

# Inhoud

Inleiding	9
<b>Deel 1</b>	
<b>Film als technologisch medium</b>	<b>19</b>
1 Film en fotografie	21
1.1 Chronofotografie en de komst van de film	22
1.2 Fotografie en film als tijdmachines	26
1.3 Revolutionair potentieel van film	33
1.4 Apparaat, systeem en de ster als koopwaar	36
1.5 Apparatustheorie	39
2 Televisie, video en nieuwe media	46
2.1 Televisie en film(satire)	46
2.2 Video en film als cultuurkritiek	54
2.3 Nieuwe media en film: voorbij de kunst van de index	60
2.4 Slotsom: THE MATRIX	61
<b>Deel 2</b>	
<b>Film als verhalend medium</b>	<b>67</b>
3 Film, literatuur en theater: principes van adaptatie	69
3.1 Van attractie naar narratieve integratie	70
3.2 Film als onzuiver medium	74
3.3 Hedendaags filmisch toneel	77
3.4 'Literaire' films	79
3.5 (Min)achting voor adaptaties	83

4	De ‘auteurtheorie’, de semiologie, de narratologie	88
4.1	‘Tegendraadse’ cinema	93
4.2	Filmnarratologie	97
4.3	Database logica	102
4.4	Slotsom: THE MATRIX	105
<b>Deel 3</b>		
	<b>Film als kunst</b>	109
5	Film en architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst, muziek, dans, poëzie	111
5.1	Esthetiek van de kunst van de zwijgende film	112
5.2	Hybride aard medium	118
5.3	Filmen als architect en als dichter	120
5.4	Europese artcinema: Dulac, Antonioni, Godard	124
5.5	Medium zonder substantie: Greenaway	128
5.6	Film als (digitale) schilderkunst	130
5.7	Slotsom: THE MATRIX	133
<b>Deel 4</b>		
	<b>Film en filosofie/theorie</b>	139
6	Psychoanalyse – van Christian Metz tot Slavoj Žižek	141
6.1	Identificatie, voyeurisme en fetisjisme	143
6.2	Feministische filmtheorie	146
6.3	Slavoj Žižek	157
7	Deleuze en archeologische filmgeschiedschrijving	170
7.1	Deleuze: bewegingsbeeld en tijdsbeeld	172
7.2	Film als actieve kracht	178
7.3	Cinema als sociale institutie	180
7.4	Slotsom: THE MATRIX	187
	Noten	195
	Literatuur	211
	Zakenregister	223
	Filmregister	231
	Over de auteur	235

# I Film en fotografie

Thomas Elsaesser heeft de cinema lichtelijk gekscherend, maar niet minder raak gekenschetst als een ‘uitvinding zonder oorsprong’.<sup>1</sup> Zijn opmerking heeft een dubbele achtergrond. Ten eerste beoogt hij de hardnekkige aanname te bestrijden dat de geboorte van film onvermijdelijk was. Diverse filmhistorici plaatsen film in een logische keten van allerlei andere vindingen en gebruiken. Die keten voert van een spel met schaduw op de muur naar onder meer de camera obscura in de zestiende eeuw, de enorme panorama’s uit de achttiende en negentiende eeuw, de shows met de magische lantaarn, de experimenten met chronofotografie en de kinoscope van Thomas Edison. Film wordt dan gezien als een precies passend stukje in een grote legpuzzel. Hij is een verbeterde versie van de al gangbare praktijken van (bewegend) beeld. Elsaesser betwist de teleologische aanname van deze schets, alsof de geschiedenis bij een bepaald punt zou zijn begonnen en dan via een tamelijk rechte lijn naar een zeker einddoel voert. Door de uitvinding van film in een stramen te plaatsen van vooruitgang, wordt geen recht gedaan aan historische complexiteiten. Zo zijn we geneigd om de uitvinding van de cinema als een enorme mijlpaal te beschouwen en is zijn honderdjarig bestaan in 1995 ruimhartig gevierd, maar ten tijde van zijn ‘geboorte’ geloofde men niet in een lange houdbaarheid van het medium. Het teleologische model construeert met kennis achteraf te vloeiende, en daardoor te simplistische, oorzaak-gevolgverbanden.

Ten tweede, als cinema specifieke voorouders zou hebben, wordt impliciet verondersteld dat duidelijk is waartoe cinema dient. Met zijn stelling dat cinema een ‘uitvinding zonder oorsprong’ is, oppert Elsaesser dat althans helder is hoe we cinema definiëren. Daarmee onderschrijft zijn uitspraak een speerpunt van dit boek. De definitie van film is steeds aan verandering onderhevig. In dit deel wil ik nagaan hoe de ontologie van de

cinema mede is bepaald door de verwantschap met fotografie, televisie, video en nieuwe media.

## 1.1 Chronofotografie en de komst van de film

Het is bovenal merkwaardig dat de geboorte van de film in 1895 als een historische mijlpaal is gaan gelden, maar dat zij die pionierden met beweging en beeld aan het eind van de negentiende eeuw niet overliepen van enthousiasme voor film. In zijn *Audiovisions* onderscheidt Siegfried Zielinski twee globale fantasieën omtrent visualiteit. Aan de ene kant bestaat een stamboom die in de richting van ‘cinema’ voert. Deze lijn betreft het commercieel uitbuiten van *Schaulust*: media dienen het publiekelijk verlangen tot kijken te bevredigen. Aan de andere kant droomden negentiende-eeuwers van wat televisie is gaan heten. Ze ontwikkelden (teken)modellen van apparaten om zonder verlies van tijd ruimtelijke afstand te kunnen overbruggen.<sup>2</sup> Zo bestaat er een beroemde cartoon uit 1879 waarin mensen bij het haardvuur via een beeldscherm met verre verwanten communiceren. Voor veel uitvinders was deze televisiefantasie prikkelender dan het exploiteren van de kijklust. Het is geen onzinnige hypothese om te veronderstellen dat het uiteindelijke succes van de film deze droom heeft ‘vertraagd’.<sup>3</sup>

Tussen 1880 en 1890 deed Étienne-Jules Marey wetenschappelijk onderzoek naar beweging om zodoende de functionaliteit van het lichaam te doorgronden. Omdat hij als medicus elke fase van een beweging wilde kunnen bestuderen, was hij gebaat bij een zo snel mogelijke opeenvolging van momenten. Aanvankelijk kon hij met een fotografisch ‘geweer’ dat werkte volgens het principe van een automatische coltrevolver, de sprong van een man in een aantal etappen vastleggen op één enkele fotografische plaat. Vervolgens werd het zijn ambitie om de intervallen zo te verkorten dat hij eindeloos meer momentopnamen in één beeld kon vangen. Hij was zo succesvol in het verkleinen van de tijd tussen de opnamen dat de afzonderlijke beelden – afgedrukt op een en dezelfde plaat – in elkaar begonnen over te lopen. Door zijn minutieuze aanpak was de menselijke figuur niet langer als een afzonderlijke eenheid te onderscheiden. Zijn gedetailleerde methode leidde er paradoxaal genoeg toe dat het (tijds)verloop van de beweging van het model onleesbaar was geworden. Zijn oplossing was om, tegen een zwarte achtergrond, de te fotograferen figuren in het zwart te

kleden en ze van lichtgevendende strippen te voorzien. Het resultaat omvat foto's vol abstracte 'patronen'.<sup>4</sup>

Het klinkt logisch dat film als een nuttig hulpmiddel bij Mareys onderzoek kon dienen. Hoe geavanceerd hij zijn chronofotografie ook maakte, hij bleef geobsedeerd door de wetenschap dat hij altijd minieme fracties van secondes zou blijven missen. En die minieme fracties zouden fundamenteel kunnen blijken voor de uiteindelijke analyse. Hoewel beweging door Mareys fotografische aanpak voortdurend tot een discontinue reeks wordt verknipt, weigerde hij de mogelijkheden van een continue stroom aan bewegend beeld te omarmen. Film was hem te zeer een duplicaat van wat hij met het blote oog ook kon waarnemen. Film was hem niet grafisch genoeg. Beweging laat zich slechts goed analyseren als zij zich laat vertalen naar (geometrische) curven, meende hij. Toen film zich had aangediend, knipte hij de afzonderlijke beelden van een filmstrip los en rangschikte ze tot een equivalent van zijn chronofotografische experimenten.<sup>5</sup>

Het uiteindelijke succes dat film zou boeken, was evenmin voorzien door de 'geestelijk vaders' van de uitvinding, de broers Auguste en Louis Lumière. Naar hun beleving verliep de totstandkoming van de cinema in een vloek en een zucht. Met hun Cinématographe hadden ze feitelijk weinig meer gedaan dan zaken aan elkaar gekoppeld die al voorhanden waren en als rechtgeaarde uitvinders vonden ze dat ze met hun apparaat weinig eer konden inleggen. Ze 'parasiteerden' sterk op de kinoscope die in 1890 in het laboratorium van Thomas Edison was ontwikkeld. De kinoscope was een eenpersoonskijkkast waarmee je bewegend beeld kon waarnemen. Edison speculeerde erop dat zijn vinding in alle opzichten voordelig zou zijn. Mensen werden op maat bediend, want ze konden op elk gewenst moment van de dag van zijn vinding gebruikmaken. Na betaling van een muntstuk konden ze door een soort van trechter naar een voorstelling naar keuze kijken. Omdat de voorstellingen slechts individueel konden worden bekeken, rekende Edison zich al rijk. Hij hoopte een karrenvracht aan kinoscopes te kunnen verkopen en dat leek hem lucratiever dan het collectief bekijken van een en dezelfde film.<sup>6</sup>

De Lumières profiteerden van het feit dat Edisons aanvraag voor het patent op zijn 'camera' pas in 1897 werd gepubliceerd. In feite was de inbreng van de Lumières om de sluiterbeweging van de camera synchroon te laten lopen met de beweging van een filmstrook en het resultaat op doek

te projecteren. Niet zonder enig sarcasme merkt Roy Armes op dat het bovenal de verdienste was van de Lumières om entreegeld te vragen voor de vertoningen. 28 december 1895, vaak aangehaald als geboortedag, was immers niet het moment van de eerste filmvoorstellingen, maar wel van de eerste voor een betalend publiek. Met het oog op de toekomstige ontplooiing van film als een kapitaalkrachtige industrie is de keuze voor deze specifieke geboortedag in ieder geval symbolisch.<sup>7</sup>

Als je over de film in zijn allereerste jaren spreekt, is de aantrekkingskracht gelegen in de verwondering die cinema wekte als technische noviteit. Toeschouwers waren geïntrigeerd door het apparaat zelf, reden waarom er advertenties verschenen waarin expliciet werd gemeld welke projector de film draait. Het is de magische kracht van projectie die Edison indertijd heeft onderschat. In vergelijking met de levensgrote filmbeelden op scherm kwam het 'spektakel' van zijn kinoscope als een voorstelling op postzegelformaat over. Afgezet tegen de film leek het met de kinoscope alsof je door het verkeerde eind van een telescoop keek, stelde een journalist.<sup>8</sup> Door de projectie op een groot doek kregen filmbeelden een ongekende diepte, wat de schrille platheid van de kinoscopebeelden accentueerde.

Vanwege de geringe afmetingen van de beelden van Edisons vinding waren ze noodgedwongen eenvoudig en te schematisch om herkenbaar te kunnen zijn. Tegen een zwarte achtergrond werden actierijke of theatrale taferelen vertoond, zoals een hanengevecht, een uitvoering van *the Serpentine Dance* en de kunsten van een lassowerper. Hoe aandoenlijk deze opvoeringen ook mochten wezen, de troef van geprojecteerde filmbeelden was juist het alledaagse detail. Dankzij de scherpte van het beeld kon de natuur tot in de kleinste finesses worden getoond. De taferelen van de allereerste filmvertoningen waren niet bijzonder – een baby die gevoed wordt bijvoorbeeld – maar de grote attractie school in de zacht wuivende boombladeren op de achtergrond. De kinoscope kon menselijke bewegingen tonen, maar bleef in gebreke bij natuurverschijnselen. Het eerste special effect van de film was een totale impressie van beweging – kronkelende rookwolkjes, golven op zee. In vergelijking met fotografie en met de kinoscope, die als realistisch hadden gegolden, verlegde film de standaard van realisme zozeer dat het nieuwe medium voor het toenmalige publiek als 'werkelijker dan de realiteit' overkwam.<sup>9</sup> In zijn vroegste jaren voorzag de cinema in deze behoefte tot het representeren van realiteit. Geliefd waren de films waarbij de camera schijnbaar voor de vuist weg taferelen regis-

treerde uit de dagelijkse actualiteit of vanaf een rijdend voertuig opnamen maakte van een landschap.

Ondanks deze kwaliteit beweerde Antoine Lumière, vader van de broers, dat film een 'uitvinding zonder toekomst' is.<sup>10</sup> Film zou geen bredere toepassing kennen dan het gebruik dat zijn zoons van het medium hadden gemaakt. De Lumières hadden zich toegelegd op het vastleggen van alledaagse scènes: arbeiders die de fabriek verlaten, huzaren die over hekken springen, een boot die de haven verlaat, een trein die een station binnenrijdt.<sup>11</sup> In tegenstelling hiermee waren de special effects van magische lantaarnshows superieur aan de mogelijkheden die met de allereerste films werden geboden. Deze shows konden een heel palet omvatten: beeld en geluid, gesproken commentaar en kleur, abstracte patronen en levens-echte taferelen. De komst van de film was in dat opzicht een bescheiden stap vooruit, omdat hij scènes liet bewegen. Maar de film was ook een stap terug, want (het onderwerp van) de vertoning was minder sprankelend.<sup>12</sup>

In de vroege films is de camera statisch, maar het geselecteerde perspectief laat stevast personen of objecten in beweging zien. In zijn *The Cinema Effect* betoogt Sean Cubitt dat cinema oorspronkelijk als een eindeloze stroom fotoframes werd ervaren. Net als golven op de zee opereert deze primaire staat van cinema onafhankelijk van begin of einde. Vroege films berusten op het principe van onmiddellijke aanwezigheid, van het hier en nu, zonder verleden of toekomst: als kijker onderga je het geprojecteerde beeld. Secundair is daarbij hoe iemand of iets beweegt, primair is dat er bewogen wordt.<sup>13</sup> Cinema toont het tafereel dat zich voor de camera heeft voltrokken. Zijn kwaliteit is om momenten te kunnen vangen door ze lukraak met een camera te registreren. Enerzijds maakt deze kwaliteit film tot een 'eenvoudig' medium. De vertoningen zijn fascinerend omdat ze tegemoetkomen aan het verlangen tot kijken: mensen konden zien dat het misfortuin dat hen in het dagelijkse leven trof ook anderen overkwam.<sup>14</sup> Tegen deze achtergrond kan de opmerking dat film een 'uitvinding zonder toekomst' is, worden begrepen. Als een registratie van scènes het doel van cinema zou zijn, dan is zijn bestemming met de films van de Lumières al voltooid.<sup>15</sup>

Anderzijds is film een uitermate ondoorzichtig medium omdat het spontaan opneemt wat voor de lens verschijnt, zowel het geplande als het onvoorziene.<sup>16</sup> Maar als alles kan worden geregistreerd, is dan de precieze inhoud van de beelden nog wel relevant? Maakt het iets uit wát je ziet of

telt in feite alleen de daad van het registreren zelf? De moeilijkheid voor de kijker naar vroege *one-shot* films was hoe de geprojecteerde beelden te lezen. Als een schilderij een alledaags tafereel met vele details toonde, wist je dat de kunstenaar erover had nagedacht. Die details kregen daardoor als vanzelf de connotatie 'sprekend' en 'typisch'. Op het filmscherm kon je eveneens een scène zien met een rijkdom aan details. Maar deze toevallig geschoten details waren zo overspecifiek dat ze betekenisloos leken: je wist niet waarop je je aandacht moest richten. Betekenis ontstaat bij het herkennen van het particuliere, van het singuliere, maar vanwege de volheid van het beeld kwam het typische nooit afdoende over het voetlicht. Film-makers poogden technieken te ontwikkelen waarmee het mogelijk was om accenten te leggen binnen de scène. Teneinde 'leesbaar' te worden, moest film leren om hoofd- en bijzaken van elkaar te onderscheiden. Vooral *editing* bood ruime toepassingen om scènes te structureren. In vroege films wordt de *cut* gebruikt om onbelangrijke tijd over te slaan of om dezelfde scène vanuit meerdere hoeken te belichten. Later worden er procedés ontwikkeld die in dienst komen te staan van het vertellen van een filmverhaal. Dit is een andere bestemming dan een geautomatiseerde registratie van beweging. Tegen die tijd hadden de Lumières de belangstelling voor film grotendeels verloren.

## 1.2 Fotografie en film als tijdachines

Welbeschouwd bestaat een filmstrook uit een enorme hoeveelheid stilstaande fotoframes. Zijn ontologie berust op de indexicaliteit van het fotografische beeld: zoals voetafdrukken in de sneeuw tekens zijn van het feit dat iemand met schoenmaat 42 door het witte landschap heeft gelopen, zo vormt een serie foto's afdrukken van een tafereel dat is geweest. Door die afzonderlijke fotografische beelden op een bepaalde snelheid af te draaien, neem je beweging waar. Dat riep de vraag op waar die beweging valt te lokaliseren. Henri Bergson antwoordde in 1907 dat de beweging in het apparaat zit. Zijn claim is nadien weersproken, onder andere door psychologen en neurofysiologen, maar het gaat mij hier niet om het gelijk dan wel ongelijk van Bergson. Van belang is dat zijn argument symptomatisch is voor het ontzag dat film als mechanisch apparaat ten deel viel in zijn beginperiode.

Dat een technisch medium zo'n levensecht effect kon evoceren, leverde twee uiteenlopende kijkhoudingen op. Een eerste groep toeschouwers



benadrukt wat het medium ontbeert in vergelijking met de werkelijkheid. De Russische schrijver Maxim Gorki constateerde in 1896 dat film niet het leven is, maar slechts stille schaduwen daarvan biedt. Door het ontbreken van geluid vindt hij het een grauw en steriel medium. In het verlengde van Gorki stelden theoretici als Bela Balázs en Siegfried Kracauer dat het kijken naar zwijgende bewegende beelden een onbehaaglijk effect heeft. We staren naar geluidloze handelingen en we zien lippen van personages bewegen, maar door de afwezigheid van geluid beseffen we maar al te goed dat we ‘horen dat we niets horen’. Zwijgende filmpersonages zijn in wezen ‘bleke verschijningen’, aldus Kracauer, opererend in een ‘spookachtige replica’ van de wereld. Dat films begeleid werden met (live) muziek had als functie, zo redeneerde hij, om de onnatuurlijke afwezigheid van geluid te bezweren. Pianomuziek bij filmvertoningen haalde volgens hem de behoefte aan geluid weg.<sup>17</sup>

In plaats van te memoreren wat de film mist, ziet een tweede groep de komst van de cinema als een positieve vorm van tovenarij.

Behalve dat een representatie van details mogelijk was, gold het grootste staaltje illusionisme dat film de tijd in gang kon zetten, en sterker nog, de tijd kon overwinnen.<sup>18</sup> Film wekte de indruk dat het de dood kon bezweren: de werknemers blijven voor eeuwig de fabriek uitstromen. Toen de filmpionier Arthur Dauphin een opname van een klok had gemaakt, schreef hij aan Georges Méliès: ‘Ik keek letterlijk naar het verleden. Om het anders te zeggen: ik had een deel van de tijd bevrijd van zijn schijnbaar zinloze passeren en de mogelijkheid geschapen om het over honderd of duizend jaar opnieuw te beleven.’<sup>19</sup> Cinema heeft de status van een ‘ondode’.<sup>20</sup> Dit wordt treffend gesuggereerd in *BRAM STOKER’S DRACULA* (Francis Ford Coppola, 1992), een ode aan de filmgeschiedenis in de vorm van een horrorfilm. Vlak na de aankomst van Dracula in het Londen van 1897 zien we een jongen op straat reclamemaken voor een nieuwe vinding door uit te roepen: ‘See the new invention, see the Cinematograph.’ Terwijl de jongen door de straat loopt, probeert op hetzelfde moment graaf Dracula, in de vermomming van prins Vlad, de aandacht van een jonge vrouw te trekken. Terwijl zij in de menigte wandelt, horen we zijn hypnotiserende stem: ‘See me, see me now.’ In de wijze waarop de aandachttrekkerij van de graaf versneden is met de reclameboodschap voor het medium, nodigt de scène ons uit om een parallel te trekken tussen de vampier en de cinema: beide willen gezien worden. Als de jonge vrouw even later oog in oog staat met de graaf, oefent hij een duistere, maar magische aantrekkingskracht op haar uit; hij boe-

zemt haar ontzag en vrees in. Deze mengeling van bewondering en angst herhaalt zich even later als Mina naar de graaf kijkt met naast hem een projectie van *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (Lumière, 1895). Gefilmd vanaf een perron wordt de trein die vanuit de achtergrond opdoemt in deze one-shot film groter en groter, totdat deze halt houdt bij het perron. Naar verluidt vervulde de shot de toeschouwers met fascinatie en paniek doordat het voor hen net was alsof de trein de zaal in zou rijden. Oftewel, Mina's reactie op de vampier laat zich vergelijken met de schrik van de toeschouwers bij het vroege Lumière-filmpje. De scène is zo gewiekst, omdat hij in het midden laat of ze schrikt van de trein op het doek of van de verschijning van de graaf/vampier. Bovendien is Dracula in de versie van Coppola een romantische ziel die door liefdesverdriet overmand niet kan sterven. Als 'ondode' overbrugt de vampier zeeën van tijd, net zoals cinema dat kan. De parallel houdt op bij het gegeven dat zijn onsterfelijkheid de tragiek vormt van Dracula, terwijl het feit dat filmpersonages bij elke nieuwe vertoning weer tot leven worden gekust als de sensationele triomf van de cinema mag worden beschouwd.

Film en fotografie hebben hun indexicale aard gemeen. Beide media verwijzen naar een scène die zich voor een camera heeft afgespeeld. Als ik op een foto of film sta, kan ik zeggen: 'Kijk, dat ben ik.' Maar de verwijzing roept bij een foto andere associaties op dan bij een film, zo opperde Roland Barthes in zijn *Camera Lucida*. De gangsterfilm kan als voorbeeld dienen om dit verschil duidelijk te maken. In de geschiedenis van dit genre – van *LITTLE CAESAR* (Mervyn LeRoy, 1931) tot *BONNIE AND CLYDE* (Arthur Penn, 1967) en *CIDADE DE DEUS* (Fernando Meirelles, 2002) – zien we hoe criminelen zich gewillig laten fotograferen voor de pers. Ze ontlenen hun waarde en zelfbeeld aan publiciteitsfoto's, gedreven als ze zijn door de ambitie om iemand te worden. De flits van de camera is echter 'bad flashlight,' zoals een wegduikende collega-crimineel opmerkt tegen de nieuwbakken maffiabaas Rico Bandello in *LITTLE CAESAR*. De gangster die per definitie in een schemerwereld verkeert, is voor zijn zelfbehoud gebaat bij een leven buiten de schijnwerpers. Gedreven door ijdelheid begaat de gangster de strategische fout zijn anonimiteit op te geven. Maar hoe nadrukkelijker hij in de openbaarheid treedt, hoe groter de kans dat hij zich tot doelwit voor (politie)kogels maakt. Hij wordt dan slachtoffer van zijn drang om via publiciteitsfoto's zijn identiteit als stoere misdaadleider te etaleren.

## KADER I. I CIDADE DE DEUS

In het begin van *CIDADE DE DEUS*, een film over bendeoorlogen in een arme Braziliaanse wijk in de jaren zeventig, buigt een jongen zich over een ontsnapte kip als achter zijn rug een hele groep jongeren opduikt. Na een lange terugblik begrijpen we de situatie. De jongen is fotograaf Raket en aan het hoofd van de groep staat bendeleider Zé'tje. Raket heeft een foto van een triomfantelijke Zé'tje met Barettageweer laten afdrucken in de krant en vreest dat hij hem zo gecriminaliseerd heeft dat zijn doodvonnis is getekend. De publicatie is voor Zé'tje echter een bewijs van zijn prominente rol, want de foto toont dat hij de baas in het getto is. Voor zichzelf ontleent hij er een sterrenstatus aan. Maar daarmee geeft Zé'tje zichzelf te veel bloot en dat wordt hem ten slotte fataal.

Interessant aan *CIDADE DE DEUS* is dat de film lijkt te drijven op een hechte verbondenheid tussen fotografie en de dood. De eerste foto die Raket maakt, is de foto van een lijk. En juist waar de film er door de stroboscopische lichteffecten in de disco uitziet als een snel geschakelde reeks fotoshots wordt er een moord gepleegd, die we aanvankelijk door een gebrek aan een scherp narratief kader nauwelijks kunnen plaatsen. Die verbondenheid tussen fotografie en dood strookt met het gedachtegoed van Barthes. Volgens hem wordt met een portretfoto een 'microversie van de dood' aangereikt. Wie zich op een foto laat vastleggen, verwordt tot een poserend relikwie. Immers, als ik word gefotografeerd, maak ik al poserend een ander lichaam voor mijzelf; ik transformeer mezelf tot een gewenst beeld. Mijn hele mobiliteit wordt teruggebracht tot een bewegingsloze pose en daardoor valt het beeld nooit samen met mijn zelf, met hoe ik mijn eigen identiteit beleef. Je stelt jezelf de vraag: Ben ik dat echt, ziet de buitenwacht me werkelijk zo? Door de bevroren pose die eigen is aan een foto, wordt elk subject tot een object getransformeerd: 'Ik word werkelijk een spookverschijning.'<sup>21</sup> Om die reden vergelijkt Barthes fotografie met primitief theater, een soort van *tableau vivant*. Onder de fraaie aanschijn schemert altijd een suggestie van de dood, mede door de mediumeigen verstillings van fotografie.

Voor Zé'tje, daarentegen, lijkt de pose helemaal samen te vallen met hoe hij wenst over te komen. Hij associeert de foto van zichzelf niet met de dood, maar eerder met het overstijgen van de dood. Doordat zijn foto

met naam in de krant staat, etaleert hij zichzelf ten overstaan van anderen. De foto voldoet geheel aan zijn verwachtingen, want hij wil eruitzien als een onverschrokken kerel. Hij wil geen indruk van zijn wezen overdragen, maar alleen maar zijn verschijning – het gaat hem om de gedaante als Zé'tje, de gangster die de buurt terroriseert. Hij wil niet dat hij als de persoon die hij is, wordt vastgelegd, maar als de gangster met uitstraling. En die uitstraling verschaft hij zich vooral door te poseren met een Baretta. Hij staat niet als zichzelf op de foto, maar met een Baretta die dient als een extensie van zichzelf. Terwijl Zé'tje trots is op zijn pose, behoort hij vanuit het perspectief van Barthes tot het verleden vanaf het moment van vastlegging. Op een foto kan hij nooit met zichzelf samenvallen, hoogstens met zijn oude ik. In dit opzicht is elke foto een beeld van een aangekondigde dood. CIDADE DE DEUS kan een 'Barthesiaanse' film genoemd worden, in zoverre dat ieder personage dat wordt gefotografeerd, of in *freeze frame* zal verschijnen, ook daadwerkelijk de dood zal vinden. De enige die aan dit noodlot ontkomt, is Raket, maar hij heeft het voorrecht dat hij allerlei fothots in de film kan begeleiden met zijn commentaar in voice-over. CIDADE DE DEUS is een retrospectieve constructie waarin Raket terugkijkt op de jaren zeventig, een periode waarvan hijzelf afstand heeft genomen, getuige zijn slotwoorden: 'Voortaan heet ik geen Raket meer, maar Wilson Rodrigues, fotograaf.'

Fotografie verankert ons in het verleden, maar CIDADE DE DEUS is een film die juist het verleden opnieuw aanwezig weet te stellen. Bij fotografie gaat het, aldus Barthes, om poseren, bij cinema om passeren, om zaken opnieuw op een tijdsbalk te herschikken. En daartoe haalt CIDADE DE DEUS allerlei filmische verteltechnieken uit de kast – flashbacks, freeze frames aangekleed met vertelstem van de hoofdpersoon, en ronddraaiende camerabewegingen die ons in één moeite weer terugbrengen in het verleden.

In de optiek van Barthes is film een relatief licht medium vergeleken met het zware van fotografie. Terwijl het als de speciale magie van film geldt dat hij 'geesten' een eeuwig bestaan schenkt, hangt om fotografie eerder een aura van de dood. Dit zwaarwichtig effect, zo impliceert Barthes, kan slechts worden opgeheven door de kijker. Indien de kijker een opvallend detail of compositie herkent, kan hij de foto leven inblazen. Zo'n detail typeert hij als het *studium*, en indien het detail ons ten diepste raakt, als het ware verwondt, dan spreekt hij van een *punctum*. Het is deze mogelijkheid om de kijker te 'blessen' die Barthes zo aanspreekt in fotografie. Film

mist deze kwaliteit in zijn optiek, omdat elke pose wordt opgeheven en de shots van een (vaak verhalende) omlijsting worden voorzien.<sup>22</sup>

Een foto of stilstaand shot maakt het beeld ‘zwaar’ en ‘koppig’, zoals SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (Jean-Luc Godard, 1980) etaleert. In Godards film worden op gezette tijden scènes vertraagd of wordt het beeld zelfs kortstondig bevroren. De geselecteerde fragmenten betreffen steeds actierijke momenten: een vrouw op de fiets, een slag in het gezicht, een te uitbundige omhelzing of een man die door een auto wordt aangereden. Het effect van dit procedé is dat de bewegingen onnatuurlijk overkomen. Door zijn smak als een serie foto's te tonen, valt op welke vreemd houderige poses het slachtoffer van het auto-ongeluk aanneemt. Tot een reeks verstilde momenten teruggebracht, raakt hij telkens gevangen in weer net een andere krampachtige houding.

Film is de projectie van stilstaande beelden in een snel ritme, of in de fameuze bewoordingen uit Godards LE PETIT SOLDAT (1963): ‘Film is de waarheid in 24 frames per seconde.’ De naadloze bewegingspatronen zijn slechts een effect van het apparaat dat de film voor ons afspeelt. Door het beeld te vertragen of zelfs stil te zetten, illustreert Godard dit effect en trekt hij het waarheidsgehalte van film in twijfel. Immers, naarmate de (actie)scène trager wordt afgespeeld, wordt het beeld vanwege de snelheid van de handeling waziger. Als de camera meebeweegt met de vrouw op de fiets en het beeld overgaat in een freeze frame, zijn de bladeren op de achtergrond volledig *out of focus*, terwijl het indertijd als de magie van de Lumièrefilmpjes gold dat je bladeren levensecht kon zien bewegen. Oftewel, zo suggereert SAUVE QUI PEUT (LA VIE), als je film via een mediuimeigen procedé als de beweging van de camera terugleidt naar het fotografisch beeld als zijn basis, ontstaat een ondoorzichtige impressie van beweging. De schijnbare transparantie van film als projectie van beweging is slechts een illusie gecreëerd door het afspeeltempo van 24 frames per seconde.

Film conformeert zich aan de tijd in een ritme dat synchroon loopt met het leven zoals we dat kennen. Fotografie, daarentegen, confronteert ons met het vergane. Op een foto is de geportretteerde weliswaar ruimtelijk aanwezig, maar zijn ‘dit ben ik’ wordt met gemak verslagen door een ‘zo was het toen’. Fotografie is niet meer dan ‘reality in a past state’.<sup>23</sup> Zij beperkt zich tot het aantonen dat het gerepresenteerde ooit bestaan moet hebben. Omdat fotografie geen brug slaat tussen verleden en heden, maar louter

bewijs levert van ‘dat wat geweest is,’ dwingt zij ons tot een ‘herschrijving’ van de tijd, aldus Wollen.<sup>24</sup> Tegen deze achtergrond is het logisch dat elke zichzelf respecterende ‘tijdreisfilm’ de spanning tussen fotografie en film exploreert. In *LA JETÉE* (Chris Marker, 1962) reist een man terug naar het verleden en zal daar worden doodgeschoten bij de pier van een vliegveld, in aanwezigheid van een klein jongetje. En dat jongetje blijkt hij zelf te zijn. Oftewel, de man sterft voor de ogen van zichzelf, op jeugdige leeftijd. Als om aan te geven hoezeer de tijdreiziger op fatale wijze verstrikt is in de lus van de tijd, bestaat bijna de hele film van een klein half uur uit een aaneenschakeling van stilstaande shots. De paradox is hier dat de man een levende is die bij een duik in het verleden zijn dood zal vinden. In de geest van Barthes past dit noodlot bij het wezen van fotografie.

Terwijl *LA JETÉE* fotografie op formeel vlak gebruikt, bouwen andere tijdreisfilms het medium in op het niveau van de verhaallijn. In *BACK TO THE FUTURE* (Robert Zemeckis, 1985) reist Marty McFly van 1985 naar het jaar 1955, als hijzelf nog niet is geboren. Wanneer hij de ontmoeting tussen zijn latere vader en moeder abusievelijk verijdelt, ziet hij hoe op een uit de toekomst meegenomen foto de beeltenissen van zijn broer en zus zijn uitgewist, terwijl zijn eigen gestalte vervaagt. Door allerlei capriolen weet hij zijn ouders alsnog aan elkaar te koppelen en worden de lege vlekken op de foto weer als vanouds opgevuld. De foto waarop Marty met zijn broer en zus staat, is het bewijs van hun gedeelde verleden. Door Marty’s tijdreis was dat verleden ineens een onbestemde toekomst geworden. De witte vlekken duiden op een breuk in de tijd, de weer complete foto dat lineariteit is hersteld: hij en zijn broer en zus zullen alsnog worden geboren.<sup>25</sup>

In *12 MONKEYS* (Terry Gilliam, 1997), geïnspireerd door *LA JETÉE*, valt op dat de hoofdpersoon zich de gebeurtenissen bij het vliegveld, waar hijzelf de dood zal vinden, slechts herinnert als overbelichte snapshots. En in *DONNIE DARKO* (Richard Kelly, 2002) speelt niet zozeer fotografie een rol, maar worden wel gedurende de film allerlei scènes en vooral ook overgangen tussen scènes in een vertraagd of in een versneld tempo afgespeeld als om aan te geven dat in dergelijke sciencefiction de tijd – en dus de reguliere filmbeweging – per definitie uit het lood geslagen is. En terwijl *DONNIE DARKO* de dagen telt van 2 oktober 1988 tot 30 oktober van dat jaar, spoelt de film aan het eind razendsnel terug langs cruciale scènes om weer bij 2 oktober uit te komen.<sup>26</sup>

### 1.3 Revolutionair potentieel van film

Om uiteenlopende redenen beschouwen Marey en Barthes fotografie als intrigerender dan de cinema. Vanuit een ander historisch en theoretisch kader beschouwt Walter Benjamin juist de film als een grote uitdaging. Zijn befaamde essay ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ wordt in de eerste plaats herinnerd om zijn stelling over het verlies van het aura van het kunstwerk. Aura wordt bepaald door twee kenmerken: het betreffende fenomeen is volstrekt uniek en het is tot op zekere hoogte onbenaderbaar. Aan ware kunst kleeft het keurmerk van authenticiteit. Een werk van een beroemde schilder is eenmalig, anders is het namaak. Er is maar één plek om het enige echte origineel te bekijken: het hangt in de publieke ruimte van het museum, als het niet is opgeborgen in een magazijn of tot iemands privécollectie behoort. Aanraken is uit den boze, maar het op een afstand bekijken van het schilderij is niet aan tijd gebonden. Met de mogelijkheden tot mechanische reproductie is het unieke en exclusieve karakter van kunst teloorgegaan, maar, zo opperde Benjamin, er is reden om te betogen dat de techniek het kunstwerk van het aura heeft ‘verlost’.<sup>27</sup>

In plaats van een cultwaarde verkrijgt kunst door de komst van fotografie en film een sociale betekenis. Film kenmerkt zich door zijn exhibitionistisch karakter: hij wil door een zo groot mogelijk publiek gezien worden via wereldwijd verspreide kopieën – een term die met recht suggereert dat het bij film niet te doen is om het origineel. Tegenover de vraag naar echtheid in de beeldende kunst, staat de vraag naar het bereik van de film. In jezelf verzonken raken, staande voor een schilderij, was wellicht het summum van een individuele kunstervaring, maar film wordt als een collectief ondergaan in de bioscoop via een onophoudelijke stroom aan beelden.

Benjamin vatte een goede filmmaker op als een chirurg die in de werkelijkheid snijdt. Door allerlei stijlmiddelen – kadrering, gekozen hoek, slow motion, close-ups – laat hij de realiteit op een manier zien die met het naakte oog niet mogelijk is. Film is dan niet slechts een representatie van de werkelijkheid, maar biedt een analyse in de zin van het zogeheten ‘filmoog’ van de Russische avant-gardist Dziga Vertov: ‘Ik kan de wereld alleen tonen als een machine/camera.’ In zijn fameuze CHELOVEK’S KINO-APPARATOM (Man met de filmcamera, 1929) filmt Vertov op bijna documentaire wijze een doodnormale dag in een anonieme Russische stad. Daartoe gebruikt hij alle denkbare kunstgrepen: hij legt beelden over

elkaar heen of plaatst ze naast elkaar in *split screens*, hij filmt de filmmaker die filmt, hij manipuleert de afspeelsnelheid waardoor hij beweging oprekt. Op deze manier bewerkstelligt hij een totaal nieuw perspectief op de stad. Film fungeert als hulpmiddel om de werkelijkheid met een verscherpte blik te kunnen waarnemen.

Een steeds terugkerende tweedeling in de geschiedenis van de filmkritiek is de oppositie die zou bestaan tussen de broers Lumière en Georges Méliès. De Lumières zouden een realistische tak representeren, Méliès een illusionistische. De Lumières zetten stilstaande beelden in beweging en creëerden zodoende een analogie met de werkelijkheid. Méliès gebruikte de *stop motion*-techniek voor goochelacts: hij liet een mens plotseling transformeren tot een skelet door de camera stop te zetten en in de tussentijd het skelet op de positie van de mens te plaatsen. Méliès was niet geïnteresseerd in het realistische vermogen van cinema, maar in fantastische goochelacts of in een reis naar de maan. Met film kon hij onmogelijke werkelijkheden suggereren door het oog te bedriegen met beeldmanipulatie. Het essay van Benjamin impliceert in feite dat de tegenstelling tussen 'zuivere' mimesis en trucage onhoudbaar is. Film moet niet de werkelijkheid proberen na te bootsen, want dan reikt het zicht van de techniek niet verder dan het oog zelf. Film zou ons een 'optisch onbewuste' dienen voor te houden. Idealiter wendt cinema zijn technische bagage aan om een ongekend perspectief op de werkelijkheid te creëren. Oftewel, in het exploreren van zijn arsenaal aan technische trucs (à la Méliès) kan film dieper in de werkelijkheid doordringen (à la Lumière). Door de vermenging van een enorm scala aan kunstgrepen en een documentaire aanpak bood de 'stadssymfonie' van Vertov – maar ook die van Walter Ruttmann of van Jean Vigo – daartoe een aanzet.

Tekenend voor het revolutionaire potentieel dat Benjamin in de cinema zag, is de parallel die hij trok tussen cinema en het dadaïsme. Deze meest radicale beweging binnen de historische avant-garde poogde de kunst te politiseren. Met picturale en literaire middelen probeerden de dadaïsten het publiek te bruuskeren, bijvoorbeeld door 'abjecte' objecten tentoon te stellen en zodoende de institutie van het museum te bezoedelen. De dadaïsten probeerden de toeschouwer te raken, alsof hun kunst een kogel was. Voor Benjamin had film dit effect al van zichzelf; hij citeert tijdgenoot Georges Duhamel die geërgerd was door bewegend beeld, omdat het zijn gedachten steeds verstoort. De winst was nu dat cinema de kijker juist uit zijn ratio kon losschudden door hem te onderwerpen aan een kakofonie



van beelden, zoals CHELOVEK'S KINO-APPARATOM dat deed. Film is een geschikt medium om de eigentijdse mens voor te bereiden op het hectische ritme van het (stads)leven – dat was een van de redenen waarom filmen vanaf of vanuit een rijdende trein zo populair was. Door zich bloot te stellen aan de shockeffecten van de cinema kunnen de kijkers zich te weer stellen tegen de snelheid die het moderne leven van alledag bepaalt. Dankzij het medium film bouwen ze een immuunsysteem op tegen de 'hypergestimuleerde' omgeving.<sup>28</sup> In de optiek van Benjamin kon de cinema zonder noemenswaardige inspanning de artistiek-politieke inzet waarmaken die dadaïsten met literaire en picturale middelen nastreefden. Een dergelijke stelling vindt gretig ingang in de mediatheorie: een nieuw (technisch) medium realiseert datgene wat oudere media slechts kunnen bereiken door hun toevlucht te zoeken in kunstgrepen.

Hoewel een dadaïstische performance zich qua effect op de toeschouwer liet meten met de cinema, constateert Benjamin dat er verschillen bestaan. Ten eerste was de door dadaïsten veroorzaakte schok vooral moreel van aard, die van de film in eerste instantie fysiek: film pleegt een aanslag op het oog en het gemoed ten koste van de ratio. Idealiter zal deze ervaring de visie op het moderne leven intensiveren. Ten tweede hadden dadaïsten louter minachting voor de werking van de markt, terwijl film hand in hand gaat met beginselen van profijtelijkheid.

In zoverre Benjamin positief spreekt over fotografie en film, lijkt hij zich uit te spreken over het effect dat stilistische procedés bij de toeschouwer teweeg kunnen brengen. Enerzijds wijst hij erop wat de mogelijkheden van de shot zijn, zoals de onverwachte invalshoek of de (extreme) close-up. Anderzijds lijkt Benjamin een poëtica voor te staan die toegesneden is op de praktijk van montage. Door shots op een bepaalde manier te rangschikken, kunnen ongekende verbanden ontstaan. Sergei Eisenstein zou hiermee naam maken, maar was daarbij geïnspireerd door het werk van de Amerikaan D.W. Griffith. In een film als *THE USURER* (1910) richt een arme man een pistool op zijn borstkas en sluit hij zijn ogen. Voor je het vervolg ziet, toont de camera een woekeraar die op een peperduur feestje het glas heft. Je keert terug naar de arme man die zwalkt en dood op de grond valt. In de volgende shot drinkt de woekeraar uit zijn glas. De scène etaleert ten eerste contrast tussen het tragische lot van de arme man en de uitspattingen van de rijke. Ten tweede suggereert de sequentie gelijktijdigheid. De arme man pleegt zelfmoord, terwijl de woekeraar aan het toosten is. Ten derde, en dat is voor Eisenstein het meest wezenlijke, wordt er door deze wijze van

*crosscutting*, zonder dat het nadrukkelijk wordt uitgesproken, een oorzaak-gevolgrelatie gewekt. Het decadente en uitbuitende gedrag van de woekeraar, gesymboliseerd door het feest, is de reden voor de armoede en de uitzichtloze situatie van de man.<sup>29</sup> De causaliteit zit hier niet in de beelden zelf, maar in de *schnitt* van de ene shot naar de andere en weer terug.<sup>30</sup> Deze betekenis is geen optelsom van beelden, maar komt voort uit wat de kijker tussen de shots kan lezen.

Tegenover deze kracht van cinema om de opeenvolging van afzonderlijke shots in een politiek kritisch kader te plaatsen, staat een donkere keerzijde. Benjamin schreef zijn essay in een periode dat Leni Riefenstahl haar filmisch verslag van een partijdag van de nazi's zo fraai zou verpakken dat daarmee een kwalijke ideologie aan het publiek werd verkocht. TRIUMPH DES WILLENS (1935) zag eruit als een gestileerde advertentiefilm, waardoor de beladen gebeurtenis niet op zijn politieke waarde werd beoordeeld, maar op zijn gloedvolle beelden. De aanpak van Riefenstahl bleek een gouden greep om politiek te esthetiseren.<sup>31</sup>

#### 1.4 Apparaat, systeem en de ster als koopwaar

‘De filmacteur voelt zich als verbannen, niet alleen van de bühne, maar ook van zichzelf,’ citeert Benjamin de Italiaanse (toneel)schrijver Luigi Pirandello. Terwijl de theaterspeler zijn performance ten beste geeft voor een aanwezig publiek, heeft de filmacteur geen rechtstreeks contact met de toeschouwers. Het resultaat van zijn inspanningen tijdens de draaidagen ziet ook hij pas terug op het doek. Bovendien is zijn optreden gefragmenteerd. Soms zien we een totaalopname, maar nog vaker zien we (medium) close-ups van lichaamsdelen of van zijn gezicht. Een toneelspeler kan zich helemaal inleven in zijn rol, maar het optreden van de filmacteur is opgebouwd uit een reeks afzonderlijke performances. Of zoals regisseur Frans Weisz in de geest van deze opvatting van Benjamin stelde: een filmacteur ‘beseft dat hoe hij overkomt maar voor een deel wordt bepaald door zijn spel. Een filmacteur weet maar al te goed dat hij heel afhankelijk is van montage, van de muziek die wordt gebruikt, van belichting en dergelijke.’<sup>32</sup> Binnen deze context moeten we de uitspraak van Pirandello beschouwen. De filmacteur is van zichzelf vervreemd, omdat zijn feitelijke optreden wordt bemiddeld en zelfs overschaduwd door de werking van de camera. In plaats van het unieke aura dat met authenticiteit en onmiddellijke aanwezigheid gepaard

gaat, moet de film het stellen met de kunstmatige creatie van de ‘persoonlijkheid’ van de acteur. Behalve het talent van de acteur is het filmische apparaat maatgevend voor de waardering van de performance. Of zoals een zegswijze onder acteurs het wil: om te excelleren moet de camera van je houden. Acteren op een theaterbühne is daarom een andere stiel dan acteren op het witte doek.

In het essay van Benjamin is de kiem al aanwezig van wat het sterrenstelsel is gaan heten. Een topacteur put zich uit keer op keer een ander karakter neer te zetten, maar een ster wordt voor die rollen geselecteerd die zijn imago bij het publiek bestendigen. De filmindustrie transformeert hem tot een ster, onderworpen aan de ‘valse betovering van koopwaar’. Cinema is volgens Benjamin een afknapper omdat een kapitaalcrachtige industrie zich inspant om een opgeklopt imago te verkopen. Als de cult van de filmster desondanks een revolutionaire aanzet kan bieden, dan schuilt het in de suggestie van Benjamin die Andy Warhol heeft geëxploreerd: film heeft het concept van kunst gedemocratiseerd, omdat iedereen tot figurant kan uitgroeien (Benjamin) en roem kan vergaren (Warhol).

Iemand kan tot een ster uitgroeien als hij op het juiste moment bepaalde waarden in zich verenigt die een (belangrijk) segment van het publiek aanspreken. Zo karakteriseert Gaylyn Studlar de roem van de jong gestorven *Latin lover* Rudolph Valentino (1895-1926) als paradoxaal. Zijn verschijning stond haaks op de mannelijkheidscultus van de witte Amerikaan. Hij was een exotische, enigszins vrouwelijke man, die carrière had gemaakt als danser en een hang naar mode etaleerde. Dat de populariteit van deze Valentino tot grote hoogte kon reiken, werd op het conto geschreven van een ‘perverse zoektocht’ van vrouwen naar een nieuw manbeeld dat een verraad inhield aan de rechtgeaarde Amerikaanse man.<sup>33</sup> De studio’s grepen de controverse rondom Valentino aan om zijn omstrepen status als moderne Don Juan uit te vergroten. In *THE SHEIK* (George Melford, 1921) speelt hij een stoere macho die een vrouw ontvoert, maar dankzij zijn romantische inborst haar hart weet te veroveren. Door de vreemde mengeling van brute daadkracht en flamboyante passie groeide hij uit tot een mannelijke ster voor vrouwelijke fans.<sup>34</sup>

Valentino was een ster ten tijde van het zwijgende tijdperk. In die periode golden sterren als belichamingen van *ideaal* gedrag en vervulden zij voorbeeldfuncties. In de latere periode van de geluidsfilm worden sterren eerder identificatiefiguren. Ze zijn mensen zoals jij en ik en belichamen

*typisch* gedrag.<sup>35</sup> Sommige sterren zijn feitelijk geen ster, omdat ze ‘gewoon zichzelf’ zijn, zoals Gary Cooper of Doris Day. En soms is het een regelrechte pre als een acteur allerminst uitgesproken is. In *THE MATRIX* blijken personages in een schijnwerkelijkheid te leven en zonder dat ze dat zelf weten worden ze door machines als energiebron gebruikt. Het zou weinig consistent zijn indien ze heel krachtige persoonlijkheden zouden wezen. Als de mensen diepgang ontberen, dan is de casting van een ‘post-modern poster boy’ als Keanu Reeves voor de hoofdrol niet onlogisch. Hij is immers, aldus Joshua Clover, ‘the least actorly of stars (...) In both appearance and manner, his quality is that of the actor without qualities...’<sup>36</sup>

Maar hoe gewoon een acteur ook is, zodra zijn naam de filmposter siert, is hij automatisch speciaal. De wetenschap dat de ster via filmrollen en media-aandacht geconstrueerd is, zo stelt Richard Dyer, wakkert het verlangen aan om te weten hoe hij werkelijk is. Niet voor niets zijn veel aan film gewijde studies biografieën van acteurs. En de verbeelding wordt vooral geprikkeld door die sterren die bij tijd en wijle een ander imago aanmeten: hoe vaker een acteur zich in verschillende gedaanten voordoet, hoe groter de drang om de persoon van vlees en bloed achter die verschijningen te kennen.<sup>37</sup> Volgens Dyer is Elizabeth Taylor zo’n ster, die de tegenpool vormt van een alledaags type als Doris Day. Taylor is juist in alles speciaal en bezit de typische allures van een ster, hetgeen zich bestendigde in een extravagante levensstijl. In haar topjaren was ze in alles de overtreffende trap: ze was de duurste en mooiste actrice met de meeste huwelijken en de meeste scheidingen.<sup>38</sup> Door een dramatische levensloop die getekend is door de tol van de roem kan een gevierde acteur extra aanspraak maken op het sterrendom. Wanneer zo’n levensloop gepaard gaat met stil verdriet kan de ster zelfs weerklink vinden bij een bepaalde subcultuur. Zo hebben homoseksuele mannen Judy Garland tot icoon verheven. Dyer stelt dat de overlapping tussen haar performances en haar dramatische leven correspondeert met de wijze waarop homoseksuelen hun eigen ervaringen en situaties beleven.

#### KADER 1.2 SUNSET BOULEVARD

De film die als geen ander het sterrendom over het voetlicht brengt, is *SUNSET BOULEVARD* (Billy Wilder, 1950). Norma Desmond was ooit een superster van de zwijgende cinema, die wel zeventienduizend brieven van fans per week ontving. Haar hoogtijdagen liggen allang

achter haar, maar ze gelooft stellig in een terugkeer – gebruik niet het woord ‘comeback’ in haar bijzijn. Niemand in haar omgeving prikt de illusie door dat ze definitief uitgerangeerd is. Als een tweederangs scenarioschrijver haar ostentatief de rug toekeert, schiet ze hem neer, want ‘no one ever leaves a star’. Als de media vanwege de moord op haar enorme landhuis af komen, leeft Norma op bij de gedachte dat de camera’s op haar gericht zijn. Ze maken de zaak tot een scène waarbij ze paleistrappen afdaald. ‘Geregisseerd’ door haar butler Max, die ze voor Cecil B. DeMille aanziet, geniet ze van het felle licht. Slotzin van de film: ‘All right, Mr. DeMille, I’m ready for my close-up.’ Haar beeltenis lost daarna op in een vage waas.

De slotzin en het slotbeeld vormen een vilein commentaar op de paradoxale constructie van het sterrendom. Het verraderlijke aan de cinema is, zo constateert Dyer, dat we willen geloven dat de film aan ons de persoonlijkheid van de acteur openbaart. En de close-up, waarvoor Norma helemaal klaar is, vormt het fundament van de openbaring. De nabij-opname schenkt ons de illusie dat we een ster leren kennen zoals ze werkelijk is. De close-up ontsluit ‘for us the star’s face, the intimate, transparent window to the soul’.<sup>39</sup> Het is juist een staaltje van superbe ironie in *SUNSET BOULEVARD* dat de close-up, die toegang biedt tot de ‘ziel’ van de acteur, uitmondt in een geheel diffuus beeld. Daarmee bevestigt de finale shot de permanente discrepantie tussen de verschijning op het doek die een rol vertolkt en de persoonlijke identiteit van de ster.

## 1.5 Apparatuurstheorie

Met zijn aan de surrealistische poëtica ontleende opmerking dat film de potentie heeft om ons optisch onbewuste te tonen, formuleerde Benjamin zijn ideale toepassing van het medium. Maar voor de aanhangers van de *apparatustheorie* is het de specifieke kijksituatie in de bioscoop die aan het onbewuste appelleert. In een essay uit begin jaren zeventig vergelijkt Jean-Louis Baudry de manier waarop film wordt geprojecteerd met de situatie van een droom. Zoals de toeschouwer in een donkere ruimte stil op een stoel een film ondergaat, zo ondergaat de slaper in het donker liggend in bed een droom. Een droom bevat, net als film, visuele sporen en hoeft zich niet aan de wetten van de alledaagse logica te houden. Toch kunnen zowel

film als droom volgens Baudry een echter-dan-echte indruk van de werkelijkheid nalaten. De analogie is voor hem reden om te stellen dat cinema – net als de droom in zijn optiek – de kijker terugvoert naar een primitief narcisme. Baudry meent dat film zulk een genot verschaft omdat we ons kunnen overgeven aan een fase waarin we als het ware nog één zijn met onszelf.

Anderzijds ziet Baudry een parallel tussen de positie van de filmkijker en de geketende gevangenen uit de beroemde grotallegorie van Plato. Deze gevangenen kennen de werkelijkheid niet anders dan door de schaduwen die via licht achter hun rug op de muur voor hen worden geprojecteerd. De gelijkenis met de situatie in de bioscoop spreekt voor zich. De kritiek die Baudry onder meer ten deel viel, was dat de analogieën niet zo strikt zijn als hij suggereert. Hij zou te weinig oog hebben voor de verschillen tussen de droomtoestand en de bioscoopervaring en ook de leemten tussen grot en cinema bagatelliseren.<sup>40</sup> En hoewel deze kritiek de steekhoudendheid van zijn argument over onder meer ‘primitief narcisme’ ondermijnt, zijn Baudry’s essays van grote invloed geweest op de filmtheorie in met name de jaren zeventig en tachtig.

Baudry entte zijn analogie tussen Plato’s grotallegorie en cinema op klassiek Hollywood. De gevangenen hebben geen weet van een realiteit buiten de grot en verkeren volgens Plato in de fase van illusie. Klassieke Hollywoodfilms hanteren geijkte filmconventies om de illusie te wekken dat een filmverhaal zichzelf vertelt. Er moet worden voorkomen dat de kijker gedesoriënteerd raakt. Scènes worden bij voorkeur ingeleid met *establishing shots*, zodat de kijker een indruk krijgt van de ruimte waarin de personages zich bevinden. Ook werken filmmakers met een denkbeeldige as van 180 graden. Als twee personages met elkaar in gesprek zijn, blijft de camera altijd aan dezelfde kant van de as, want springt die eroverheen dan lijken de personages eensklaps van positie gewisseld. Dit type cinema wordt niet voor niets ‘continuïteitscinema’ genoemd. Sporen die ons kunnen inwrijven dat we maar naar film zitten te kijken, worden zorgvuldig vermeden. Om die reden geldt het als een taboe in klassiek Hollywood dat personages in de camera kijken – zij zijn zich onbewust van een toeschouwer in de zaal. Met het verbloemen van de geconstrueerde aard van film, wordt, aldus Baudry, de ideologische functie van het (film)apparaat verborgen. De kijker dient in het verhaal te worden gezogen en te vergeten dat de film via projectie wordt getoond.

Vanuit deze optiek heeft de cinema baat bij de vervreemding die Bertolt

Brecht voor ogen stond met het theater. Zoals toneel expliciet zou moeten maken dat het toneel is, zo zouden films hun eigen filmische aard dienen te onthullen. Zo geeft de voice-over in *BANDE À PART* (Jean-Luc Godard, 1964) na een kleine tien minuten een samenvatting van het tot dusver getoonde ‘voor de late binnenkomers in de bioscoopzaal’. En in zijn *PIERROT LE FOU* (1965) omschrijft de hoofdpersoon de vrouw die hij zoekt, als ‘genre film d’Hollywood, en Technicolor’. Met de verwijzing naar de toeschouwers in de zaal en naar de techniek om film in kleur op te nemen, hanteert Godard kunstgrepen die ons inwrijven dat we maar naar film zitten te kijken. Diverse takken binnen de avant-gardecinema hebben er hun handelsmerk van gemaakt om met de techniek van film te experimenteren. Sommige filmmakers bewerkten het celluloid zelf: Man Ray besprenkelde de filmstrip met zout en peper in *RETOUR À LA RAISON* (1923), in de jaren dertig begon Len Lye te verven op de filmstrook en Stan Brakhage bracht krassen aan op de opname.<sup>41</sup> Zo verandert hij met een scherp voorwerp de ogen van een blinde man in witte sterretjes in *REFLECTIONS ON BLACK* (1955). Anderen experimenteerden met één enkel technisch aspect van filmmaken: het 45 minuten durende *WAVELENGTH* (Michael Snow, 1967) bestaat uit één lange, slechts af en toe onderbroken, *zoom*-beweging vanaf de ene kant van een appartement naar een extreme close-up van een foto aan de overzijde. Dat er iemand op de grond valt – dood naar blijkt uit een telefoongesprek – is geen reden de camera te zwenken, want dat zou de *zoom* verstoren.<sup>42</sup>

Dit type avant-gardecinema kan door het hyperbolische gebruik van één formeel aspect beschouwd worden als het aftasten van de technische essentie van de cinema. De genoemde filmmakers zijn op zoek naar de materiële specificiteit van film. Het is opvallend dat veel van de cinematografische avant-gardisten een achtergrond hebben in een ander medium. Die achtergrond maakt dat zij geïnteresseerd zijn in wat film aan opties heeft die dat andere medium hun niet kan bieden. Met name schilders zien in cinema een uitdaging om ‘bewegende oplossingen te zoeken voor picturale problemen’:<sup>43</sup> het handmatig verf aanbrengen op een statisch canvas wordt, al dan niet tijdelijk, ingewisseld om via een machine bewegend beeld te projecteren. Niet om daarmee nieuwe illusies te creëren, maar om de plaats van techniek in de maatschappij te kunnen beschouwen.

Een belangrijke kwestie binnen de aparatustheorie is de kip-ei-kwestie rondom de relatie tussen technologie, cultuur en esthetiek. *CITIZEN KANE* (Orson Welles, 1941) dankt zijn faam onder meer aan zijn gebruik

van *deep focus*. In de meeste films tot dan toe was óf de voorgrond óf de achtergrond scherp, maar in Welles' debuutfilm is de achtergrond in allerlei scènes even helder en soms even wezenlijk als de voorgrond. Illustratief is de lange opname van de scène waarin de ouders van hoofdrolspeler Charles hun nog jonge zoon overdragen aan mr. Thatcher. De camera toont de shotsequentie van de onderhandeling binnenshuis, maar tegelijkertijd is scherp op de achtergrond zichtbaar hoe de kleine Charles onbekommerd in de sneeuw speelt. Kon cameraman Gregg Toland een dergelijke scène opnemen, omdat lenzen met een betere scherptediepte voorhanden waren? Of gingen bepaalde esthetische keuzen juist vooraf aan de komst van nieuwe technologie, en waren scherpere lenzen het gevolg van een verlangen tot een zo natuurgetrouwe weergave?

Zo distantieerden essayisten als Bazin en Charles Barr zich van de 'heiligerklaring' van editing als de basis van 'pure' cinema. Door het opdelen van de film in een reeks afzonderlijke shots, werd de kijker een gefragmenteerd wereldbeeld voorgeschoteld, redeneerden zij. Uit de serie brokstukken moest de kijker een nieuwe visie – of erger nog, zoals bij Eisenstein, een 'boodschap' – samenstellen. Volgens critici als Bazin en Barr heerst er bij filmmakers een koudwatervrees: 'Als ik alleen maar de werkelijkheid registreer, maak ik geen kunst, dus prefereer ik de artistieke omweg van de fragmentatie.' Volgens Bazin verloochent cinema op deze wijze zijn oorspronkelijke inzet. Het is de 'mythe van totale cinema' om naar een zo goed mogelijke gelijkenis met de wereld te streven, hoe utopisch het einddoel ook zou zijn. Elke technische vinding – van bewegend beeld, naar geluid, kleur en scherpere lenzen – omarmt hij als een stap in die richting. Dankzij nieuwe lenzen kan *deep focus* worden toegepast, en deze esthetische optie beantwoordt beter aan onze waarneming van de werkelijkheid dan het fragmentarische principe van editing. Vanuit een vergelijkbare achtergrond zou Barr de komst van CinemaScope, vanaf 1953, verdedigen. De oude ratio van het bioscoopscherm was 1,37:1, maar de verhouding met CinemaScope was 2,35:1. Wilde een regisseur voorheen allerlei details kunnen tonen, dan volstond een enkel shot niet en was hij gedwongen tot een montage van shots. De regisseur selecteert op die manier wat belangrijk is voor de kijker en laat ons door een trechter naar de wereld kijken. Met het aanmerkelijk bredere beeld van CinemaScope is een ander type cinema mogelijk, aldus Barr. De shot kan zo veel méér tonen dat het tempo van editing sterk kan dalen. Voor Barr doet dit niets af aan het kunstzinnige gehalte van cinema. Wie CinemaScope



veroordeelt, zo hield hij de montageaanhangers voor, verkrijkt zich op de complexiteit van het beeld dat aan de kijker een grotere vrijheid schenkt om de scène zelf te interpreteren.<sup>44</sup>

Bazin en Barr gelden als idealisten omdat zij veronderstellen dat vindingrijke pioniers progressie boeken met het oog op een verlangen naar een realistischer beeld. De technologie is voor hen een antwoord op de wens tot een andere esthetiek. Deze esthetiek kan film tot een duplicaat van de werkelijkheid maken. Vanaf de jaren zeventig vonden critici het criterium van realisme minder belangrijk. Economische en ideologische factoren gingen nu een sterkere rol spelen binnen de filmtheorie. De vragen werden nu anders geformuleerd: Lag er een winsttoegmerk achter de komst van geluid, betere lenzen en CinemaScope? De filmhistorici Robert Allen en Douglas Gomery zouden met name zulke zakelijke overwegingen benadrukken. Film is voor hen primair een industrie met een kapitalistische inslag: grote bedrijven investeren geld in onderzoek naar verbeterde technologie, bijvoorbeeld op het vlak van geluid en mogelijkheden tot *Dolby surround*, om uiteindelijk meer geld te genereren. Vanuit hun optiek is niet de hoofdvraag of zaken technisch mogelijk zijn, maar of zij rendabel zijn.

#### KADER 1.3 SINGIN' IN THE RAIN

Elke vinding is een kwestie van plussen en minnen, zoals *SINGIN' IN THE RAIN* (Stanley Donen and Gene Kelly, 1952) tematiseert. Als geluid zijn intrede doet, moeten ook Don Lockwood en Lina Lamont, een sterrenkoppel uit de zwijgende cinema, overschakelen op de noviteit. Bij de eerste vertoning voor een testpubliek blijkt hoe rampzalig het resultaat is. Lina heeft een stem als een kraai. Als ze haar hoofd afwendt, praat ze weg van de microfoon en is ze onverstaaanbaar. Als ze met haar parelketting speelt, klinkt het als een storm op zee en tot overmaat van ramp loopt het geluid op een gegeven moment niet meer synchroon met het beeld. Het historische kostuumdrama heeft volgens het publiek meer weg van een *comedy*. De ingenieuze oplossing van Dons beste vriend Cosmo is om de getoonde testfilm (nog een keer) van genre te laten veranderen: maak er een musical van. *SINGIN' IN THE RAIN* suggereert hoe een nieuwe techniek, in dit geval geluid, dusdanige obstakels creëert dat de verhaallijn rigoureus moet worden aangepast.

Peter Wollen heeft betoogd dat technische vindingen steeds één stap vooruit zijn, maar in het begin ook twee stappen terug.<sup>45</sup> De komst van geluid heeft aanvankelijk noodgedwongen tot vereenvoudigde opnamen geleid. Bij voorkeur werd er niet meer op locatie maar in een studio gedraaid en werd er pas gesneden als het personage ook was uitgesproken. Bovendien veranderde de rol en positie van de toeschouwer. Eerst was hij een waarnemer die in het donker een actie op het scherm waarneemt, nu werd hij een onzichtbare gast, voor wie elke dialoog zo verstaanbaar moest zijn alsof hij tot het gezelschap zelf behoort.<sup>46</sup> Ten slotte zorgde geluid voor nieuwe machtsverhoudingen in de filmindustrie. Experimentele filmmakers delven het onderspit tegenover geldschietters die investeren om beeld en geluid synchroon te laten lopen en om de grote theaters van goede geluidsapparatuur te voorzien. In deze periode wordt de macht van de grote studiobazen gevestigd. Net als geluid, is ook kleur, die vanaf 1935 commercieel haalbaar wordt bevonden, te zien als een doorbraak die een terugslag blijkt. Er worden nu minder filters en onconventionele effecten gebruikt. De ontologie van de film ondergaat eveneens een aanpassing, want kleur ontstaat in postproductie, in de fase na het draaien met de acteurs. Een kleurenfilm is niet langer indexicaal, maar iconisch: de opname wordt bewerkt om een gelijkenis met de buitenwereld te creëren.

Edward Buscombe voegt aan redeneringen van economische aard ideologische argumenten toe. Als film zich zou toespitsen op realisme, dan zou de komst van kleur het werkelijkheidsgehalte logischerwijs versterken. Kleur werd aanvankelijk echter gereserveerd voor onrealistische genres, zoals cartoons, musicals en komedies. Documentaires, misdaad- en oorlogsfilms bleven vertoond worden in zwart-wit. Realisme, zo luidde zijn argument, is zelf ook ideologisch bepaald: het gaat er niet om wat echt is, maar om wat men bereid is als realistisch te aanvaarden. Kleur was niet zozeer een teken van realisme, maar vergrootte het spectaculaire potentieel van film. Het gebruik van kleur was bovenal een zelfbewuste lofzang op de filmtechnologie zelf: 'Look how marvellous the cinema is!'<sup>47</sup> Kleur duidde aanvankelijk op extravagantie en zou daarom minder geschikt zijn voor serieus, 'levens-echt' drama. Zich concentrerend op de situatie in het naoorlogse Frankrijk wijst Dudley Andrew op een aversie jegens kleur. Als je drama's met intellectuele diepgang wil maken, zo redeneerde een producer van Pathé-films in 1947, dan kan dat alleen in zwart-wit. Filmen in het bonte Technicolor zou een concessie betekenen aan een Hollywoodvisie op de wereld.<sup>48</sup>

Deze specifieke voorbeeldanalyses vonden hun theoretische component in het invloedrijke essay 'Machines of the visible' van de Franse marxist Jean-Louis Comolli, oorspronkelijk een conferentiepapier uit 1978. Hij stelde dat allerlei zaken technisch allang mogelijk blijken, maar dat het wachten is op het moment dat ze zich een sociale status en functie verwerven. Als we kunnen spreken van de uitvinders van de cinema, dan zijn het de toeschouwers zelf. Mechanische media, zoals fotografie en cinema, konden pas geboren worden toen de negentiende-eeuwers bereid waren het graf van hun menselijke oog te graven. De cinema is daarom van meet af aan een 'sociale machine van het zichtbare': hij ontstaat met de rij wachtenden voor een voorstelling, met het entreegeld dat een bezoeker betaalt en met de bewondering die op de gezichten van het publiek is af te lezen. Comolli stelt zich diametraal op tegenover Bazin door diens argument omtrent *deep focus* te ontkrachten. In de eerste twintig jaar van de cinema hadden shots ook al scherpe voor- en achtergronden, want dat kwam tegemoet aan het publieke verlangen een impressie uit het alledaagse bestaan voorgeschoteld te krijgen. De diepte in het beeld wordt echter gaandeweg opgeofferd aan een verschuivende nadruk op narratieve codes. Door scherp te wisselen met onscherpe voor- of achtergronden kon de filmmaker de kijker beter door een verhaal sturen. Als *deep focus* in de films van Welles en William Wyler in de jaren veertig terugkeert, dan hoeft dit nog niet te duiden op een toename in realisme. De dieptescherpte compenseert ons besef dat elke beeldopname bemiddeld is via de camera. Onder invloed van de psychoanalyse (waarover meer in hoofdstuk 6) zal Comolli poneren dat de kijker zich graag voor de gek laat houden. In zijn optiek is de film een optisch gereedschap dat doelbewust op misleiding berust. Een procedé als *deep focus* doet de toeschouwer schipperen tussen wetenschap en geloof: 'Ik weet ook wel dat ik naar gefabriceerde fictie kijk, maar desalniettemin wil ik graag geloven dat het echt is.'<sup>39</sup> *Deep focus* bekrachtigt dat geloof en is daarmee een stijlprocedé ter bezwering van optisch bedrog. Zolang film leunt op zijn fotografische basis, blijft de illusie intact dat de kijker op zijn oog kan vertrouwen. Maar naarmate film in nauwer contact komt met media als televisie, video en computer wordt dit vertrouwen steeds sterker uitgehold, zoals het volgende hoofdstuk laat zien.