijd nog niet bestaand vak: filmkunde. En in 1963 nodigde wijlen professor De Volder mij uit om naar Leuven te komen, waar ik vanaf 1967 full-time de kans kreeg een plaats in de academische wereld te veroveren voor de bestudering van de film en aanverwante zaken op het gebied van de audiovisuele communicatie.

En daar sta je dan. Van Venlo tot Loven dus. (Dat zou een mooi grafschrift geweest zijn, als ik niet een paar jaar geleden al naar Antwerpen was verhuisd.) Het is moeilijk aan een buitenstaander duidelijk te maken met wat voor aangelegenheden ik mij hier, in Leuven, in de voorbije tweeëntwintig jaar onledig heb gehouden. Laat ik het zó proberen uit te leggen:

Ik ben met het beeld omgegaan zoals een filoloog omgaat met het woord. De filoloog houdt het bij het woord, omdat het specifieke van het mens-zijn in de taal tot uitdrukking komt, omdat het woord het voornaamste mentale gereedschap is tot mens-wording en tot communicatie met de ander. Hij houdt er eveneens van om zijn uitdrukkingsrijkdom, zijn poëtische potenties en zijn overtuigingskracht. Die liefde drijft hem tot de bestudering van zijn interne systematiek, zijn geschiedenis, zijn veeltalige verschijningsvormen en van de betekenis, structuur, schoonheid en werking van de produkten die ermee worden voortgebracht.

De grammatica, de poëtica en de rhetorica vormen van oudsher de voornaamste deelgebieden van zijn discipline: de grammatica als de leer van de regels voor het taalgebruik, de poëtica als de studie van de belletrise, de rhetorica als de leer en de kunst van het doelgerichte en effectieve spreken en schrijven. En voeg daar nog maar de logica aan toe als we die opvatten in de zin van het semiotisch onderzoek naar de wijze waarop de taal ons denken bestuurt en omgekeerd. Vervangt men nu het woord, als het object van deze vier deel-disciplines, door het beeld, dan heeft men zo ongeveer het programma voor zich van een *beeldkunde* zoals ik die al vele jaren probeer te beoefenen. Het beeld is in mijn opvatting, na en naast het woord, het tweede specifiek menselijke geestesgereedschap en geestesprodukt. Vanaf de primitiefste creaties van de beeldende kunst in de grotten van Altamira, maar vooral — en in een nog altijd toenemende omvang — sinds de komst van de fo-

tografie, de film en de televisie (d.w.z. sinds het op mechanische wijze kon worden voortgebracht) heeft het beeld de betekenis gehad van een hulpmiddel te zijn voor de eigen verbeelding en een toegang tot de wereld voorbij onze eigen horizon en tot het verbeeldingsleven van anderen.

Over dat beeld, in het bijzonder over het filmbeeld, wil ik het vandaag met U hebben. Niet om U een overzicht te geven van dat zojuist voorgestelde programma; ook niet om het beeld te gaan vergelijken met het woord — wat na deze inleidende beschouwing misschien voor de hand zou liggen — maar, veel algemener, om een antwoord te zoeken op de vraag: wat is dat eigenlijk voor een soort bezigheid, kijken naar een film? De inhoudelijke kant van de film, de verhalen die in films verteld en vertoond worden, laat ik hierbij buiten beschouwing. Ik wil mij concentreren op het specifieke van het filmische beeld. De vraag dáárnaar gaat vooraf aan die naar de wijze waarop het grammaticaal, poëtisch, retorisch en semiotisch functioneert.

### De afbeelding en het afgebeelde

Een filmbeeld wordt gemaakt door een camera, d.i. een toestel dat werkt als een spiegel met een geheugen, dus als een optisch instrument dat elk visueel waarneembaar object tamelijk natuurgetrouw kan representeren, maar vooral ook een apparaat dat de menselijke blik nabootst. In de beelden die de camera maakt, zijn niet alleen de verfilmde objecten afgebeeld maar zit ook de blik verdisconteerd waarmee het oog van de camera ze heeft bekeken. Die blik lijkt van die objecten los te staan, zoals onze eigen blik losstaat van de dingen in ons gezichtsveld. En zoals wijzelf verschillende blikken na elkaar kunnen werpen op hetzelfde object (vanuit de verte, van dichtbij, van opzij, van bovenaf) of onze blik achtereenvolgens op verschillende objecten kunnen richten, zo kan ook het camera-oog successievelijk verschillende afbeeldingen maken van hetzelfde object of gelijksoortige afbeeldingen van verschillende objecten.

Wij hebben bij een filmbeeld of een filmbeeldenreeks dus eigenlijk met twee dingen te doen: er is de camerablik en er is het daarmee bekeken object. Die camerablik bestaat uit en wordt bepaald door de aard van de lens waarvan de camera is voorzien, de positie van de camera ten

opzichte van het op te nemen object, het door dit object gereflecteerde licht voor zover dit door de lens wordt binnengelaten, de licht- en kleurgevoeligheid van het negatief-materiaal en de snelheid waarmee dit in de camera wordt getransporteerd. Ook de aaneenvoeging van afzonderlijke beelden tot beeldenreeksen en de opsplitsing van de handelingseenheid in twee of meer afzonderlijke beelden — de montage en de decoupage dus — wil ik hier beschouwen als een aspect van die camerablik. De kijker ziet op het scherm niets van al deze verschillende manieren van kijken van de camera. Maar hij krijgt er wel het optische resultaat van te zien, de neerslag van de camerablik in lichtschijn. Daarin herkent hij onmiddellijk het opgenomen object, maar dan *als gezien* door het cameraoog, voorzien van de optische kwaliteiten die inherent waren aan de camerablik. Zo komt het dat hij de verfilmde mensen en dingen niet de ene maal in elkaar ziet schrompelen tot nietige figuurtjes om ze een ander maal te zien uitdijen tot reuzengestalten. Ze behouden voor hem hun natuurlijke grootte en vorm, omdat hij ze opvat als gezien van veraf of als gezien van dichtbij.

Ik stel U voor, voortaan van de camerablik en het opgenomen object te spreken als van de afbeelding en het afgebeelde. Afbeelding en afgebeelde zijn als het ware de twee componenten van het beeld. De ene, het afgebeelde, verschijnt ons *in* de andere, de afbeelding. We hoeven niet afzonderlijk te spreken over de geluidscomponent, omdat deze evengoed als de visuele ófwel thuishoort bij de afbeelding ófwel bij het afgebeelde. Het geluid dat de opgenomen mensen en dingen voortbrengen hoort bij het laatste, de bewerkingen die dit bij de opname of montage ondergaat (b.v. de versterking, verzwakking of vervorming van het opgenomen geluid, de loskoppeling van het geluid van zijn bron of het hoorbaar maken van niet uitgesproken gedachten) hoort bij de afbeelding.

Tot hiertoe lijkt er niets bijzonders aan de hand te zijn, maar toch kunnen we wel alvast concluderen dat die twee componenten relatief onafhankelijk zijn van elkaar. Hoewel ze bijeenhoren als de beide helften van een Siamese tweeling, kunnen ze toch — vreemde paradox — tot op zekere hoogte elk hun eigen gang gaan. Het gedrag van de camera hoeft niet te convergeren met de gedragingen van het afgebeelde. De camera kan bij

wijze van spreken zijn blik afwenden van de objecten in het beeld, zoals deze zich op hun beurt kunnen verwijderen uit het blikveld van de camera. Dit komt bij anderssoortige beelden niet of niet in die mate voor. Een foto bestaat weliswaar ook uit een blik van een camera op een object, maar omdat het fototoestel zich niet ten opzichte van dit object kan verplaatsen, althans niet tijdens de opname, blijft de relatie van de blik tot het object hier onveranderd. Hetzelfde geldt voor een getekend of geschilderd object. En bij een standbeeld of bij de uitbeelding van een handeling door toneelspeelers, waarbij natuurlijk even goed een afbeelding van een afgebeelde kan worden onderscheiden, kan men zelfs niet spreken van een blik. Alleen het televisiebeeld bezit in dit opzicht dezelfde eigenschappen als het filmbeeld, zodat veel van wat hier gezegd gaat worden ook op het televisiebeeld van toepassing is.

Dat nu juist deze dissociatie van afbeelding en afgebeelde bij de film een basisgegeven is, heeft voor het zien van films een aantal paradoxale consequenties. Ik som ze eerst even op om ze daarna stuk voor stuk wat nader te bekijken:

1. Terwijl het afgebeelde in het filmbeeld op een nogal realistische wijze kan worden weergegeven, lijkt de afbeelding eerder op een instrument van de fantasie.
2. Het afgebeelde kan van huis uit bijzonder boeiend zijn, maar dat een film ons soms volledig in beslag weet te nemen, is eerder een prestatie van de afbeelding.
3. Hoewel het afgebeelde, vooral in een speelfilm, al geschiedenis is, al gebeurd is voordat wij er als toeschouwers aan te pas komen, beleven wij het dankzij de afbeelding alsof het zich pas in ónze tegenwoordigheid voltrekt.
4. Lichamelijk nemen wij bij het bekijken van een film een vaste plaats in de bioscoopzaal in, maar optisch bewegen wij ons vrijelijk, d.w.z. alsof ons oog alleen nog vastzit aan de onzichtbare navelstreng van de camera, in de ruimte van het afgebeelde.
5. Ook onze emotionele reacties op de afgebeelde gebeurtenissen moeten veelal minder op rekening van deze gebeurtenissen zelf geboekt worden dan op die van de camerahandeling, dus van de afbeelding.
6. Om de veelsoortige relaties tussen de afzonderlijke delen van het afgebeel-

de te begrijpen en zodoende tevens het verloop van de geschiedenis te kunnen volgen, hoeven wij ons maar te laten leiden door de camerablik. De afbeelding daarentegen kan haar eigen taal spreken, een specifiek-filmsche tekentaal die de kijker slechts kan verstaan als hij zich losmaakt uit de ban van de camerablik om die te kunnen interpreteren als de visie van de cineast.

Ik hoop dat de nadere uitwerking van deze punten, die U misschien nu nog als abacadabra in de oren klinken, U enigszins duidelijk zal maken waarin nu precies de charme, om niet te zeggen de magie, van het filmbeeld bestaat.

### Realiteit en fictie

Een beeld is bij definitie iets wat lijkt op iets anders. Hoe groter de gelijkenis, hoe meer kans er bestaat dat men het beeld voor de werkelijkheid houdt. Van het filmische beeld pleegt men te zeggen dat het zeer werkelijkheidsgetrouw is. In feite bedoelt men dat de structurele overeenkomst tussen het filmbeeld en de dingen die voor de camera hebben gestaan zó groot is, dat ons netvlies nauwelijks verschillen tussen beide noteert. Dit realisme is nu juist te danken aan het feit dat de camera de af te beelden objecten alleen maar *bekijkt* (d.w.z. alleen hun weerspiegeling op het gevoelige materiaal in de camera vastlegt) maar verder onverlet laat. Andere beelden, zoals tekeningen of schilderijen of beeldhouwwerken, laten het afgebeelde niet intact. Zelfs als ze zo realistisch mogelijk willen zijn, worden het in feite toch vertalingen, omzettingen van het licht dat de objecten afgeven in een vreemde materie, in inkt, verf of marmer, b.v. In de filmcamera wordt dit licht alleen maar weerkaatst, niet omgecodeerd in een andere soort signalen. Daarom heeft een beeld dat door een camera gemaakt wordt ook bewijskracht: de foto, het film- en het televisiebeeld bewijzen dat de afgebeelde feiten zich werkelijk hebben voorgedaan. De 'fotofinish' b.v. is niet te vervangen door het werk van een sneltekenaar.

Nu moet men met het spreken over de hoge werkelijkheidsgraad van het filmische beeld toch wel voorzichtig zijn. In de eerste plaats nl. kunnen de dingen die zich vóór de camera hebben bevonden zelf deel uitmaken van een ander beeld, b.v. van een uitbeelding van een gebeurtenis door acteurs. Van deze acteurs kan

de camera wel een realistische afbeelding maken, maar daarom lijken de door deze acteurs uitgebeelde personages nog niet echt! In de tweede plaats betreft het realisme van het filmbeeld alleen het afgebeelde en niet de afbeelding. Want de camera kan ons de zo realistisch weergegeven feiten en dingen laten zien op een manier waarop wij ze in werkelijkheid nooit zouden kunnen bekijken. Denk maar aan een snelle opeenvolging van opnamen die vanuit verschillende en ver uit elkaar liggende standpunten zijn gemaakt. Binnen tien seconden kunnen wij een auto vanuit de verte zien naderen, de chauffeur van dichtbij aan het stuur zien zitten, vanuit zijn gezichtspunt de plotseling overstekende voetganger zien, in close-up diens verschrikte gezicht, de voet van de chauffeur op het rempedaal en tenslotte een overzicht van de aanrijding met de toestromende voorbijgangers. Nog vreemder zijn de ook in het vakjargon wel als 'onmogelijke' cameraposities aangeduide opnamen als die *vanuit* een koelkast of *vanuit* de open haard, posities die het menselijk oog nooit zal innemen. In deze gevallen, die voor de film toch heel gewoon zijn, heeft de wijze van afbeelden meer weg van een fantasievoorstelling dan van een reële ervaring. Hoe meer de afbeelding lijkt op een fantasievoorstelling, hoe meer ook het afgebeelde tot de wereld van de fictie gaat behoren. M.a.w.: aan de aard van de afbeelding valt dikwijls al af te lezen of wij met een documentaire dan wel met een speelfilm, althans een geëncèneerde beeldenreeks, te maken hebben, al is het afgebeelde in beide gevallen even realistisch weergegeven. De zojuist gegeven voorbeelden komen in een echte documentaire niet voor. In een nieuwsbericht over gevechten aan het front kan de camera niet het subjectieve gezichtspunt innemen van één der betrokkenen, laat staan afwisselend het gezichtspunt van de ene en de andere partij. Zo'n afbeeldingsprocédé verraadt een artificiële ingreep en verspeelt daarmee de indruk van authenticiteit. Zo beschouwd kan het filmbeeld dus wel en niet 'liegen', niet wat de weergave van het afgebeelde aangaat, maar qua afbeelding strookt het filmbeeld meer met de verbeelding dan met de werkelijkheid.

### Fascinatie

Een tweede punt betreft de fascinerende werking die er van het filmbeeld kan uit-

gaan. Ik bedoel hier met 'fascinerend' niet gewoon 'mooi', 'interessant' of 'de moeite van het bekijken waard', maar: 'beslag op ons leggend'. In deze zin is een mooie vrouw pas fascinerend als ze onze blik in beslag neemt, als we onze ogen niet van haar af kunnen houden. In zover wij dit soort fascinerende werking óók kunnen toeschrijven aan het filmbeeld, wordt die vaak minder veroorzaakt door het afgebeelde dan door de afbeelding. Want het is vaak de afbeelding die de kijker dwingt te kijken met de camera-blik en die hem vervolgens de kans ontnemt om het afgebeelde op eigen gelegenheid ook in ogenschouw te nemen. Ik verklaar mij nader.

Daar is inderdaad eerst het feit dat de kijker het afgebeelde niet kan bekijken met zijn eigen blik, maar er alleen via de camerablik kennis van kan nemen. Met zijn eigen blik kan hij wel naar de afbeelding kijken (want die bevindt zich op het scherm en dus in zijn eigen gezichtsveld) maar niet naar het afgebeelde (want dit ligt buiten zijn fysiek bereik). Onze favoriete filmheld is, op het scherm, veilig voor ónze blikken; hij is alleen gevoelig voor de camerablik. Wát zich ook in het blikveld van de camera voordoet, de kijker kan dit alleen maar zó zien als de camera het bekeken heeft. Daartoe gedwongen door de wetten van de optica en de projectie moet hij zich wel verplaatsen in het standpunt van de camera en ziet hij dus het afgebeelde alsof hijzelf dit standpunt innam.

Omdat kijken, vervolgens, ook een vorm van begrijpen, van waarnemen denken kan zijn, is het, als hij naar een film kijkt, ook weer de camerablik die deze taak van hem kan overnemen. Wanneer wij de (reële) wereld om ons heen bekijken, daarvan bepaalde delen observeren, verbanden leggen tussen die delen, er na enige tijd details in ontdekken die niet onmiddellijk opvielen, een zekere rangorde in de feiten vaststellen, etc., zijn wij in feite denkend bezig. We werken hierbij niet met abstracte begrippen maar met onze zintuigen, met onze gezichtszin vooral. Maar als de kijker zich niet kan onttrekken aan de camerablik, neemt die de interpreterende activiteit van zijn gezichtszin van hem over. De camerablik observeert, detailleert, onderscheidt en verbindt dan de delen waaruit het afgebeelde is opgebouwd in zijn plaats. Daardoor is het afgebeelde al voor de kijker bekeken. Het onthult en verklaart zijn eigen structuur, geleiding en samenhang

zonder zijn toedoen. Het overkomt hem, grijpt hem aan, in plaats van door hem begrepen te worden. Fascinatie, kan men ook zeggen, is het verlies van de controle over onze eigen blik. Neem het voorbeeld van een vertraagde opname (of, wat hetzelfde is, een versnelde weergave) van een beweging, die tot gevolg heeft dat die beweging veel sneller lijkt te verlopen dan in werkelijkheid het geval is. Auto's en andere voertuigen verplaatsen zich dan met een super-snelheid door het verkeer. Zo'n beeld overmamt ons, onze blik kan dan niet meer mee, we zijn er aan overgeleverd. Waarom werkt de sterk versnelde weergave van allerlei menselijke gedragingen meestal komisch? Omdat het afgebeelde zich onttrekt aan de controle van onze gezichtszin en daardoor de band met de realiteit verliest.

Het is juist deze uitschakeling van de eigen denkende kijkactiviteit die hem passief maakt tegenover het afgebeelde, zodat de camerablik beslag op hem kan leggen.

Het is niet zo gemakkelijk zich tegen deze fascinatie te verzetten. Indien men dat zou willen, zou men niet met maar náár de camerahandeling moeten kijken. Maar dat is bij de meeste films een hele klus. Wij slagen er meestal niet in die camerahandeling langer dan een paar minuten achter elkaar bewust en nauwkeurig van shot tot shot te volgen, zeker niet wanneer de beelden elkaar in een hoog tempo van het scherm verdringen. Alleen als ze ineens sterk afwijkt van de vorm die ze tot dan toe heeft aangenomen valt ze ons op, b.v. bij een dubbeldruk (waarbij twee of meer beelden over elkaar zijn afgedrukt), bij een opdeling van het beeldvlak in diverse afzonderlijke shots (de zgn. 'split screen'-techniek), ook wel bij een overvloeier die een flashback inleidt, of b.v. wanneer de camera door zijn scheve stand of onscherpe instelling van de lens probeert weer te geven hoe een dronkeman zijn omgeving ziet. Dan vestigt de camerahandeling de aandacht van de kijker op zichzelf en wordt de fascinatie althans tijdelijk teniet gedaan.

### Kijken in andermans tijd...

Deze fascinerende werking van de afbeelding beperkt zich niet tot de zojuist besproken *optische* betrokkenheid van de kijker. Deze kijkt nl. niet alleen met andermans blik maar ook in andermans tijd.

Want zodra de kijker de blik deelt van één der personages uit het filmverhaal en met hem of haar meekijkt, deelt hij ook hun tijdsbeleving, zowel die van het personage dat kijkt als die van degene die bekeken wordt. Juist voor zover hun handelen bestaat uit kijken en bekeken worden, participeert de toeschouwer aan hun handelingen. Hij is dan *present* in hún geschiedenis en al wéét hij heus wel dat het spel van de acteurs en de verfilming daarvan vooraf is gegaan aan het moment waarop hij naar de film kijkt, die wetenschap belet niet dat hij de illusie koestert de afgebeelde geschiedenis mee te maken *terwijl* ze zich voltrekt.

Dat er een verschil is tussen deze illusie en het werkelijke NU van het kijken naar de afbeelding, bewijst een opname waarbij één of ander personage uit het filmverhaal recht in de lens gekeken heeft. Dan kijkt dit personage óns aan. Want de blik van de camera wordt in dit geval in de blik van het personage weerspiegeld, teruggekaatst naar zichzelf, waardoor wij als kijker met de camerablik uit het beeld geduwd worden en weer met onze eigen blik gaan kijken. Maar het personage in kwestie valt dan wel uit zijn rol als figuur in een geschiedenis. Want zo'n opname doorbreekt het kader van het fictionele. Daarom mogen de acteurs van de filmregisseur ook nooit in de lens kijken, tenzij die natuurlijk opzettelijk zo'n breuk in het fictionele wil teweegbrengen.

### ...en vanuit andermans ruimte

Bevindt de kijker zich in de *tijd* van het afgebeelde, hij verkeert ook in de *ruimte* van het afgebeelde. Het ene is een gevolg van de andere. Terwijl, zoals gezegd, de afbeelding wél in onze eigen ruimte aanwezig is, bevindt het afgebeelde zich in een voor ons lichaam onbereikbare wereld, zoals dit het geval is met de dingen die wij in een spiegel weerkaatst zien. Wij kunnen de afgebeelde wereld niet langer bekijken vanuit de ruimte waarin wijzelf fysiek aanwezig zijn (de bioscoopzaal of de huiskamer waarin wij naar de televisie kijken), maar wij bezien ze vanaf de plaats die de camera bij het opnemen van de film heeft ingenomen. Wij veranderen in die afgebeelde ruimte ook voortdurend van plaats, naargelang de camera van positie verandert.

Een enkele maal is deze illusie zó sterk dat ze ons zelfs een lichamelijke bewegingssensatie bezorgt. Terwijl wij toch rustig op onze stoel blijven zitten, kan de

beweging van de camera ons het gevoel geven dat wij druk in de weer zijn. We zitten met de camera in de wagen die zich met grote snelheid door het verkeer beweegt en trappen met onze eigen voeten op een denkbeeldige rem als er plotseling van rechts een andere wagen uit een zijstraat schiet. Pas als dat rempeedaal blijkt te bestaan uit de voeten van onze buurman, wordt de illusie verbroken. Minder probleemloos, voor die buurman, wordt deze bewegingssensatie als wij in de bioscoop zeeziek worden door het zien van opnamen vanaf een deinend schip. Het laatste voorbeeld moge lichtelijk overdreven lijken, met het eerstgenoemde maakt het duidelijk dat de camera ons in sommige gevallen niet alleen optisch op slechtouw neemt, maar ons haar bewegingen ook fysiek laat delen. De beeldruimte valt ook niet samen met de afmetingen van de afbeelding op het scherm. En ze wordt evenmin beperkt door het gezichtsveld dat de camera op een gegeven moment vóór zich heeft. Doordat de camera binnen een scène telkens van plaats verandert en dus ook het gezichtsveld van de camera zich telkens wijzigt, ontstaat er een ruimte die alleen door de som van al deze gezichtsvelden begrensd wordt, ook al zien wij er vanuit één bepaalde positie maar een deel van. Op dezelfde wijze wordt de *hele* kamer in een spiegel die daar aan de muur hangt weerkaatst, ook al zien wij er vanuit één gezichtshoek maar een gedeelte van. Zo kunnen dus de personages uit ons gezichtsveld verdwijnen zonder dat ze verdwijnen uit de ruimte waarin wij via de camerablik terecht zijn gekomen. Want al zien wij nu eens alleen personage A bij het raam en dan alleen personage B aan tafel, het hele vertrek waarin beiden zich ophouden blijft al die tijd virtueel, als in een spiegelbeeld, voor ons aanwezig.

### Kijken met andermans emoties

Een vijfde paradox betreft onze emotionele reacties op de filmbeelden. Een film bekijken is immers niet alleen andermans blik, tijd en plaats delen, maar ook andermans gevoelens.

Pas daardoor wordt het zien van een film een *belevenis*. Geen enkele speelfilm laat ons gemoed onberoerd en sommige soorten films — ik denk b.v. aan het melodrama, de misdaad-, de griezel- en de pornofilm — houden ons zelfs alléén maar emotioneel bezig. Nu lijkt het op het eerste gezicht weer een onnozele

vraag, of nu de afbeelding dan wel het afgebeelde verantwoordelijk is voor dit soort schokkende ervaringen. Om het wat plastisch voor te stellen: is het bij een pornografische film niet zó dat het er in de eerste plaats op aankomt wat voor vlees wij in de kuip hebben en dat de afbeelding van een en ander, d.w.z. de manier waarop de camera dit bekeken heeft, ons een zorg zal wezen? Ik voel mee met diegenen onder U die het vooral op dit moment betreuren, dat ik mijn uiteenzetting niet met concrete voorbeelden kan verhelderen. Maar deze Hallen zijn nu eenmaal geen vleeshallen en zelfs films van hoog zedelijk gehalte laten zich hier maar moeilijk projecteren. Laten wij het dus opnieuw houden bij de afstandelijke, theoretische beschouwing.

Die emotionele reacties kunnen in principe van twee kanten komen. Als een film ons aan het lachen of aan het huilen brengt, kan dit te wijten zijn aan de knappe dan wel knullige makelij (en dus aan de afbeelding) óf aan de vreugde of het leed dat in de afgebeelde geschiedenis genoten of doorstaan wordt. In het eerste geval reageert ons gemoed op een reëel feit: de esthetische kwaliteit van de afbeelding, de filmische vormgeving. In het tweede geval *verbeelden* wij ons de gevoelens van de fictieve held of heldin en hun aanhang. Maar er is nog een derde mogelijkheid: als wij ons alleen om de verbeelde personages en hun denkbeeldige lotgevallen bekommeren, als wij dus voor hun geluk of ellende, hun verwachtingen of hun wanhoop, hun erotische avonturen of angstaanjagende vechtpartijen geroerd worden, hoeven wij hierbij weliswaar niet afgeleid en gehinderd te worden door de esthetische kwaliteiten van de afbeelding, maar toch kan het juist die afbeelding zijn die bepalend is voor de richting, de intensiteit en het verloop van ons emotionele meeleven. Dit kan nl. worden *gestuurd* door de manier waarop een overigens vrijwel onzichtbaar blijvende camera ons in de afgebeelde wereld rondleidt. Het is dus niet ongewoon dat wij b.v. bij het zien van het verdrietige, angstige, woedende of pijnlijk vertrokken gezicht van de held of heldin iets van zijn of haar verdriet, angst, woede of pijn meevoelen; dat is het normale effect van het identificatieproces dat door de bouw van het filmverhaal op gang wordt gebracht. Het bijzondere is dat dit identificatieproces nog eens extra wordt aangezet en versterkt door een goed getimed camerahande-

ling die ons de emoties van de personages toont op het juiste moment, misschien in close-up, eventueel vanuit het gezichtspunt van een ander en dan liefst nog wanneer de spanning al te snijden is. Per saldo kan men rustig stellen dat het de camerahandeling is die door haar stuurmanskunst bepaalt op welke ogenblikken onze gevoelens het sterkst worden aangesproken, aan welk soort gevoelens wij afwisselend worden blootgesteld, hoe wij als bij toerbeurt met de ene of de andere partij meevoelen, hoe onze emoties langzamerhand tot een hoogtepunt worden opgevoerd en op welke manier wij ze tenslotte nog binnen de duur van de filmvoorstelling weer te boven komen.

### De 'lectuur' van een film

Als U mij tot nu toe hebt kunnen volgen — en veel langer hoeft het ook niet meer — moet U met mij tot de conclusie zijn gekomen dat de charme, de aantrekkingskracht, de betovering van het kijken naar een film (vooral dan naar een speelfilm, want daarin komen alle behandelde eigenaardigheden van het filmbeeld het meest tot hun recht), dat die charme dus besloten ligt in de spanning die er altijd bestaat tussen de afbeelding en het afgebeelde. Gewoonlijk staat de afbeelding op één of andere manier in functie van het afgebeelde, maakt ze het afgebeelde fascinerend, maakt ze zelfs het op de meest realistische wijze afgebeelde gebeuren tot een fantastische belevenis, verplaatst ze ons in een andere tijd en ruimte en beregelt ze onze emotionele betrokkenheid bij zo'n gebeuren. Maar in één opzicht eist de afbeelding de aandacht voor zichzelf op en hiermee ben ik toe aan mijn laatste punt.

Vanuit het oogpunt van de *filmesthetiek* bestaat de voornaamste functie van de afbeelding in het onthullen en creëren van betekenis, anders gezegd: in haar expressieve mogelijkheden. Daarmee overstijgt het filmische beeld zijn natuurlijke aanleg van optisch instrument voor de natuurgetrouwe reproductie van de zicht- en hoorbare wereld. 'Expressie' impliceert juist de veraanschouwelijking van het onzichtbare en het onhoorbare, van gedachten, ideeën, gevoelens, stemmingen, intellectuele en emotionele relaties — kortom van al die zaken die men niet in de buitenwereld kan waarnemen maar uitsluitend kan denken. Voor deze denk-dingen kan de afbeelding een *teken*

worden. Het is hier niet de plaats om uitvoerig in te gaan op de verschillende verschijningsvormen van dit filmische teken, laat staan om er de semiotische systematiek van te beschrijven. Ik zou mij willen beperken tot twee opmerkingen.

De eerste is dat dit filmische teken natuurlijk niets van doen heeft met de tekens die al vóór de camera, in het afgebeelde dus, werkzaam zijn. Wat de afgebeelde mensen zeggen, in hun mimiek of gebaar of met hun kledij of optreden te kennen geven, afgebeelde verkeers- of uithangborden, symbolische objecten of gebeurtenissen — daar kan de camera eventueel onze aandacht op richten, maar in feite zijn ze allemaal 'pre-filmisch'. Filmische tekens zijn gecreëerd door de camerahandeling (de laatste term nog altijd te verstaan in de aangegeven brede betekenis).

De tweede opmerking moet iets verder worden uitgewerkt. We hebben gezien dat de camera met haar opeenvolgende blikken of blikbewegingen het afgebeelde gebeuren op de voet kan volgen, van een afstand gadeslaan, van dichtbij observeren, van verschillende kanten bekijken, er zelfs aan participeren (door het gezichtspunt van één der personages in te nemen), er zich van distantiëren, het op zich af laten komen, etc. Zolang de kijker in deze activiteit wordt meegevoerd, wordt hij gedwongen de afgebeelde handeling zó te zien als ze bekeken is door de camera. Dit is het gevolg van een optisch procédé, niet van een denkproces dat zichtbare tekens weet op te vatten, weet te vertalen als representanten van het onzichtbare. Een echt teken veronderstelt een zekere afstand, een verschil tussen uitdrukkingsvorm en uitgedrukte inhoud, een afstand die door ons denken moet worden overbrugd. Als de zgn. subjectieve camera mij optisch in de positie manoeuvreert van een ander, *vertaal* ik geen uitdrukkingsvorm in een daarvan totaal verschillende inhoud, maar onderwerp ik mij aan een optische illusie. In dat geval zitten wij eigenlijk *in* de film, *in* de 'tekst' die bestaat uit het geheel van beelden waaruit de film is opgebouwd. Kijkend met de camerahandeling zien wij voorbij aan het feit dat de camerahandeling zelf een deel van de filmische 'tekst' vormt, zien wij dus maar de helft van die tekst. Het volledige verstaan van die tekst vergt dat wij óók aandacht schenken aan de camerahandeling, dus dat wij ons losmaken uit de

greep van de afbeelding om die zelf tot object van ons kijken te maken. Optisch participeren aan de camerahandeling is het causale effect van de gelijkschakeling van mijn eigen blik met die van de camera; bij het verstaan van een filmisch teken onttrek ik mij juist aan dit effect.

Zich in filmische tekens uitdrukking gericht de cineast met zijn camera een communicatieve handeling. Dit betekent om te beginnen dat de afbeelding (die het resultaat is van de camerahandeling) geen *ding* is dat als een vast voorwerp binnen ons blikveld in rust of beweging verkeert, maar — nogmaals — de optische representant van een mededelend en dus zingevend bezig zijn van de cineast. In de speelfilm maakt dit meedelen deel uit van de act van het *vertellen* die kort samengevat neerkomt op de vervulling van een bemiddelingsfunctie tussen de vertellende instantie en de kijker. Want de filmische verteller *toont* ons niet alleen hoe een geschiedenis verloopt (waarbij hij de volgorde, het tempo en de nadruk die de afzonderlijke delen krijgen bepaalt), maar geeft ook uitleg, levert ook commentaar, evalueert en analyseert. Hij kan de kijker attenderen op overeenkomsten en contrasten, hij brengt niet-zichtbare relaties aan het licht, maakt duidelijk wat er in het innerlijk van zijn personages omgaat. Hij vertraagt of versnelt het tempo van zijn mededelende activiteit, vat de ene maal kort samen om een andere maal juist uit te weiden, zet eventueel de geschiedenis stil om een detail uitvoeriger te kunnen tonen, breekt de ene scène af voor een andere, blikt terug naar het verleden of loopt vooruit op wat komen gaat, maakt zijn eigen standpunt t.a.v. de afgebeelde geschiedenis voelbaar en nodigt ook de kijker uit om stelling te nemen.

Met de interpretatie van dit soort tekenvormen wordt het kijken naar een film een 'lectuur', een soort lezend bezig zijn met de filmische tekst die eisen stelt aan de communicatieve competentie van de toeschouwer. Hij moet die tekentaal en verteltechniek machtig zijn, wil hij het scheppende werk van de filmmaker kunnen re-creëren en zich openstellen voor diens zingeving van de wereld.

Mijn excuus dat ik zolang aan het woord gebleven ben. Maar het is voor het laatst dat ik aan deze universiteit het woord mag voeren en daarom mag ik misschien wel op Uw clementie rekenen. Docerend spreken over film en over audiovisuele communicatie in het algemeen is mij in

de voorbij veertig jaar tot een tweede natuur geworden. Ik zal er aan moeten wennen dat dit voortaan niet meer nodig is. Toch is wat ik vandaag gezegd heb geen besluit, geen afsluiting van een lang discours dat ik op een winteravond in het oorlogsjaar 1943 in mijn pension in Amsterdam begonnen ben. Nog onder de indruk van, ja gefascineerd door de toen pas door mij ontdekte boeken van de klassieke filmtheoretici Béla Balázs en Rudolf Arnheim, die ik in een van de bekende boekenstalletjes bij de Oudemanhuispoort in Amsterdam op de kop had getikt, schreef ik die avond de eerste bladzijde van mijn latere proefschrift over "De taal van de film":

"Ontstaan uit de faustische drang om de levenswerkelijkheid, die in eerste instantie als beweging ervaren wordt, door middel van bewegende beelden voor te stellen, is de film allereerst een technisch procédé, waardoor een beweging gefixeerd en daarna gereproduceerd wordt. De fixatie van een stuk "werkelijkheid" door den filmmaker en de reproductie daarvan ten aanschouwe van het bioscooppubliek is echter niet meer of minder dan een taaldaad, zoals het uitspreken of schrijven van een woord een taaldaad is."

Het woord 'faustisch', dat ik uit Spenglers "Untergang des Abendlandes" onthouden had — en waarvan de drukker telkens weer 'fantastisch' wilde maken — bracht naar mijn gevoel tot uitdrukking dat de filmkunst was voortgekomen uit een mengeling van een curieus verlangen naar de ontraadseling van een mysterie en een mateloze begeerte naar de verwerkelijking van een droom: het leven, de werkelijkheid, vast te houden en te herscheppen, te kunnen herbelevan wat al voorbij is en te kunnen voorzien wat nog komen moet. Dit mysterie en die droom hebben mij sinds die bewuste avond nooit meer losgelaten. Ik zal er, hoop ik, ook na vandaag nog jaren mee bezig zijn.

Mag ik, om een streep te zetten onder mijn laatste college, ook weer 'faustisch' eindigen, d.w.z. met een citaat uit Goethes "Faust"? Het zou een banaal cliché zijn als het niet zo goed paste bij de onvolkomenheid van dit college dat hier niettemin, door Uw aanwezigheid, voor mij althans tot een 'gebeurtenis' is gemaakt. Op het einde van het tweede deel laat Goethe het 'chorus mysticus' zeggen: "Alles Vergängliche ist nur ein

gleichnis". En dan komt het wat ik hier van toepassing acht:

"Das Unzulängliche  
Hier wird's Ereignis".

Ik ben U, mevrouw de groepsvoorzitter, mijnheer de decaan en mijnheer de departementsvoorzitter zeer erkentelijk voor de vriendelijke woorden die U tot mij gesproken hebt. Ik besef echter wel dat de lof die U mij hebt toegezwaaid maar voor een klein deel door mijn persoonlijke verdienste gerechtvaardigd wordt en dat, als ik iets tot stand heb gebracht dat de moeite waard was, dit voor het grootste deel te danken is aan degenen die mij in de loop van de jaren terzijde hebben gestaan.

Ik ben ook buitengewoon vereerd met het Liber amicorum en wil graag nu al iedereen bedanken die tot de inhoud en de uitgave ervan hebben bijgedragen. De daarin opgenomen teksten zal ik met veel genoegen lezen en herlezen. Het doet mij plezier dat zovele van mijn naaste collega's, vakbroeders van andere universiteiten, oud-promovendi en vroegere medewerkers daar hun vernuft en talent aan hebben willen besteden. T.z.t. hoop ik hen hier nog eens persoonlijk voor te bedanken. Ik heb ook al gezien dat vele vrienden erop hebben ingetekend en zó deze uitgave mogelijk hebben gemaakt. Hun gebaar stel ik erg op prijs.

Het zeer welkome geschenk, in de vorm van een elektronische schrijfmachine, dat mij zoëven is aangeboden, vormt voor mij een ware uitdaging. Het staat U dus te wachten dat er t.z.t. nog méér vruchten van mijn werk op deze machine zullen verschijnen, deo et editore volente.

Ik heb alle reden om de faculteit en het departement dankbaar te zijn voor de collegialiteit en de hulp bij mijn werk waarvan ik zo vele jaren heb mogen profiteren. Er zijn zoveel namen te noemen dat ik bang ben voor mij heel belangrijke personen te vergeten als ik ze zou gaan opsommen. Iedereen met wie ik in departements- of faculteitsbureau heb mogen samenwerken, alle leden ook van het administratief en technisch personeel van faculteit en departement: zonder hun hulp zou ik mijn werkzaamheden hier niet met zoveel voldoening en gemak hebben kunnen verrichten. Mijn sympathie gaat zeer in het bijzonder uit naar de assistenten die met mij hebben samengewerkt in de sectie 'audiovisuele communicatie'. Als ik nu toch één naam noem, nl. die

van Willem Hesling, dan is dat omdat hij mijn werk aan deze universiteit gaat voortzetten. Ik ben er zeker van, collega's en studenten, dat hij Uw vertrouwen waard is en dat hij met zijn grote capaciteiten de filmtheorie en de leer van de audiovisuele communicatiemedia tot grote ontwikkeling zal brengen.

Ik blijf met veel genoegen terugdenken aan de vele studenten van binnen en buiten onze faculteit die mijn lessen hebben gevolgd. Al zijn er onder hen velen die ik pas persoonlijk heb leren kennen in de examentijd, des te meer heb ik het contact op prijs gesteld met degenen onder hen die mij hun problemen kwamen voorleggen en die ik van dichtbij heb mogen volgen in het werk aan hun papers en eindverhandelingen. Maar alle oud-studenten ben ik dankbaar voor de manier waarop ze mij aan het werk gehouden hebben. En ik bedoel dit in positieve zin. Want ik heb het doceren altijd een uiterst boeiende taak gevonden. En al moeten mijn vele betogen hen wel eens als een waterval hebben overspoeld, en al ben ik in veler ogen een redelijk strenge leermeester geweest, ik hoop dat ik toch wat heb mogen toevoegen aan hun vorming en opleiding.

Behalve aan mijn persoonlijke vrienden, wier belangstelling voor mijn werk mij dikwijls heeft geruggesteund, ben ik eigenlijk de meeste dank verschuldigd aan mijn vrouw en mijn kinderen. Ik heb hen indertijd meegesleept naar Leuven, hun de pijnlijke ervaring bezorgd van het afscheid van vrienden en bekenden en van een leven 'in den vreemde' waaraan het niet altijd makkelijk wennen was. Als zij de niet altijd even aangename consequenties van onze verhuizing naar Leuven niet zo goedsmoeds hadden gedragen, zou ik er niet zó lang gebleven zijn. Want een afstand van 200 km. is met trein of auto in een paar uur te overbruggen, maar 400 jaar scheiding der Nederlanden heeft toch wel wat verschillen tussen Nederlanders en Vlamingen opgeleverd waar beide partijen wel eens wat moeilijkheden mee hebben.

Het is allemaal gekomen door de val van Antwerpen. Een paar weken geleden zag ik in de KNS te Antwerpen het stuk van Jan Christiaans "1585". Een boeiend, soms indrukwekkend en een enkele maal zelfs ontroerend schouwspel. Het meest ontroerend moment vormt het einde van het stuk als Marx van St. Aldegonde alleen op het toneel is achtergebleven, nadat wij vele Antwerpse burgers de stad

voor goed hebben zien verlaten. "Vijftigduizend Antwerpenaars", zegt hij, "ontvluchtten de stad, vijftigduizend van de besten". Ik zat op een der voorste rijen en heb heel even de neiging gehad om op te staan en te roepen: "Maar ik ben teruggekomen". Bescheidenheid en de zekerheid dat ik niet tot de besten behoor, hebben mij daar toch van weerhouden. Ik wil maar zeggen: van de beide Nederlanden hebben mijn vrouw en ik toch het beste deel gekozen.

Ik dank U allen hartelijk voor de eer die U mij bewezen hebt door hier aanwezig te zijn, heel in het bijzonder natuurlijk degenen die van verre gekomen zijn.

Wat zegt men verder bij het beëindigen van een professoraat? Toga te koop, zo goed als nieuw en weinig gedragen? Afscheid nemen is een beetje sterven? Van Talleyrand wordt het verhaal verteld dat hij eens als raadsheer van Lodewijk XVIII een geheime bespreking moest voeren waarvan zijn ministers en hovelingen de uitslag met bange verwachtingen tegemoet zagen. Toen hij eindelijk uit de raadskamer kwam na uren vergaderen, drongen zij om hem heen en vroegen hem: "Wat is er gebeurd? — Que s'est-il passé?". Maar Talleyrand antwoordde diplomatiek: "Trois heures". — Voor mij is er meer gepasseerd dan 22 jaar. Ik heb ze vanmiddag nog eens voorbij zien trekken, gecomprimeerd in anderhalf uur, als in een film. Er zaten goede momenten in die film, al liet de hoofdrolspeler wel eens een steek vallen. En vooral het einde was geweldig.

W. Hesling  
L. Van Poecke  
(Red.)

## **COMMUNICATIE: van TEKEN tot MEDIUM**

Liber Amicorum Professor J.M. Peters  
1985 232 blz. 800 BF

Het boek is verkrijgbaar via de boekhandel of rechtstreeks via  
PEETERS  
Verdeler Universitaire Pers Leuven  
Bondgenotenlaan 153  
3000 Leuven

W. HESLING EN J.M. PETERS

## **AUDIOVISUELE RETORIEK**

1985 230 Blz. 500 BF

een uitgave van:  
Centrum voor Communicatiewetenschappen  
E. Van Evenstraat 2A  
B-3000 Leuven