

Voor een theorie van de praktijk (2)

Jean-Luc Godard en zijn team

Ter situering

In april 1986 hield het Filmmuseum te Brussel een groots en zo goed als volledig overzicht van het oeuvre van Jean-Luc Godard. Hieraan was een colloquium gekoppeld georganiseerd door het 'Centre de Recherches sur les Arts de la Communication' van de Universiteit van Luik. Mijn interventie had een 'averechte bedoeling': ingaan tegen de onvoorwaardelijkheid, de quasi-'idolatrie' die in Franse kringen van film-theoretici en filmcritici vrijwel algemeen heerst ten overstaan van het 'fenomeen Godard'. Het was van mijn kant een poging om Godard opnieuw te situeren in een context, hem te plaatsen in de traditie van de 'Nouvelle Vague' en te kijken waarom deze historisch zo belangrijke beweging in het Frankrijk van de jaren tachtig verworden is tot een 'label'.

Mijn houding bestond er niet in om het belang van de filmmaker Godard aan te valen, doch veeleer een aansporing om zijn eigen zinnige uitspraken kritisch te benaderen; zijn uitdagingen als dusdanig ook te behandelen, dit wil zeggen: als prikkel tot discussie. Ik betreurde het dan ook dat geen enkele van de Franse sprekers (waaronder zich toch lieden als Alain Bergala, Pascal Bonitzer bevonden) een poging deed om de betekenis van Godard in een historische continuïteit of traditie, en ook de breuk ermee, te situeren. Naar mijn mening dient het verschijnsel Godard in deze tijd belicht vanuit een meer globale kijk op wat cinema geworden is. Kortom: om de impliciete vraag aan ons van de nieuwe generaties, van die generaties die de 'andere cinema' (de

echte?!) niet gekend hebben, productief te maken.

De Franse titel van mijn lezing luidde: 'A la recherche de la "Belle Equipe"'. Het was een ironische toespeling op zowel een Proustiaanse nostalgie, die Godards huidige houding meer kenschetst dan men op het eerste gezicht zou verwachten, als op een beroemde film van Julien Duvivier uit de jaren dertig *LA BELLE EQUIPE*. Julien Duvivier was een van die Franse filmmakers die door de Nouvelle-Vague-mensen misprezen werden en wier films als 'cinema de papa' werden afgedaan. Doch de inhoud van de film zelf leek me ook nogal relevant voor mijn context: vijf vrienden winnen vrij onverwacht veel geld in een loterij en beslissen samen een kroeg te beginnen. De liefde en het noodlot zullen de voorbeeldige associatie kapotmaken. Wanneer het groepje uiteindelijk nog maar uit twee mensen bestaat, zal een vrouw, Gina, ook deze band vernietigen: de ene vriend doodt de andere. Dit einde werd echter al te pessimistisch bevonden en moest opnieuw, in een gewijzigde versie, gedraaid worden. Nu moet Gina opstappen en de vrije baan laten voor de twee mannen, die uiteindelijk toch de vriendschap boven alles verkiezen.¹

In mijn tekst maak ik voornamelijk gebruik van citaten uit interviews met Godard. Daarin heeft hij het bijna uitsluitend over zijn team, en slechts zeer terloops over de films zelf. Ik heb de citaten die nu volgen – en slechts een kleine selectie is van dit thema – uit één enkel interview gehaald.² Heel wat andere uit diezelfde periode geven nagenoeg eenzelfde beeld, zodat ik mij ook gemakshalve tot dit ene heb beperkt.

Aan mijn analyse gaat nu eerst een reeks van citaten van Godard zelf vooraf.

Godard spreekt over zijn team

– Er bestaat geen nieuwsgierigheid meer bij de technici... De cameraman of de geluids-technicus zouden nieuwsgierig moeten

zijn. Hoe de geluiden klinken bijvoorbeeld. Wanneer er bijvoorbeeld fel zonlicht is, dan zijn daar allerlei geluiden bij mogelijk, bij dat licht. Het is een vraag die de technicus niet eens stelt. Hij vraagt me: 'Wat wil je vandaag voor geluid?' Maar hij, wat wil hij voor geluid?

– Als er maar eens een of twee mensen waren die nieuwsgierigheid hadden!

– Wat bij de film ontbrak dat waren gesprekken tussen de mensen onderling... (Denkt u dat film een collectieve aangelegenheid is?) Ik, ja. Zo was het vroeger bij film, maar dat is verloren gegaan. De cinema is geboren met een democratisch idee voor ogen, maar dat is verloren gegaan; verloren gegaan toen democratieën commerciële aangelegenheden geworden zijn.

– Ik zou van cinema een normale activiteit tussen drie of vier mensen willen maken. Op die film was er een totaal gebrek aan affectie... er was geen plezier bij... Het is een beetje bijbels, niet? Geef mij twee of drie getrouwen!

– Het team? Er was geen verhouding tussen hen. Maar als men toch eens een beetje zou praten met elkaar...

– Iemand komt sjagrijnig de set op... Kijk dat zou toch iets kunnen geven aan de film!

– (vraag: is het dan de dood van de cinema?) Eerder binnen het beroep, binnen het gezin zelf dat het niet gaat zoals het zou moeten.

– ... En als de geluidstechnicus geen zin heeft... Wat voor risico lopen ze? Geen enkel... Het team zou creatief moeten zijn, maar ze zitten daar zo maar. Je kunt geen echt team meer vormen...

Godard spreekt over de producenten

– Belmondo en zijn producent Rene Chateau; of Fellini en zijn producent: op z'n minst zijn ze met z'n tweeën.

– Met de producenten is er op z'n minst nog een menselijke verhouding (een verhouding zoals met een bank); de meest ge-

nereuze zijn nog de producenten. Ik heb een goede bankverhouding met hen.

– Bij een producent bestaat het idee Cinema niet, er bestaat enkel het idee 'Film'.

– Gelukkig ben ik voor een deel producent en slechts voor een ander deel regisseur.

Godard en het onderscheid Film/Cinema

– Ten tijde van de Nouvelle Vague werd er gezegd: 'het is wel een goede Film, maar het is geen Cinema'.

– Er is geen nieuwsgierigheid, dus maakt men Cinema, in de slechte zin van het woord.

– De film bestaat niet meer.

– De films zijn slecht omdat de acteurs, de technici slecht zijn.

Godard en het conflict

– Er waren momenten waar ik mijn team zag bestaan uit evenzovele kleine Lucifers. Ze zeiden 'Dieu le Maître', maar uiteindelijk deden ze toch maar wat ze wilden (Ils n'en faisaient qu'à leur tête).

– Met de producenten is de machtsverhouding eenvoudiger.

– Vroeger kon het mij weinig schelen wanneer men mij nam voor het genie-dat-in-zijn-hoekje-werkt, een marginaal. Nu kan ik mij er niet meer mee verenigen. Ik herinner hen eraan dat ik het ben die hen gevraagd heeft, dat ik hen gevraagd heb om een film te maken en dat zij zelf ook eens een stap zouden moeten zetten.

– Ze wilden het onderwerp niet, ze hadden geen verlangen ten opzichte van het onderwerp.

Godard en de Liefde

– (Naar aanleiding van de mathematicus René Thom). Waarom wil hij niet zijn zoals ik, op een andere, derde plek waar we allebei elkaar zouden kunnen ontmoeten? In relatie tot mij, zoals in een liefdesverhouding of een nieuwsgierigheidsrelatie.

– Je zou graag delen.

- De Cinema heeft zo iets genereus.
- Het eigene van de Nouvelle Vague was dat we Cinema gedaan hadden voordat we geleefd hadden.

Analyse

Godard zeurt; Godard klaagt over zijn medewerkers. Laten we deze klacht eens analyseren. Laten we er eens goed naar luisteren. Laten we die symptomen eens au sérieux nemen.

Mijn beluisteren zal voor een deel semiotisch zijn; terloops zult u in mijn luisteren referenties 'horen' aan A.J. Greimas en Ch. Metz. (Hiermee bedoel ik dat mijn benadering niet neutraal is, maar gekleurd door een context, een geschiedenis die ik erken).

Het is ook noodzakelijk dat wat ik wil doen, niet zo maar de vertaling is van een taal in een andere; van de taal van het interview in de meer wetenschappelijke taal van de semiotiek. Als het alleen maar dat was, zou mijn taak steriel en overbodig zijn.

Deze benadering zou ons op z'n minst in staat moeten stellen de zaken iets helderder te zien; de paradoxen, de agressiviteit, de tegenspraken waarin Godard zwelgt, zinvol te maken, zonder ze af te vlakken. Nogmaals een vrij ongewone taal voor een filmmaker. (Welke filmmaker durft het aan of voelt inderdaad de behoefte om steeds maar weer te klagen over de beperktheden van de medewerkers die hij zelf gekozen heeft! En dat Godard in deze stand van zijn loopbaan rijkelijk in staat is om zijn eigen medewerkers, zijn technici en acteurs vrij uit te kiezen staat vast. Hij beschikt hier over een luxe die maar weinig filmmakers zullen hebben. En toch, achteraf, klaagt hij – en klaagt hij aan!).

Het discours van Godard wordt gescandeerd door een reeks van tegenstellingen: Ik en de Anderen; Vroeger en Nu; Hier en Elders. Alles draait rond een object: het object Film, en er wordt aanhoudend ook gerefereerd aan de Cinema.

- 'De "anderen" zeggen dat ze willen doen. Ze stribbelen tegen als ik hen niet laat doen'. (Godard)

– 'Hij wil alles zelf doen; eigenlijk laat hij ons niets doen.' (R. Coutard, cameraman van Godard voor verschillende films)

De 'anderen' willen volgens Godard dus doen, maar eigenlijk doen ze zo maar iets. ('Ils n'en font qu'à leur tête!'). Ze menen dat ze competent zijn omdat ze produktief zijn, omdat ze handelen (hun 'performantie'). Maar volgens Godard zijn ze niet competent. Want, waarom kunnen ze volgens Godard niet competent genoemd worden: ze zeggen wel dat ze doen, maar eigenlijk willen ze niet. ('Ze hebben geen verlangen; ze doen maar 10% van wat ze zouden kunnen doen.') En op de koop toe weten ze niet(s). Ze zijn niet nieuwsgierig. Ze hebben geen verlangen om te willen weten. Om te kunnen doen, moet men *en willen en weten*. Het enige wat ze in feite willen is een *erkenning*, een sanctie zonder voorafgaande handeling. Kortom, de roem.

Voor het team is een film maken van Jean-Luc Godard een job; in de cinema bezig zijn (*faire du cinéma, être dans le cinéma*). En wat verwacht Godard dan zelf van een 'film maken'; wat verwacht hij van zijn team?

Godard wil een Object constitueren, volgens een kleine mythologie van de Cinema: samen-werken aan een film, voor de Cinema.

– Team: maar we maken toch een film; dus zijn we toch een team.

– J.-L. G.: Neen!

En Godard probeert zijn team uit te leggen – in zijn woorden – wat het betekent om een collectieve actant te zijn, dat er een verschil is tussen een syntagmatische collectieve actant en een paradigmatische collectieve actant.

Ik breng hier even in het geheugen de problematiek van de collectieve actant³: 'Men gaat



uit van een verzameling eenheden, in dit geval acteurs die zijn voorzien van hun individuerende kenmerken (Ei); aan het einde van een eerste transformatie verliezen zij hun integriteit, waardoor ze slechts als partitieven worden beschouwd, dat wil zeggen als individuen waarvan enkel de bepalingen die zij delen met hun soortgenoten, die tot dezelfde verzameling behoren, in beschouwing worden genomen (Ep). Een tweede transformatie voegt de individuen die als delen zijn bepaald samen met het geheel dat door hun eigenschappen logisch wordt voorondersteld. De collectieve actant komt dus tot stand op basis van een totaliteit die uit delen is opgebouwd (Tp).'

Doch de moeilijkheid, het conflict tussen Godard en zijn team begint daar waar zij zich beschouwen als een 'team', een collectieve actant in paradigmatische zin. Ze beschouwen zich als een intermediaire totaliteit, tussen verzameling van eenheden en de totaliteit die deze transcendeert. Ze behoren tot een verzameling die hiërarchisch vastligt. Ze zeggen zo iets als 'wij zijn professionelen bij de cinema'. Zij hebben een plek – als technicus, als star – die ze moeten verdedigen in de cinema-hiërarchie. Hun 'doen' is hun 'zijn' (of anders gezegd: hun 'zijn' modaliseert hun 'doen').

Voor Godard echter is een collectief actant wat zich een team noemt een syntagmatische actant: de eenheden lossen elkaar af in de uitvoering van een enkel programma: een film maken, voor de cinema. Zoals de opeenvolging van verschillende vakmannen bij de bouw van een huis (of anders gezegd: hun 'doen' modaliseert hun 'zijn').

Dit is uiteraard een totaal andere opvatting; het is de tegenstelling tussen 'professionelen' die werken aan hun beroep; de 'vakmensen' werken aan de constructie van een object. Godard beschouwt zich als vakman; hij zegt uitdagend, over het maken

van een film: 'ik zeg: ik maak een asbak, bijvoorbeeld. Dan begrijpt het team niet waarover ik het heb!' Asbak is natuurlijk een nogal hermetische manier om te zeggen: 'ik maak een film en dat is een object, zoals een asbak bijvoorbeeld een object is'.

Er is hier duidelijk een misverstand gaande, een waar conflict rond waarden. Voor Godard zijn er op z'n minst twee vormen van Cinema (zoals trouwens ook voor Ch. Metz, als men de eerste pagina's van *Langage et Cinéma* leest⁴), en bijgevolg ook twee opvattingen over Film.

Voor de 'anderen', het team bestaande uit technici en acteurs, is de film iets wat hen een sociale status garandeert. Nogmaals een performantie die een competentie negeert en die er enkel op uit is om een positieve sanctie te krijgen. Het is in feite de sanctie die – retrospectief beschouwd – hun competentie dient te garanderen. 'Ik ben erkend als technicus, star, dus...' Daarbij komt nog een ambivalente houding van het team dat zegt: 'Eigenlijk is het Godard die competent dient te zijn, niet wij; hij is de regisseur', meteen gekoppeld aan 'Godard weet niet wat hij wil' (impliciet dus: 'hij is niet competent').

Voor Godard is de Cinema – zoals trouwens ook de Film – gebed in een totaal ander waardenstelsel. Het is ook een van de redenen waarom men kan stellen dat Godard op een zeer geëngageerde wijze de filmcriticus is gebleven van toen; dat Godard als filmmaker in hart en ziel cinefiel is gebleven, zoals toen hij recensent was. Zijn waardensysteem is hetzelfde gebleven. De tijden (en de waardensystemen) zijn veranderd, met het paradoxale gevolg dat Godard in deze tijd een aanzienlijk en gewaardeerd cineast is in het nieuwe systeem, doch werkt en verlangt in het oude systeem.

Om de houding van Godard zelf te begrijpen, dient er een kleine omweg gemaakt; er

moet bekeken worden hoe de strategie en de tegen-strategie functioneert. Met name de rol die men Godard wil laten spelen, die hij weigert, doch uiteindelijk – als een soort van wraak – toch gedeeltelijk speelt.

Godard is dé regisseur, dé auteur... zo iets als 'God' dus. 'God de meester' (Dieu le Maître) zoals Godard schamper van zichzelf zegt. Hij die de axiologische waarden geeft: hij die het willen-doen dient te geven; als een opdracht. Hij wordt geplaatst in de positie van Destinateur; de transcendente Destinateur die de competentie geeft, het kunnen-doen, het willen-doen. Men neemt Godard niet voor wat hij is, maar voor de waarden die hij verondersteld wordt te vertegenwoordigen: 'Mijnheer Godard, u moet ervoor zorgen dat wij kunnen en weten hoe te doen.'

Hij weigert deze rol van Destinateur, een manipulerende Destinateur. (We zullen nog zien waarom. Hij heeft zijn goede redenen om die te weigeren, want het is een valstrik die men hem voorzet. 'Dieu, oui... mais ils n'en font qu'à leur tête'; 'ze willen per se een God-die-de-meester-is, maar ze doen toch wat ze zelf willen').

De rol die hem aangeboden wordt is nochtans zeer benijdenswaardig, of niet? Bernard Latarjet, de ex-directeur van de Franse cinematheek, zei me onlangs erg teleurgesteld: 'Er zijn geen jonge Franse filmmakers. Wat ze willen is niet films maken, maar Godard zijn.' Wat zoveel betekent als: geen subject van handeling zijn, zoals Godard (met een queeste voor zich), maar als Godard een subject in de eindtoestand zijn. Een vedette-status hebben. Op de televisie komen, zoals Godard. Niet werken en zwoegen zoals Godard; niet nors en ongelukkig zijn, zoals Godard!

Dat is dus wat men verlangt van Godard. Maar wat wil Godard zelf. Ik ben bang dat het zeer triviaal, zeer plat uitgedrukt en zeer

letterlijk is: een verliefd subject zijn. Hij wil een uitwisseling van het ene subject naar het andere. Daarbij zou de film een ruil zijn waar niemand iets bij zou verliezen. Zoals de kennis die men geeft, die verliest men ook niet door die weg te schenken; men vermeerdert de kennis alleen maar door te schenken (Cinema is genereus).

Zo wordt de film in plaats van een object dat in staat moet stellen een status te verwerven, een object dat in een andere wereld werkzaam is, de wereld van het cinematografische. De film wordt aanleiding tot een uitwisseling (dit wordt een cognitieve performantie genoemd; de andere is een pragmatische).

Maar, het mislukt.

Goed zegt Godard: zij wilden mij in de rol van de manipulerende Destinateur – die ik geweigerd heb – maar nu, in mijn interviews achteraf, zet ik mij in de positie van de Destinateur die aan het slot sanctioneert. En die sancties zijn niet mals! 'Zij denken dat ze iets vervuld hebben, dat ze iets gedaan hebben, dat ze een performantie uitgevoerd hebben... maar ze zijn niets, omdat ze bij de aanvang reeds niet competent waren. Ze hadden geen "zijn" die het hen mogelijk gemaakt zou hebben te kunnen "doen". En ze geven me op de koop toe de schuld, maar ik ben geen God-Destinateur. Ze nemen mij voor "Monsieur Cinema"⁵ maar wat ik doe is spreken in naam van de Cinema.'

Godard praat in naam van de cinematografie; daardoor wil hij het verlangen naar het maken van films stimuleren...

Spreken in naam van... dat doet mij denken aan Moses en Aron. Moses is een profeet, hij spreekt in naam van, en men weet wat voor moeilijkheden hem dat bezorgt, en hoe slecht men naar hem luistert. In tegenstelling tot Aron met zijn trucjes, zijn uitvinding van het gouden kalf, zijn goochelkun-

sten... hij oogst succes. Moses irriteert, maar 'wint' het uiteindelijk toch!

Godard klaagt dus over dit conflict. Over de houding en de verhouding die gecreëerd is – een verhouding van subject versus anti-subject –, terwijl hij een verhouding van subject tot subject nastreeft (van het type sociaal contract).

Zijn klacht onthult ook dat de competentie in zijn eigen (waardensysteem) eerder zwak is, terwijl in het systeem van de anderen zijn competentie juist heel sterk is. Ziehier dus een drama, een persoonlijk drama, dat ons moet doen nadenken over de cinematografie en haar waarden. Ziehier een liefdesverhaal stammend uit de periode van de Nouvelle Vague, dat wel heel slecht is afgelopen. Godard schreeuwt in stilte: Waar is de Nouvelle Vague?

Dit traject, dat ik heb geschetst door de woorden van een filmmaker die men Godard noemt, laat een zeer actuele en ruime problematiek doorschemeren. Het probleem van wat ik zou willen noemen de 'idolatrie'. Een conflict op het niveau van de competenties en de performanties; 'Destinateurs die men aanstelt en weer afzet'; manipulators die zich voordoen alsof ze zelf gemanipuleerden zouden willen zijn, maar die in feite alleen uit zijn op de (positieve) sanctie; zonder reële competentie en reël doen.

Er is geen crisis der waarden; er is een echte oorlog aan de gang. En die oorlog is reeds verloren. Want de omgang met de waarden speelt zich nooit af in de polemici-teit, maar in de uitwisseling.

Ik wou er nog dit aan toevoegen. Ik zou graag deze interventie opdragen aan de nagedachtenis van Samy Szlingerbaum. Dit heeft wellicht niet veel te maken met Godard, maar het heeft wel iets te maken met mijn onderwerp.

De filmmakers spreken niet meer met elkaar... we horen die klacht voortdurend. In de cinema wordt niet meer over cinema gesproken. Men accepteert enkel nog maar wat ook gerecupereerd en gecontroleerd kan worden. En dat is: een naam.

Wat veel moeilijker te recuperen valt – en wat bijgevolg verworpen wordt – is een groep, een geest, een school... dat er zo iets bestaat als geschiedenis, met oude en nieuwe generaties, met een filmgeschiedenis, een geschiedenis van de theorie, een persoonlijke geschiedenis. Men antwoordt: 'Maar we hebben al een Godard; we hebben al een Akerman, we hebben al een Fassbinder gehad.' Daar gaat het niet om: want wie als filmmaker (tenzij al die 'niet-filmmakers' die allen Godard willen zijn! zie eerder) wil Godard, Akerman, Fassbinder zijn? Wat dat betekent ('we hebben er al een') is duidelijk: één volstaat, één is eigenlijk al te veel. Één exemplaar is nog te controleren – door middel van de 'naam', het 'label', de 'roem' – maar stel je eens voor dat ze zich zouden vermenigvuldigen. Men wil geen generaties meer, geen overdracht van vader op zoon, men wil de cinematografische sfeer niet, die plaag die allen aansteekt. De Nouvelle Vague hebben we reeds gehad; en het was en is welletjes zo!

Daarom wordt er binnen de cinema niet meer over cinema gepraat; daarom, als er nog iets te redden valt, dient er daarbuiten over gesproken en gedacht te worden.

Ik pas dit ook op mezelf toe, nu bij deze lezing. Door mijn stem klinkt ook die van anderen door. Bijvoorbeeld die van Samy Szlingerbaum. En vooral die van Emile Poppe, die mij geholpen heeft om bepaalde ideeën te verhelderen. En als hij mijn ideeën helderder heeft kunnen maken, dan wellicht omdat ze ook de zijne zijn. Het is altijd beter om met twee, met meerdere hoofden te denken en te doen dan met één!

1. R. Chirat, *Catalogue des Films Français de Long Métrage*, 1929-1939. Cinémathèque Royale de Belgique, Brussel 1981.

2. D. Paini, G. Scarpetta, 'Jean-Luc Godard: la curiosité du sujet', in: *Art Presse*, dec. 1984-jan.-febr. 1985, nr. 4 (buiten reeks).

3. J.-C. Coquet, 'De Parijse School (III)', in: *Versus*, 1/1987; zie ook: E. Poppe, 'De semiotische verhaalanalyse: het narratieve schema', *Versus*, 1/1986, p. 76.

4. Ch. Metz, *Langage et Cinéma*. Parijs (Editions Albatros) 1977.

5. De titel van een beroemde en populaire filmrubriek op de Franse televisie. De presentator ervan, Pierre Tchernia, werd vereenzelvigd met de titel: 'monsieur Cinema'.

6. Samy Szlingerbaum, een Belgische filmmaker, realiseerde samen met Chantal Akerman de korte film *LE 10 DU 8* en een mooie lange speelfilm, in de jiddische taal: *BRUXELLES TRANSIT*. Hij sloeg vorig jaar de hand aan zichzelf.

Eric de Kuyper

Flow (IV)

I

Het Medium wil weleens de indruk wekken dat het een belangrijke rol speelt en zelfs een sleutelpositie inneemt in de hedendaagse beeldcultuur. Ik betwijfel dit vaak; of beter gezegd, ik heb de neiging om daar kanttekeningen bij te maken. Ik vraag me namelijk af of het Medium wel een *Beeld-Medium* is. Zo weinig van wat op het scherm verschijnt heeft wat met *beelden* te maken. Het zal allemaal wel erg *visueel* zijn wat daar stroomt, maar of het ook nog iets met 'beelden' te maken heeft, is maar de vraag.

Deze indruk is vrij algemeen, ik geef dat toe. Maar er zijn ook aspecten waar ik meer concrete bedenkingen bij heb.

Ik ben er steeds door verrast dat de invloed van het Medium op onze beeldculturele environment zo schraal is, zo goed als nihil is. En als die er al is, dan is die invloed van zo'n twijfelachtig niveau dat je nauwelijks durft te spreken in termen van 'cultuur' (wat voor mij toch steeds een zekere graad aan kwaliteit veronderstelt.)

2

Om maar eens een voorbeeld te geven. Neem nou: de stoel. Mensen zijn voor het Medium onmisbaar voer, en vooral pratende mensen. Ik vind dit, zoals ik reeds eerder schreef in deze reeks, niet per definitie een betreutenswaardig verschijnsel.

Het kenmerkende van pratende mensen is dat ze meestal ook *zittende* mensen zijn. Als men zit praat men makkelijker, en het Medium houdt van ongedwongenheid en vlotheid, van de spontane getuigenis en bekenenis. Zitten nu doet men meestal op stoelen. En als men een lekker zittende stoel heeft, dan wil het wel eens dat men nog vlotter en meer ontspannen praat. Zo eenvoudig is het! De stoel is dus een wezenlijk,