

BEWEGING, MYSTERIE EN HORIZON IN DE FILM*

Alphonse de Waelhens

Met de ogen zien

Elke kunstvorm heeft zijn eigen vorm van mysterie. Van nature uit is hij een bijzondere manier om een denkbeeldig object tegenwoordig te stellen en te ont-hullen; dus moet hij ook in zekere zin dit object dekken, er een welbepaalde en onherleidbare maat van ondoordringbaarheid aan toekennen. Immers dit ingebeelde object geeft ons een indruk van werkelijkheid, indruk die slechts kan ontstaan als wij in het object de dimensie van eeuwige onuitputtelijkheid terugvinden die juist kenmerkend is voor de waargenomen werkelijkheid. Een glas, een kat of een kerk waarnemen, betekent zich engageren in een eindeeloos labyrint van *gezichtspunten, aspecten, contactnamen, mogelijke perspectieven*, in één woord van *Abschattungen*. Zo is het bijvoorbeeld onmogelijk tegelijkertijd het hoofdportaal en het koor van een kathedraal te zien. Maar opdat het zien van de hoofdingang zou beleefd worden als het zien van een werkelijke kathedraal (en niet van een afgeknot beeld of decor) is het noodzakelijk dat deze waarneming een verwijzing insluit naar het mogelijke zien van het koor.

Het eigene van de waargenomen werkelijkheid is dat zij zich omringt door een *horizon* van mogelijkheden die verwijzen naar latere waarnemingen, en dit zonder dat dit proces ooit kan ophouden, zonder dat het voorwerp ooit kan voorkomen in zijn verschijningsvormen, in al zijn details. Al hetgeen ik bedoel wanneer ik over een kathedraal spreek, wordt nooit in één keer gegeven in de waarneming van de kathedraal.

Wanneer ik daarentegen aan het begrip 'driehoek' denk, of wanneer ik het symbool van de driehoek gebruik bij een meetkundige uiteenzetting, dan bereik ik *uno intuitu* alle karakteristieke eigenschappen van het begrip driehoek, en wel op volledige wijze. Deze symbool-driehoek is dus zonder mysterie, in volledige overeenstemming met de uitgedrukte idee, integraal aanwezig, zoniet voor het oog, dan toch voor de geest van wie hem beschouwt. Maar juist hierdoor is hij geen reëel ding. *Met de ogen zien* wil zeggen : zich op een standpunt stellen met uitsluiting van andere standpunten, die nochtans als uitvoerbare maar onuitgevoerde mogelijkheden besloten liggen in het ingenomen standpunt. De waarne-

ming, sleutel van onze benadering van de werkelijkheid, is van nature gekenmerkt door onvoltooidheid, mysterie en dubbelzinnigheid (1).

Deze laatste kenmerken ontbreken aan het *beeld*, en deze afwezigheid belet dat dit met de waarneming zou worden verward. Het verschil tussen de waarneming van het stadhuis van Brussel, en het beeld dat ik mij ervan vorm wanneer het in mijn herinneringen voorbijtrekt, bestaat hierin : in het eerste geval zal ik nooit aan het einde van mijn beschrijving geraken, maar de beschrijving van het beeld zal vlug gedaan zijn : zij beperkt zich tot het opnemen van enkele vage en algemene kenmerken, waarachter niets meer komt. Tracht eens, zo zegt Alain ergens, de kolommen van het Pantheon te tellen op het beeld dat u er zich van voorstelt. Het beeld heeft geen horizon. De onuitputtelijkheid waar het beeld zich laat aan herkennen, ontbreekt hier totaal.

Maar indien de kunstenaar een imaginair object doet ontstaan, en er daarenboven nog een indruk van werkelijkheid wil aan toekennen, dan moet hij op de een of andere manier aan zijn werk een dimensie van werkelijkheid schenken. Men kan wel beweren dat hij zich van deze indruk niets moet aantrekken; in feite heeft hij deze vrijheid niet. Men ontsnapt nooit aan de werkelijkheid, of tenminste aan de verwijzing naar de werkelijkheid. Ofwel is de kunst niets, ofwel is hetgeen zij naar voren moet brengen (wij zullen aanstonds zien hoe men deze uitdrukking moet verstaan), door bemiddeling van het niet-reële, de bestaande werkelijkheid. Dit is de reden waarom geen enkele kunstenaar er ooit zal aan denken de standbeelden in rook te beeldhouwen, waaraan de Gog van Papini dacht.

Men zal dus te allen prijze de illusie van werkelijkheid moeten scheppen, of indien u dit verkiest, in het irreële de verwijzing leggen naar het reële. Dit zal gebeuren wanneer het kunstwerk dit zo typische gevoel van onmacht en onbekwaamheid oproept om ooit te omvatten al wat er *te zien* is.

Het zou nochtans van een groot onbegrip tegenover de kunst getuigen, indien men er enkel een poging om de waarneming te imiteren zou in zien. Een dergelijke imitatie is zonder het minste nut. De waarheid is dat de kunst er naar streeft het *individuele* aan het licht te brengen, dat in de waarneming zoals wij ze in het dagelijkse leven uitoefenen toch min of meer op de achtergrond wordt gehouden. De waarneming geeft ons en ontdekt voor ons een stoel, leert ons wat en hoe hij is. Voortdurend tracht zij het individuele te verdringen en het op te nemen in het algemene. Maar er bestaat ook een zin, een zinvolle betekenis van het particuliere, van het individuele. Deze stoel is niet alleen *een* stoel. Zijn enigheid heeft een zin voor de geschiedenis van degene die hem ziet. In die stoel wordt de eigen visie, die de waarnemer zich vormt over de wereld, bewaard en geïncarneerd. Deze zin en deze enigheid zijn vanzelfsprekend reeds in de waarneming aanwezig; zij vormen er zelfs de kern van. Maar gewoonlijk zijn zij niet geëxpliciteerd, omdat de waarneming meestal ten dienste van, of uit de ge-

zichtshoek van het dagelijkse, praktische leven voltrokken wordt. En daar is dan vooraf het algemene, datgene wat zich kan herhalen, wat opnieuw kan verschijnen, van belang. In het vlak van de efficaciteit kan het ons geen baat bijbrengen het zuiver individuele, het unieke, dat wat nooit herhaald wordt, te kennen.

Het is nu juist deze diepere waarneming van de werkelijkheid, die de kunst, naargelang de middelen waarover zij beschikt, moet uitwerken. Zij kan daarin slechts slagen door een imaginair voorwerp te scheppen (men kan de appels van Cézanne niet opeten, en het koren van Van Gogh niet pikken); maar dit imaginaire object streeft ernaar datgene te tonen, te doen doorschijnen, wat het meest reële is van de werkelijkheid: haar concrete individualiteit. Het is geen paradox, te beweren dat men misschien nooit echt de realiteit van een appel gezien heeft, voordat men getroffen werd door de stillevens van Cézanne. Eenvoudigweg omdat men er zich in de alledaagse waarneming mee tevreden stelt *exemplaren* van de natuur op te zoeken, exemplaren van de essentie 'appel', zodat men *een* appel ziet zonder *deze* appel te zien.

Maar, wij herhalen het, opdat het imaginaire de werkelijkheid zou omhullen, is het nodig dat het eerste een verwijzing naar het tweede zou inhouden. Deze verwijzing gebeurt door aan het imaginaire de dimensie van onuitputtelijkheid te verlenen, die eigen is aan de werkelijkheid.

Betekenis van de film

Wij dienen ons thans af te vragen welke betekenis nu eigenlijk door de film wordt onthuld, en welke het mysterie is dat hij instelt.

Indien men zich aan paradoxen wilde wagen, dan zou men kunnen zeggen dat de film de niet-beweeglijkheid van de beweging aan het licht brengt. Hierdoor wijkt hij af van de andere kunstvormen, evenzeer als de natuurlijke beleving dit doet.

De andere kunstvormen zijn ofwel ongeschikt voor een rechtstreekse voorstelling van de beweging, ofwel, zoals het voor de danskunst geldt, geven zij er slechts het aspect 'overgang', de zuivere beweeglijkheid van weer. Hoogstens blijken zij in staat te zijn de voorbereidende inspanning op te roepen (zoals de beeldhouwer van de Schijfwerper) of nog het ritme, dat er de fases van aangeeft (zoals de dichter van Waterloo). Wat de natuurlijke beleving betreft, zij levert ons een louter beweeglijke vorm van beweging, waarvan men slechts de fases, de overgangen kan opvangen (de dans zou dus de kunstvorm zijn die het dichtst bij de natuurlijke waarneming staat). Men *ziet* nooit een mens die op reis is; als men mij van iemand vertelt dat hij 'naar zijn verderf loopt', of dat hij, vóór zijn terechtstelling, 'moedig de beproeving tegemoet stapte', dan weet ik zeer goed

dat dit enkel stijlfiguren zijn, gebaseerd op mijn innerlijke beleving, maar niet op de waarneming. Wij *weten* (en wij *voelen* tevens) dat eenzelfde bedoeling, eenzelfde zin zich kunnen bestendigen, zich ontwikkelen, ontstaan doorheen een verscheidenheid van daden en feiten, maar wij *zien* het nooit. Dit is te wijten aan het feit dat in de natuurlijke beleving de beweging onafscheidbaar is van verwijdering (in de actieve betekenis), van overgang van perspectief. Bij uitstek is zij iets dat niet kan worden gevat : nooit spreidt zij zich helemaal open voor onze ogen. Men staat nooit helemaal buiten een echte beweging, volledig op afstand ervan, als het waar is dat het uiterlijke eerst als dusdanig tot stand komt door een blik op de voltooide werkelijkheid of op de werkelijkheid in voltooiing. Maar evenmin staan wij er ooit helemaal in, vermits wij er niet in slagen er een groei in te ontdekken, een rijping waarin men het wezen dat zich beweegt, aan de hand van de doorlopen fases, zou zien worden tot wat het is. Niemand twijfelt er aan dat hijzelf en de anderen ouder worden, maar niemand heeft het ooit 'gezien' of 'gehoord' of 'gevoeld'. De eenvoudige uitspraak van een vriend : "Ik ga naar Parijs" drukt een ten enenmale onwaarneembare waarheid uit : men kan zich vergewissen dat iemand in Parijs is, dat hij in een trein of in een wagen zit, maar niet dat hij naar Parijs *gaande* is.

Behalve in de film. Van alle kunsten is hij de enige die de beweging in haar totaliteit voortdurend en organisch voor onze ogen ontplooit. Alleen de film kan mij wezens tonen die zich verwijderen of die naderen, zonder dat zij zich verwijderen *van* mij, of naderen *tot* mij, dit wil zeggen zonder dat hun beweging mij ontsnapt op het ogenblik dat zij zich openbaart. De filmische beweging is de enige die voor mij de vorm aanneemt van een melodie of van een kunstwerk, omdat zij de enige is die mij een wezen laat zien in zijn wording uit zichzelf. Zoëven merkte ik op dat men nog nooit een mens naar zijn verderf heeft zien lopen, of opstappen naar de beproeving. Dit is verkeerd : in *Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) en in *Jericho* (Henri Calef, 1945) heeft men het gezien. En toch ging het hier niet over werkelijke mensen ! En denken wij dan aan die verbazende vlucht van Ray Milland waar wij zijn ondergang onder onze ogen zien ontstaan. Wij *weten* wel dat hartstochten een mens kunnen ten gronde richten, en dat er zulke ongelukkigen door de straten dwalen, maar dat zijn slechts ideeën; wat wij in feite op straat doen is : mensen ontmoeten die zich dan weer verwijderen. Zelfs als wij hen volgen, zien wij nooit hun gezicht, en kunnen wij slechts raden wat zij van plan zijn, welke richting zij zullen inslaan, waar zij zullen binnengaan. Kortom, wij zijn verplicht met hen een soort stomme dialoog aan te gaan, die zich weldra oplost in de feitelijkheid van het onmiddellijke. Zeer snel, zoniet dadelijk, zijn wij verplicht met hen mee te stappen, zonder in hun gaan de rijping waar te nemen van wat zij zijn.

Het is nu juist dat, wat de film voor ons doet bestaan, en wel hierdoor, dat hij ons in staat stelt een beweging van op afstand waar te nemen. Door de film

kan de beweging tot een zinvolle totaliteit worden. Deze totaliteit en deze zin worden natuurlijkerwijze door de film onthuld. Al weten wij sinds lang dat de beweging van een leven, en zelfs elke beweging in een leven iets uitdrukt van dat leven, toch bleef deze waarheid, vóór het ontstaan van de film, verborgen. Het was geen waarneembare werkelijkheid, wat het voortaan wel is. En wanneer wij aan de film de macht toekennen om de niet-beweeglijkheid van de beweging aan het licht te brengen, dan wil dit tenslotte maar zeggen, dat hij ons toelaat, door ons boven de beweging te stellen, er de zin in te lezen die er zich in opbouwt, en die er de onbeweeglijke eenheid van uitmaakt.

Onderzoeken wij nader wat dit veronderstelt of impliceert. Wanneer de eenheid en de zin van een beweging ons in de natuurlijke ervaring niet steeds toegankelijk zijn, dan ligt dit aan het feit dat wij ons in de natuurlijke ervaring steeds op één standpunt bevinden. Wij zien de beweging uitsluitend van ergens uit, wat er op neer komt dat wij ze niet zien. De film daarentegen toont de beweging aan een toeschouwer die zich nergens bevindt. En juist hierdoor kan een toeschouwer een totaliteit, een eenheid vatten, die normaal (natuurlijk) onwaarneembaar zou blijven.

Deze laatste omstandigheid toont zich nu een zeer grote factor van irrealiteit. Zij heft de verankering van de toeschouwer in het verhaal op, en zou hem het gevoelen moeten geven dat hij het verhaal, dat nu een spektakel is geworden, beheerst als een god met absolute zeggingsmacht. Dit gevoelen is nu juist het tegengestelde van wat de werkelijkheid ons doet ondervinden. Als het niet wordt gecorrigeerd door de instelling van een vorm van mysterie, werpt het ons in het irrealiteits. Doordat de film de toeschouwer niet op één bepaalde plaats bevestigt, streeft hij er naar elke horizon uit te schakelen. Vergelijken wij nogmaals wat zich in werkelijkheid afspeelt met wat wij zien op het scherm.

Horizon

Wanneer ik een zieke bezoek aan zijn bed, dan is mijn waarneming van zijn aangezicht, gezien van boven naar beneden, sterk verschillend van degene die mij gewoonlijk een menselijk aangezicht biedt. Indien men mij op dit ogenblik zou vragen te beschrijven wat ik werkelijk en analytisch waarneem, — het werd ten andere reeds gedaan —, dan zou niemand in mijn beschrijving iets terugvinden dat op een menselijk aangezicht lijkt. Hetzelfde zou gebeuren, wanneer ik bijvoorbeeld mijn hand zou bekijken en letterlijk die hoop haren, kloofjes, lijnen en kleine gekleurde vlekjes zou beginnen te beschrijven. Nochtans slaagt men er gewoonlyk gemakkelijk in de hand of het aangezicht dat men bekijkt te herkennen : zo gemakkelijk zelfs dat vele mensen zich nooit dit probleem hebben gesteld. Zij geven er zich geen rekenschap van dat een hand, door de blik ontleed, of een aangezicht, gezien vanuit een ongewoon standpunt, zeer verschil-

lend voorkomen van die hand of dat aangezicht zoals zij zijn opgenomen in de globale waarneming van een lichaam of van een totaal-situatie. Waarom? Omdat de identiteit van een voorwerp, hoe grondig het ook moge gewijzigd zijn door een ongewoon gezichtspunt of door de bedoeling van een analytisch onderzoek uit te voeren, onmiddellijk behouden wordt door de aanwezigheid van een horizon die globaal onveranderlijk blijft. Terwijl ik het aangezicht van mijn zieke vriend zie, hoor ik zijn stem, zie ik de schakering van zijn haar, herken ik zijn manier van mij een hand te geven, vind ik de omgeving van zijn kamer terug, allerlei onveranderlijke dingen die de normale horizon van zijn aangezicht vormen, en die mij toelaten het te herkennen. Voor mijn eigen hand geldt hetzelfde. Deze herkenning nu, zo vlot en spontaan in het dagelijkse leven, gelukt slechts zelden in de film. Telkens wanneer een film ons een close-up opname voorstelt (2), wat precies overeenkomt met het onderzoek van het waargenomenen waarover wij zojuist spraken, ondervinden wij de grootste moeilijkheden om de derwijze voorgestelde persoon of zaak 'terug te vinden', om het aan te schakelen bij de vorige scène. De klassieke vergiftigingsscène, waar men plotseling een enorme hand een stroom vloeistof ziet gieten in een glas dat men eerder voor een aquarium zou houden, slaat ons onvermijdelijk uit ons lood. Wij slagen er niet in de continuïteit te herstellen met het vorige beeld, waar de tafelenoten over hun zaken praatten. Nochtans gaan in de natuurlijke waarneming de close-ups, die hier nog veel talrijker zijn, onopgemerkt voorbij. Dit ligt aan het feit dat de film geen horizon heeft, zodat elk beeld er de schepping van de eenheid moet herbeginnen. De eenheid, de draad moet en kan niets anders zijn dan de bedoeling, in de brede zin van het woord, die doorheen de verschillende opnamen loopt, en die ze heeft gekozen. Voor de toeschouwer is dit de manifestatie van de eenheid van een gedachte, iets dat gewoonlijk niet manifest is, omdat wij ons in de natuurlijke waarneming altijd en noodzakelijk op één bepaalde plaats en tijdstip bevinden, vastgeankerd als het ware. De niet-beweeglijkheid van de beweging brengt haar irrealiteit mede.

Hoe wordt dit nu gecorrigeerd, hoe komt het dat wij toch gevangen worden, dat wij ons eerder meegesleept voelen dan meesters van het spel?

De oorzaak hiervan is dat een horizon van een nieuw type het karakteristieke mysterie van het onbestaande ding terug invoert. Het is niet meer die van de natuurlijke waarneming, die zowel mogelijkheden van exploratie als de permanentie, de eenheid van het geëxploreerde ding bewaart, omdat dit alles een verankering van de toeschouwer veronderstelt die de film van nature uit verbiedt. Welke is dan die horizon? Naar ons gevoel is het het licht van spel en schaduw, of meer bepaald nog: de afwezigheid van kleuren.

Zou men kunnen zeggen, maar het is een oppervlakkige opmerking, dat een beeld in zwart en wit slechts gedeeltelijk de indruk van werkelijkheid geeft, die het zou kunnen geven? Daar ligt de vraag niet: het gaat er helemaal niet om,

opnamen te brengen die materieel juist zijn, beter in staat de natuurlijke waarneming te plagieren. Deze weg biedt geen uitkomst, en is ten andere zonder belang. Langs hier is niets te winnen voor de werkelijkheidscoëfficiënt. Of een geprojecteerde boom nu gekleurd is of niet, men kan er toch niet in klimmen. En zelfs indien het mogelijk was, dan zou men er nog geen voordeel in zien liever in deze boom te klimmen dan in gelijk welke appelaar van een boomgaard. Het komt er op aan de toeschouwer tegenover het scherm de existentiële waarnemingshouding te doen terugvinden, niet met de bedoeling hem een valse waarneming op te dringen, wat ten andere buiten kwestie is, maar om hem in staat te stellen op het scherm aspecten van de werkelijkheid terug te vinden die normaal door de natuurlijke waarneming verborgen blijven. Nu zagen wij dat de existentiële houding van de natuurlijke waarneming beheerst wordt door de overtuiging dat er vóór ons altijd meer aanwezig is dan wat onmiddellijk gezien of gegeven wordt. In dezelfde richting neigt de clair-obscur van het filmbeeld. Het stelt de latere mogelijkheden, het immanente eigen aan elke echte aanwezigheid. Het beeld in zwart en wit, waarin het licht dus ongelijk verdeeld is, spoort ons dadelijk aan tot exploratie. Het virtuele, het mogelijke, het onvolbrachte, datgene 'wat ook anders zou kunnen zijn', of in fenomenologische terminologie, het *ineffectué effectuable*, is hier duidelijk voelbaar. In *Lost Weekend* wacht de vriendin van de hoofdpersoon zijn terugkomst af, boven op de trap die naar zijn appartement leidt. Wij zien niet letterlijk dat haar aangezicht bleek is: het is niet kleurloos of niet gekleurd; op gebied van kleur is het *hol*. Wij zijn dus verplicht op zoek te gaan om deze dubbelzinnigheid op te heffen. De angstige uitdrukking in de ogen, de zenuwachtige handen, de vermoeide gang wijzen op een zekere bleekheid, verwijzen ernaar. Iets dergelijks gebeurt met de natuurlijke waarneming wanneer wij op een winternacht te bed liggen: het waargenomen verzwakte of gedempte rolgeluid van een wagen *duidt* op sneeuw, die wij nog niet hebben gezien, maar die er toch moet zijn; zoals de talloze malen herhaalde echo's van elke schok van een wagen, tijdens een andere nacht, de nijpende vorst *be-tekenen*. Maar opdat deze aanduidingen, die reeds virtueel aanwezig zijn in het gegevene, zouden gelden, moet ik ze eerst nog uitvoeren.

Dit voorbeeld kunnen wij best vergelijken met wat de huidige technieken van de kleurenfilm ons bieden. Wij merken vooraf op dat het begrip 'natuurlijke kleur' een categorie of een definitie is uit de fysica, en niet van de waarneming, waar er slechts kleuren in verband met een situatie zijn. Wanneer ik aan mijn schrijftafel werk bij het licht van een bureaulamp, en ik leg twee bladen papier voor mij, dan zijn deze vanuit fysisch standpunt gezien ongelijk wit: hetgene verder van de lamp af ligt, is minder wit dan het andere. Maar ik zie niet normaal, vermits ik niet gericht ben op het vatten van lichtschakeringen, maar wel op het waarnemen van gekleurde zaken. Natuurlijkerwijze doe ik dan wat men op een ander terrein een correctie zou noemen. Ik houd rekening met het

feit dat het ene blad verder van de lamp verwijderd is dan het andere, en daardoor zie ik de twee bladen als even wit. In feite is dit geen correctie, maar simpelweg een natuurlijke beweging in de waarneming : de grijze kleur van het verst verwijderde blad duidt op die verwijdering, en brengt ons ertoe de dubbelzinnigheid van wat ik zie in een bepaalde richting te overwinnen. (De dubbelzinnigheid bestaat hierin : wil deze grijze kleur zeggen dat dit blad grijzer is dan het andere of dat het verder verwijderd is ?) Dit nu wordt onmogelijk met de zogenaamd 'natuurlijke' kleuren : zij zijn altijd dezelfde, onttrekken zich daardoor aan de dubbelzinnigheid van de situatie, en geven ons een indruk van irrealiteit. Ik herinner mij in dit verband mijn woede bij het zien van *For whom the bell tolls*. (Sam Wood, 1943). Vanaf de eerste beelden ontsnapt de toeschouwer niet aan de indruk dat men hem in het ootje neemt, dat men hem opnamen voor ernstig wil laten voorschotelen die even absurd definitief zijn als chromo's van Liebig of Victoria-chocolade. De slechte smaak, zelfs voor specialisten in de technicolor uitzonderlijk ergerlijk, van deze opnamen verhoogt dit gevoelen maar weinig. Wat betwistbaar is, is de 'natuurlijke kleur' op zichzelf. Nemen wij een voorbeeld : het buitengewoon kleurrijke gezicht van Pablo, de opstandeling die is door angst en geldzucht afgetakeld. De realisator van de film heeft de ingewikkelde natuur van deze man willen uitdrukken door hem een aangezicht samen te stellen waar de buitengewone verscheidenheid van schakeringen moet voorzien in de afwezigheid van reliëf. Dit laatste zou de enige manier geweest zijn om in kronkelingen van plooien en rimpels alle aspecten van dit sombere, onbesliste en listige karakter uit te drukken. Dit effect blijft echter volledig uit. Waarom ? Omdat zulk karakter een grondige dubbelzinnigheid vergt, die wel kan worden gesuggereerd maar niet vervolledigd door de rimpels van een aangezicht. De rimpel van misnoegdheid kan ook die van levenservaring of van lichamelijke pijn zijn : het komt in werkelijkheid aan mij toe te beslissen wat het eigenlijk is. Zulke beslissing zal zich laten leiden door de interpretatie van alles wat dubbelzinnig blijft in de houding van het personage. In het geval van Pablo is dit echter helemaal onmogelijk. Elke keus wordt uitgesloten, en exploratie is overbodig want er is geen horizon meer. De paarse schijn van Pablo's baard *eist* lafheid, en houdt daar op; de bruine tint van de wenkbrauwen *dringt* wreedaardigheid *op*, en maakt ze zelfs al uit. Zo is het nu eenmaal. En de toeschouwer, ontmoedigd, onbekwaam het spel mede te spelen, besluit woedend : "Het is cinema".

Hij heeft geen ongelijk. Want zodra de film de dubbelzinnigheid opheft, die hem aan het reële verbindt, en die maakt dat hij van de werkelijkheid een dimensie onthult die aan de waarneming ontsnapt, wordt hij een beeld zonder bedoeling of betekenis. Werkelijkheid immers kan men slechts bedoelen of betekenen.

Tot besluit kunnen wij zeggen dat de film het werk van de natuurlijke waarneming vernietigt en ons op die manier in staat stelt de immanente zin van de beweging te vatten. Maar samen met de verankering van de natuurlijke beweging verdwijnen ook haar horizon en mysterie. Om aan de film zijn 'wereldse' dimensie niet te ontnemen, is het noodzakelijk dat horizon en mysterie onder een andere vorm terug worden ingevoerd. De film doet dit door middel van de dubbelzinnigheid van het beeld zonder natuurlijke kleuren.

Noten

*Dit essay verscheen vroeger al in het inmiddels verdwenen Leuvense studentenblad *Universitas* (1958/19).

¹Waarom zegt men dat de waarneming dubbelzinnig is? Omdat ik, wanneer ik de zitting van een werkelijke stoel zie, verplicht ben in de waarneming van deze zitting niet alleen de *mogelijke*, hoewel nog niet *beleefde* waarneming van een rugleuning op te nemen, maar daarenboven nog te veronderstellen wat ik precies zal zien bij het waarnemen van die rugleuning. De effectieve waarneming kan nu deze veronderstellingen teniet doen, en door ze teniet te doen, de zin veranderen die de zitting mij gaf. De zitting deed mij een Louis-Philippe-stoel veronderstellen, en dus een corresponderende rugleuning. Maar dit is niet volledig evident: bij nader onderzoek wijst de rugleuning er op dat de stoel in Empirestijl is. Terugwerkend zal de waarneming van de stoel in die zin gewijzigd worden.

²Close-up (gros plan, de Nederlandse term ontbreekt), is de term voor dat soort van opname in de film, dat slechts één, meestal klein, onderdeel van het voorwerp laat zien; bijvoorbeeld een hand, een asbak, een deurklink.