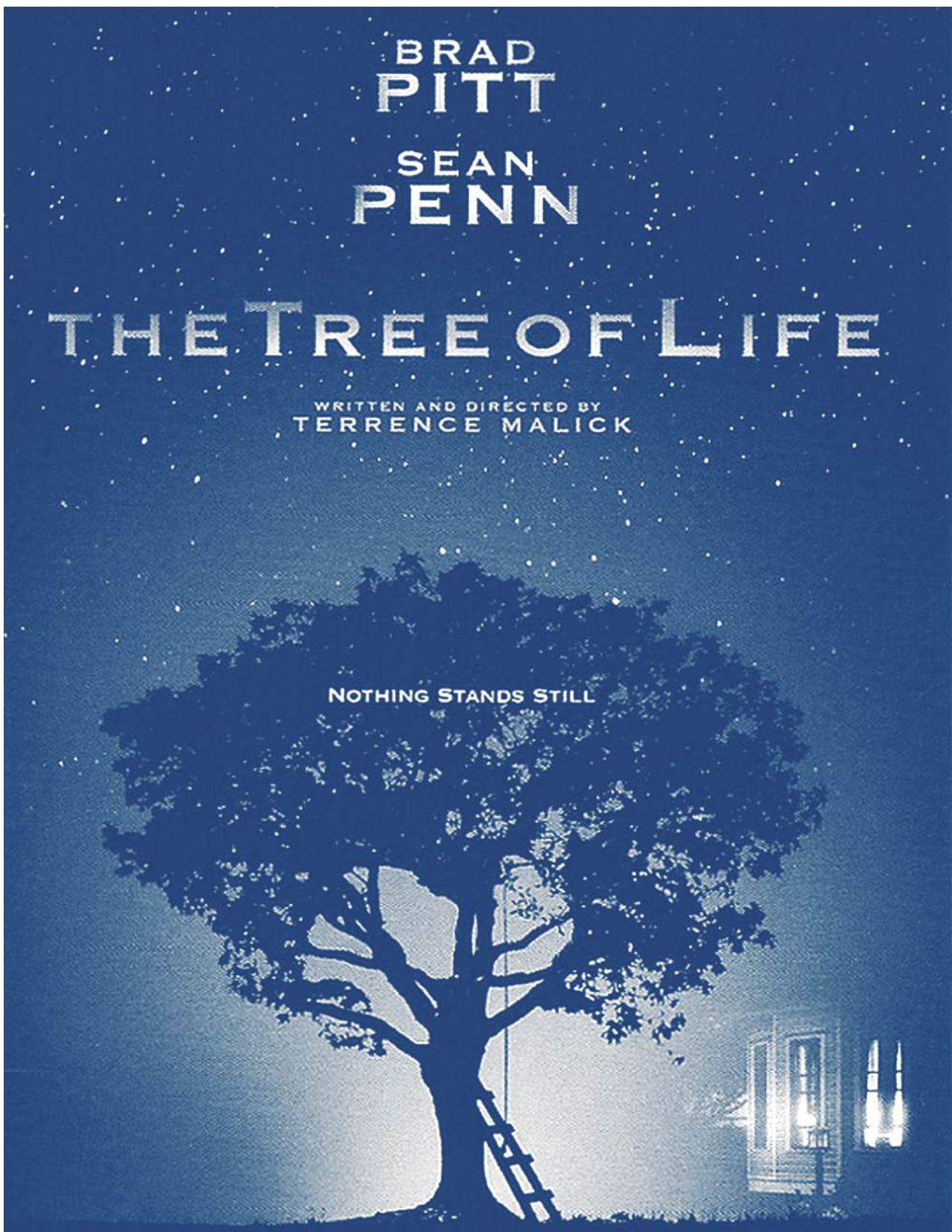




De reflectie en de lichtwand

Van Plato tot Malick

Plato en Malick hebben de filosofie gemeen met elkaar. Allebei bewegen ze zich in de filosofie, echter niet begrepen als de discipline die intellectuele pirouettes uitvoert om in vele gevallen iets te zeggen wat het gezonde verstand al langer wist. Beiden beoefenen de filosofie om te reflecteren over wat er zich afspeelt rond en in de mens. Filosoferen is voor beiden in de eerste plaats een modus van schouwen, een spirituele oefening om zichzelf als mens te leren kennen en om hun tijdelijk verblijf op aarde naar waarde te kunnen schatten. Maar hiermee houdt de gemeenschappelijkheid ook op.

Het klassieke, spirituele leven buiten 'de bioscoop'

Plato en Malick staan in de ruimte van de filosofie met hun rug naar elkaar toe. Ze kijken elk een andere kant op. De eerste met zijn ogen dicht, de andere met een filmcamera in de hand. In het zevende boek van zijn *Staat* vertelt Plato de *Allegorie van de grot*. Hij beschrijft erin de oerbioscoop. De grotbewoners zijn toeschouwers die 'geboeid' naar projecties op de wand zitten te kijken. Dat moet de oudste beschrijving zijn van een bioscoop.

Plato had eerder de toeschouwers op het

oog die in het theater naar tragedies en komedies gingen kijken. Dat vond hij een minderwaardige bezigheid. Neerzitten met de ogen die vastkleven aan een schimmenspel dat enkel een misleidende afspiegeling is van de fysieke werkelijkheid. Voor dergelijk zitten had Plato geen goed woord over. Hij vond 'de bioscoop' een gevaarlijke plek want ze brengt schade toe aan de mens. De 'valse' beelden drijven de mens weg van zijn denken. Dat denken vormt de spirituele roeping van de mens: betrokken leven op de hogere of transcendente werkelijkheid. Die is enkel bereikbaar via 'het derde oog' of de ziel, de



onzichtbare essentie van de mens zelf. ‘De bioscoop’ cultiveert enkel het zien van de twee ogen in plaats van het in-zien, eigen aan het derde oog van de denkende ziel.

Voor de filosoof van het klassieke denken, Plato, blijven bioscoopbeelden schijnbeelden in de tweede graad: schijn van de schijn. De fysieke werkelijkheid staat tegenover de transcendente of bovennatuurlijke werkelijkheid als schijn tegenover zijn. Voor Plato bestaat de spiritualiteit uit de (op)voeding van de ziel, de vorming van het denken en dat gebeurt het best met een afgewende blik, met ogen die weggijken van de omringende werkelijkheid en die zich er na verloop van tijd helemaal voor afsluiten. De spiritualiteit van de gesloten ogen. In deze metafysische optiek is pastoraat zielzorg; spirituele oefeningen zijn contemplatieve meditaties, liefst in het halfdonker.

De eeuwenoude christelijke cultuurtraditie heeft, via de directe bemiddeling van het platonisch hellenisme, datgene wat heden ‘spiritualiteit’ heet als ‘geestelijk leven’ geduid. Naar het platonische model van Socrates die argumenteerde dat de mens leeft om te leren sterven, kreeg ook een invloedrijke christelijke spiritualiteit eeuwenlang het karakter van een ascetische oefening. Spiritualiteit werd vast verbonden aan een cultuur van de gesloten zintuigen (De Bleeckere 1992, 24-25). De mens moest leren zijn ogen te sluiten om zich enkel door het onzichtbare bovennatuurlijke licht te laten verlichten. In de meeste gevallen stond

het doel van de spiritualiteit in het teken van de dood. In de scholen van dergelijke spiritualiteit deed men aan een geestelijke gymnastiek om de grote sprong te kunnen maken over de lat van de dood heen, recht ‘de hemel’ in.

De eeuwenoude christelijke cultuur bezit een rijke waaier aan spirituele bewegingen. In de huidige postmoderne epoeche bestaat er in kerkelijke kringen nog steeds de tendens om vooral in het contemplatieve abdijsleven de essentie van het christendom te zoeken. In de voorbije decennia is in ‘katholiek’ Vlaanderen althans in secundaire scholen

een roepings- en een bezinningspastoraat – voortbouwend op de naoorlogse traditie van de verplichte retraites –

ontstaan die erop was gericht via een meerdaags verblijf in een abdij de jongeren in contact te brengen met ‘de essentie’ van het christendom. En wanneer er een film als *Die grosse Stille*, de documentaire van Philip Gröning over La Grande Chartreuse, verschijnt, dan slaken tal van kerkelijke leiders een grote zucht: Eindelijk nog eens een religieuze film! Wat is er echter religieus aan een film die uitmondt in het getuigenis van een oude, blinde kartuizer die de lof zingt over de dood (De Bleeckere 2011, 104)? Of is religie nog steeds zielzorg gericht op de toegang tot ‘de hemel’, ‘het hiernamaals’, waarbij het ‘hiernumaals’ op zich secundair of gewoon onbelangrijk is?

De ‘bioscopische’ spiritualiteit

Wie zich vandaag opstelt in de bioscopische ruimte van de cinematografie, nog steeds

de drijvende kracht van de heersende beeldcultuur, treedt binnen in een speciale wereld. Ze bestaat uit de grondstoffen van duisternis en licht waarmee een spel wordt opgevoerd van zichtbare beelden op een scherm en van klanken die de ruimte vullen. Wie er binnentreedt in het perspectief van een klassieke spiritualiteit, houdt het er niet lang vol. Beelden en klanken worden bronnen van ergernis en frustraties. De vraag is vanuit welke spiritualiteit het zinvol en boeiend wordt, om tijdelijk en geregeld in die bioscoopruimte te verblijven. Is het eigenlijk wel mogelijk om zo’n ruimte met spiritualiteit in verband te brengen? Volgens Malick wel. Voor hem is de bioscoopruimte de plaats bij uitstek voor een spirituele beleving vandaag. Een nadere kijk op zijn werk, in het bijzonder zijn *The New World* en *The Tree of Life*, verheldert zijn visie. De volgende componenten zijn relevant om even in het vizier te houden: het zinzoekende schouwen, het beeldgebed, het inhoudelijke leidmotief van het aards paradijs (De Bleeckere 2012).

Het zinzoekende schouwen

De Amerikaanse filmregisseur Terrence Malick – geboren in Ottawa, Illinois, op 30 november 1943 – is een fenomenologisch geschoolde filosoof. Hij vertaalde Heideggers *Vom Wesen der Grundes* als *The Essence of Reasons* en voorzag het van een inleiding. Hij onderbrak zijn doctorale studie over Heideggers benadering van het denken in relatie tot ‘de wereld’ om filmstudies te volgen en een filmcarrière uit te bouwen (Woesner 2011, 206). Hij wordt heden wereldwijd

tot de belangrijkste, levende regisseurs gerekend. Malick heeft begrepen dat het fenomenologische denken een schouwende denken is. Volgens Heidegger bestaat er geen discussie over: dat schouwende denken gaat helemaal op in de taal: ‘De taal spreekt’ (1954, 184). Voor Malick is dit een vergissing, het schouwende denken speelt zich af in de ruimte van het cinematografische beeld: ‘Het beeld denkt.’

Malicks benadering kent een bipolaire spiritualiteit: de schouwende blik primeert in het beeld zelf alsook bij de toeschouwer van de films. Beide blikvelden staan in het teken van het zinzoeken. Wat Malick bezighoudt, is de wijze van kijken naar de dingen, naar de wereld, en in dat licht kiest hij voor een unieke voorstelling zijn filmische personages. Ze zijn geen marionetten die via de touwtjes van het scenario in beweging worden gebracht. Het worden volwaardige personen die leven vanuit hun eigen innerlijke wereld. Die toont zich in hun manier van kijken naar zichzelf, de dingen rondom hen en in het gesprek dat ze voeren met zichzelf. Echt schouwende mensen. Dat concretiseert zich in een fluïde cinematografie. Een belangrijk aspect ervan bestaat uit het dedramatiseren van het verhaal. Malick gebruikt geen oorzaak-gevolg logica. Malick zet ook de montage in voor het dedramatiseren. Hij gebruikt talrijke *jump cuts*. Hierdoor lijkt het alsof de film sprongen maakt. Dat gebeurt zeer duidelijk tijdens de gevechtsscènes in *The New World*. Er zit geen logica in. Het enige wat logisch is, is dat er twee kampen zijn die elkaar bevechten. Malick dempt bijvoorbeeld de natuurlijke geluiden en durft daarbij te





kiezen voor momenten van stilte of voor natuurgeluiden. Hij toont niet hoe het gevecht afloopt. Wie de verliezers en de winnaars zijn, blijft open. De beelden verspringen en Malick schrikt er niet voor terug om tussen de gevechtssequenties een sequentie in te lassen met Pocahontas in het hoge gras, ofschoon zij

niet in de buurt is van het gevecht.

Het handelsmerk van Malick is het gebruik van de *voice-over*-methode. De *voice-over* komt niet zozeer voort uit de zelfanalyse van het personage. Bij Malick gaat het veel meer over het spirituele gesprek tussen de personages. De *voice-over* geeft toegang tot de innerlijke reflec-

tieruimte van de personages. In die ruimte spelen psychologische motieven en berekeningen weinig of geen rol. Wel bewegen zich daarin de reflexieve beschouwingen van de personages over de zin van wat er gebeurt. Uit dit meditatief perspectief volgen de vele *close-ups* van de personages. Hun schouwende blik valt op.

Malicks aanpak heeft gevolgen voor de toeschouwer. Die dient via zijn eigen verbeelding de verhaallijn aan te vullen en hij voltrekt het schouwende zoeken naar de zingeving van de dingen en de gebeurtenissen mee. De films van Malick vormen de toeschouwers in de bioscopische ruimte tot



actieve kijkers. Ze treden uit een loutere consumptieve houding en gaan over tot een actieve, schouwende blik. Die beweegt rond het middelpunt van de zingeving. De personages van Malick geven daarbij het voorbeeld en nemen de toeschouwer mee op de spirituele weg van de zingeving. Voor Malick is de bioscoopruimte een spirituele levensruimte, een plaats waar de mens als toeschouwer bij uitstek recht in de lens van het veeleisende leven kijkt; in die ruimte weerklinkt uit de beelden en de klanken de opgave van zingeving. Alleen een cinematografische spiritualiteit van de open ogen zorgt ervoor dat de toeschouwer de vinger aan de pols houdt van het leven zelf.

Het beeldgebed

Malicks esthetica van de bipolaire spiritualiteit bereikt zijn hoogtepunt in wat we ‘het beeldgebed’ noemen. Eenvoudig uitgedrukt betekent dit dat beide films van Malick gebeden zijn. Zo begint *The New World* met de aanroeping door de Indiaanse prinses Pocahontas:

*Kom Geest,
Help ons om het verhaal van ons land te
zingen.
U zijn onze Moeder.
Wij komen voort uit Uw ziel.*

Pocahontas’ gebed roept de spiritualiteit op van de Powhatan-indianen van de Oostkust van de huidige Verenigde Staten. Het gebed evoceert

de religieuze verbondenheid met de natuur. In de film laat Malick zich door die spiritualiteit inspireren door de natuur niet te filmen als een decor voor menselijke handelingen; hij filmt het waaierende gras, de hoge bomen met het zonlicht dat door het bladerdek heen priemt, het stromende water met zijn reflecties en zijn eigen klankenwereld enzovoort. Door te filmen vanuit de spirituele beleving van de jonge,

indiaanse prinses distantieert Malick zich van de berekenende mentaliteit van de Engelse kolonisten. Zij

zien de natuur als te gebruiken grondstof en als bron van hebzucht. Dit laatste blijkt uit hun koortsachtige zoektocht naar goud.

Malick laat de westerse toeschouwer in de spiegel kijken, in de spiegel van zijn eigen spiritualiteit. Is de westerse spiritualiteit, ook in haar klassiek-traditioneel christelijke zin, niet steeds gemotiveerd door een uitgesproken of impliciete materialistische wil? Zo kunnen we toch ook de wil noemen die gericht is op het vertoeven in ‘de hemel’ in Gods nabijheid en op het voor eeuwig en altijd genieten van een volmaakte staat zonder ontberingen? Wat betekent immers de tijdelijke ascese en ontbering in het hiernumaals tegenover de hiernamaalse weelde en volheid in de eeuwigheid? Malick evoceert de contrasterende indiaanse spiritualiteit in het historische personage van Pocahontas. Die spirituele beleving staat helemaal in het teken van verbondenheid en respect in plaats van verdienste en bezit.

The Tree of Life is nog meer dan *The New*

World een beeldgebed. Centraal in *The Tree of Life* staat de volwassen Jack O’Brien, een succesvolle architect. Hij is tevens een van de drie broers van het gezin O’Brien. Dat bestaat uit de ouders en hun drie jongens Jack, R.L. en Steve. Het verhaal van het katholieke gezin O’Brien speelt zich af in de jaren vijftig van de vorige eeuw en is gesitueerd in een landelijke buitenwijk aan de rand van de Texaanse stad Waco. Malick vertelt het verhaal echter helemaal niet

chronologisch. Er is eigenlijk amper een verhaallijn. De film bestaat namelijk uit een openvolging van herinneringen, stemmingen, overwegingen van Jack O’Brien op het ogenblik dat hij in zijn architectenbureau verneemt dat zijn jongere broer, R.L., overleden is, wellicht door zelfmoord.

Die fluïde stroom of *consciousness* beweegt zich in de modus van het gebed dat een lange meditatie is rond zingeving. Via de gedachtenis aan zijn katholieke ouders stapt de volwassen Jack biddend binnen in de spirituele wereld van de zingeving. Daarover laat Malick zelf geen twijfel bestaan. De bijbelse referenties kaderen immers in dit perspectief. Bij de opening van de film reikt Malick de toeschouwer een sleutel tot de betekeniswereld van film via een bijbelcitaat. Hij citeert namelijk Job 38, 4 en 7:

*Waar was jij toen ik de aarde grondvestte?
Vertel het me, als je zoveel weet ...
terwijl de morgensterren samen jubelden
en Gods zonen het uitschreeuwden van
vreugde?*

Daarna volgt een rijke en tevens lange filmische meditatie die via de voice-over van Jack de betekenis krijgt van een gebed. Een volwaardig hedendaags beeldgebed. Dat laatste mag letterlijk worden genomen. Er komen niet alleen enkele expliciete scènes in met biddende mensen – de vader, de jonge Jack; de meditatie van de volwassen Jack is een lang uitgewerkt gebed, in voice-over verspreid over de hele film. Daarbij verschijnt Jack als een hedendaagse

Job. Malick realiseert een betekenisweefsel met het woord ‘job’. Het betekent ‘werk, baan’, maar het is eveneens de eigenaam

van Job naar wie het bijbelboek is genoemd. De initialen van Jack O’Brien vormen het hoofdletterwoord JOB.

*Waar leeft U?
Ziet U mij nu?
Ik wil zien wat U ziet.*

*Waarom zou ik goed zijn als U het niet bent?
Waarom slaat hij ons, onze vader?
Behoed ons.
Leid ons tot het einde van de tijden.*

Uit deze gebedsfragmenten blijkt hoe de volwassen Jack als een hedendaagse Job een vragende, smekende zinzoeker is. Hij ziet daarbij de vader ook als een beeld van God die in de bijbelse traditie ‘Heer’ en ‘Vader’ wordt genoemd. De zin ‘Waarom slaat hij ons, onze vader?’ doelt niet enkel op vader O’Brien, maar parallel ook op ‘God de Vader’. ▷

Het inhoudelijke leidmotief van het aards paradijs

Malick boetseert zijn films, en in het bijzonder *The New World* en *The Tree of Life*, rond 'het aards paradijs' als centrale denkfiguur met directe verwijzingen naar het bijbelboek Genesis. Bij Malick komt die filmische meditatie ook voort uit een algemene, culturele motivatie: de meditatie over het aards paradijs verbindt zich met het bijbelse motief van het Beloofde Land in de context van het ontstaan van de huidige Verenigde Staten van Amerika. Dat verklaart de historische verankerde film *The New World* die terugkeert naar 1607, de stichting van het fort Jamestown langs de James River met de historische Captain John Smith in de mannelijke, koloniale hoofdrol en Pocahontas in de indiaanse, inheemse vrouwelijke hoofdrol. Malick laat duidelijk zien hoe Captain John Smith Jamestown tot een succes maakte, nadat eerdere pogingen van andere Engelse nederzettingen in een fiasco waren geëindigd. Captain John Smith heeft in zekere zin de hoeksteen gelegd van de allereerste Engelse kolonie, Virginia, die in 1776 een van de dertien eerste staten werd van de Verenigde Staten van Amerika.

Maar dat alles betekent niet dat Malick *The New World* opbouwt als een patriottistisch pamflet. Integendeel. Zowel *The New World* als *The Tree of Life* zijn namelijk ook rouwgedichten en rouwgebeden waarin de stem van de zingeving hoorbaar en zichtbaar is. Hierdoor zetten beide films bij de toeschouwer ook de betekenis van het gezegde 'het aards paradijs' met zijn bijbels-religieuze grondtoon in beweging. Letterlijk. Cinematografisch.

In de eeuwenlange joods-christelijke theologische traditie heeft het spreken en denken over 'het aards paradijs' de ervaring van de tijd helpen structureren. Er was de tijd van het aards paradijs en er was de tijd erna. Daarbij hoorde ook het sterke gevoel dat het aards paradijs zelf onbereikbaar in een ver verleden verloren was gegaan en dat de huidige tijd altijd tot het domein hoorde van dat verloren paradijs. Maar, zoals het historische voorbeeld van 'de Nieuwe Wereld' leert: groepen in de westerse beschaving bleven de hoop koesteren om toch nog een verloren stuk van het aards paradijs te kunnen vinden. Die verwachting groeide uit tot de massale, Europese koloniale droom die nog nazindert in die andere zegswijze die nauw verbonden is met die van het aards paradijs: 'The American Dream'.

Als Amerikaan, als hedendaagse denker én als actueel cineast blijft Malick niet stilstaan bij de geografische ijking van 'het aards paradijs' sinds de bijbelse Tuin van Eden. Het aards paradijs bevindt zich niet in Jamestown en bij uitbreiding niet in de Verenigde Staten van Amerika. Het aards paradijs bestaat enkel als mentale plek. Dat verduidelijkt en praktiseert Malick door gebruik te maken van de cinematografische techniek van de voice-over. De hoofdpersonages zijn beschouwers; ze reflecteren. Die mentale werkelijkheid van 'het aards paradijs' betekent geenszins dat zij iets fictiefs of imaginairs is. Het is veeleer een zone van zin, gecreëerd vanuit de menselijke geest waarin de onsterfelijk diepe nood aan zingeving woont.

Besluit

Door hun cinematografische kracht, hun 'visuele en spirituele overvloed' (Corliss 2011, 53) maken de films van Malick het schouwen ervan tot een hedendaagse spirituele oefening; ze evoceren bij de toeschouwer het besef dat de bioscoopruimte voor een moment een zone van zin creëert waarin de toeschouwer zich mentaal actief beweegt. In die mentale beweging ontdekt de wakkere toeschouwer zijn roeping om als mens in zijn eigen leefwereld hier en nu een bioscopische zone van zin te creëren op de eb en de vloed van de tijd. <

Literatuur

- Corliss, R. (2011). Tree Believer. The cosmic vision of Terrence Malick. *Time Magazine*, June 13, 2011.
- De Bleeckere, S. (1992). *Het licht van de schepping. De religiositeit van de beeldcultuur*. Averbode: Altiora.
- De Bleeckere, S. (2011). *Gedachtenis. Over zinmo(nu)menten*. Men(S)tis' Studies 1. Hasselt: Men(S)tis.
- De Bleeckere, S. (2012). *Het aards paradijs als zinnebeeld. Beschouwingen bij The New World en The Tree of Life van Terrence Malick*. Men(S)tis' Studies 2. Hasselt: Men(S)tis.
- Heidegger, M. (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske.
- Woesner, W.V. (2011). *Heidegger in America*. New York: Cambridge University Press.

Sylvain (prof.dr. S.) De Bleeckere promoveerde in de wijsbegeerte en doceert cultuurwetenschappen aan de opleiding Architectuur van het departement Architectuur en kunst van de PHL/UHasselt. Hij is stichter en voorzitter van Men(S)tis vzw: www.menstis.be en publiceert op het gebied van cultuurfilosofie, zingeving en religie, en cinematografie. Voor zijn boek *De horizon van de tragische mens. Een cultuurfilosofisch gesprek met het filmoeuvre van Andrei Tarkovskij (1984)*, ontving hij de Prof. Bormansprijs voor essay. sylvain.debleeckere@uhasselt.be