



Het fotografiese. Foto / still / film

Céline Linssen

1

Met de fotografie is er een bijzondere vorm van objectiviteit tot stand gekomen. In de jaren zestig is Roland Barthes een van degenen geweest die de foto als een gekonnoteerd veld heeft onderzocht¹: de foto geeft geen getrouwe afspiegeling van de stand van zaken in de werkelijkheid, maar vormt de werkelijkheid om, manipuleert haar, *schept* haar. Voordat de foto gemaakt wordt is er de fotograaf die de pro-fotografiese werkelijkheid manipuleert: hij kiest zijn onderwerp, brengt er een bepaalde kompositie in aan, kiest een lens, een kader en een kamerahoek. Het gefotografeerde object kan een zekere pose aannemen; het wil niet betrappt worden in zijn alledaagsheid.

De fototechniek zelf brengt de driedimensionale ruimte terug tot een plat vlak, vervormt de kleuren (zelfs kleurenfoto's geven zelden de 'echte' kleuren weer) en verstilt de beweging.

De ontwikkelde en afgedrukte foto tenslotte, maakt de fotografiese referent los uit zijn oorspronkelijke omgeving en plaatst hem in een nieuwe kontekst: in een fotoalbum (in de reeks van 'de opgroeiende familie'), in een krant, omgeven door teksten en een begeleidend onderschrift (de foto krijgt nieuws-waarde, waarbij ook de signatuur van de krant een belangrijke rol speelt), uitvergroot op een tentoonstelling (de foto wordt kunstzinnig), in een verborgen hoekje in de portefeuille (de foto wordt persoonlijk; de onverhoedse blik van een buitenstaander maakt hem tot voyeur).

In *La chambre claire*² staat Barthes echter op een tegengesteld moment in de foto: ondanks alle konnotatieve processen waarin de foto gevat wordt, is er iets in de foto wat stand houdt, iets waar geen kulturele of technische kode vat op heeft: de representatietechniek, het ikonies statuut van het fotografies mechanisme is ongekodeerd, de foto heeft een moment van zuivere denotatie. Geschreven teksten, schilderijen of tekeningen zijn op denotatief nivo *diskontinue* tekens: er bestaat geen rechtstreeks, natuurlijk verband tussen de signifi-

kant en de signifié; tussen representatie en referent bevindt zich altijd een arbitrair, niet zuiver afbeeldend systeem van tekens.

De foto daarentegen is op denotatief nivo een *kontinu* teken: er bestaat een tautologiese relatie tussen de fotografiese signifikant en de fotografiese signifié, of liever: de foto is op denotatief nivo geen teken meer, ze bestaat niet uit een signifikant die een relatie met een signifié onderhoudt, maar verwijst rechtstreeks naar haar referent, zonder tussenkomst van een bemiddelende instantie. De fotografiese realiteit kan tot in het uiterste gekonnoteerd zijn, haar representatie echter is onbemiddeld. De fotograaf hoeft geen keuze te maken uit diskontinue tekens (woorden, kleuren, verf of potlood), hij hoeft slechts de sluiters te ontspannen om zijn doel te bereiken.

Het ongekodeerde moment van de foto leidt ons rechtstreeks naar de fotografiese referent. Een getekend of beschreven persoon of object verwijst ook naar een referent, maar geeft nooit uitsluitsel omtrent het *bestaan* van deze referent: ik kan een verhaal vertellen over een man die nooit bestaan heeft, ik kan een huis schilderen dat nooit gebouwd is, maar ik kan nooit een foto maken van iets wat niet bestaat. De fotografiese referent bestaat noodzakelijk (of heeft bestaan), de foto getuigt van de existentie van haar referent; in de formulering van Barthes: *ça a été*.

Men kan in principe een foto van al haar konnotaties ontdoen en dan nog blijft dit ene feit over: het afgebeelde heeft bestaan. Wanneer een tekst of een schilderij van zijn konnotaties wordt ontdaan, blijft er niets over dan wat materiaal: diskontinue tekens, losse woorden, verf, linnen; materiaal dat klaar ligt om er een nieuwe wereld mee te scheppen, maar dat los van haar combinatie in syntagmaties verband geen enkele relatie tot die wereld heeft.

Een bijzondere vorm van objectiviteit: de foto realiseert niet de zuivere afbeelding, maar de zuivere tijd. 'Misschien hebben we een onoverwinnelijke weerstand om te geloven in het verleden, in de Geschiedenis, tenzij in de vorm van een mythe. De Fotografie breekt, voor de eerste maal, deze weerstand: het verleden is voortaan even zeker als het heden, dat wat men op het papier ziet, is even zeker als dat wat men aanraakt.'³

2

Film bestaat uit fotografiese beeldjes (24 per sekonde). En film is een gekonnoteerd veld: de pro-filmiese realiteit wordt gemanipuleerd, het filmdoek is een plat vlak, en de vertoning van films vindt plaats in een verduisterde bioscoopzaal, een plaats die wel het verst verwijderd lijkt van de 'natuurlijke omgeving' van de filmiese referent. Toch lijkt film in eerste instantie realistischer te zijn dan de foto: terwijl de foto de beweging in de pro-fotografiese realiteit verstilt, neemt film deze juist over.

Juist deze beweging echter leidt ertoe dat het realisme, het *ça a été* van de fotografiese referent, verdrongen wordt door het *être là* van het afgebeelde zelf: 'Want de foto, gevat in een beweging, wordt zonder ophouden geduwd,

getrokken naar andere uitzichten; in de cinema is er zonder twijfel altijd een fotografiese referent, maar deze referent verglijdt, stelt geen eisen ten gunste van zijn realiteit, getuigt niet van zijn vroegere bestaan; hij dringt zich niet aan mij op: het is geen *spectre*.⁵

3

Wanneer de kijker zich slechts binnen het gekodeerde veld van de foto begeeft, spreekt Barthes over een *studium*: de kodes 'spreken' de betekenis van de foto; het hoogst bereikbare is dat de kijker geïnteresseerd is. Maar omdat de foto een ongekodeerd moment in zich draagt, is de kijker ook in staat een eigen, persoonlijke 'kijk' aan te brengen, onafhankelijk van kodes die zijn kijkrichting bepalend beïnvloeden: de kijker kan – en hiermee verschijnt voor Barthes het wezen, het noëma van de fotografie – een *punctum* in de foto projekteren, iets dat hem aantrekt maar onbenoembaar is. Het *punctum* (dat voor iedere kijker verschillend zal zijn) laat de kijker zelf 'spreken', het geeft de aanzet tot een 'blind veld', een beleving achter, naast, buiten de foto en toch onlosmakelijk met (de individuele ervaring van) de foto verbonden. Het wordt de kijker mogelijk gemaakt iets aan de foto toe te voegen, een persoonlijke toevoeging tegen de achtergrond van zijn eigen wereld. Er ontstaat een rechtstreekse relatie tussen de foto en de kijker, een wederzijdse bezieling. Het *punctum* maakt dat we van een foto houden. (Dat is wat liefde tot waanzin maakt: haar ongekodeerde, rechtstreekse, ongrijpbare karakter.)

In film is een dergelijke toevoeging volgens Roland Barthes onmogelijk: 'Voeg ik in de cinema iets toe aan het beeld? Ik denk het niet; ik heb er de tijd niet voor: voor het filmscherf ben ik niet vrij mijn ogen te sluiten; anders, wanneer ik ze weer open, zal ik niet meer hetzelfde beeld terugvinden; ik word gedwongen tot een continue vraatzucht; een massa andere kwaliteiten, maar geen overpeinzing.'⁶

Op grond van dit fundamentele verschil tussen foto en film ziet Barthes in de cinema een voortzetting van de geschiedenis van de fiktievormen, terwijl de foto, als nieuw antropologies feit, met deze geschiedenis breekt: 'Voor het eerst in de geschiedenis zou de mensheid *boodschappen zonder kode* kennen.'⁷ Boodschappen zonder kode, die een eigenzinnige interventie van de kijker mogelijk maken.

4

In 'Le troisième sens' analyseert Barthes een vijftiental 'stills' (beeldjes uit een film die opgeblazen zijn tot een foto) uit films van Sergei M. Eisenstein.⁸

Naast een informatieve betekenis (die zich bevindt op het nivo van de communicatie) en een symboliese betekenis (die betekend wordt middels historische, diëgetiese, kulturele kodes – er is hier een overeenkomst met het *studium* uit *La chambre claire*) onderscheidt Barthes in de stills een 'derde betekenis' of liever, hij spreekt over een signifikant die een derde betekenis

oproep zonder deze ooit volledig te kunnen bereiken: 'Ik weet niet wat het betekende (signifié) ervan is, het lukt me althans niet dat betekende te formuleren, maar ik zie wel duidelijk de kontoeren ervan, de betekende eigenschappen waaruit dit – voorsnog onvolledige – teken (signe) is samengesteld: een bepaalde kompaktheid van de schmink van de hovelingen, bij de één dik en er op gelegd, bij de ander glad en gedistingeerd; de "domme" neus van de een, de fijne wenkbrauwstroken van de ander, zijn vale blondheid, zijn lichte fletse teint, het geaffecteerd plat naar achteren gekamde haar dat doet denken aan een pruik, het krijtwit gepoederde gezicht.'

De derde betekenis ligt in een gebied dat onze kennis, onze kultuur te buiten gaat; ze ligt niet in de taal of het taalgebruik, ze is niet structureel gesitueerd, ze 'bestaat niet objektief'. De derde betekenis is principieel onbenoembaar: de signifikant van dit onbenoembaar moment roept weliswaar een signifié op (dat doet ze altijd, dat bepaalt haar karakter van signifikant), er is een verlangen haar te benoemen (jenzelf ordening en rust te geven), maar dit verlangen kan nooit bevredigd worden, er is geen taal die deze signifikant uitputtend kan betekenen.

De derde betekenis is te situeren in het gebied van de *significance*¹⁰: ze verwijst naar het gebied van de signifikant, naar de betekenisproduktie en niet naar de uiteindelijke betekenisprodukten die het resultaat zijn van een *signification*. Het veld van de *significance* is kontingent, open en oneindig, dat van de *signification* is evident en gesloten; *significance* is een praktijk, *signification* is het resultaat, het einde van een praktijk.

De derde betekenis is niet intentioneel; vaak ironiseert zij de beide andere betekenissen of roept een kontra-verhaal op; kort, ze distantieert zich van de informatieve en de symboliese betekenis.

Zoals voor Barthes het punctum doorstoot naar het wezen, het noëma van de fotografie, zo ziet hij de derde betekenis als de fundering van het filmiese¹¹: 'Op het nivo van de derde betekenis en alleen op haar nivo verschijnt tenslotte het filmiese. Het filmiese is datgene in de film wat niet beschreven kan worden. Het filmiese begint pas daar waar de taal en de geartikuleerde meta-taal ophouden. Alles wat over IWAN en POTEKIN gezegd kan worden zou ook over een geschreven tekst gezegd kunnen worden (die *Iwan de Verschrikkelijke* of *Pantserkruiser Potemkin* zou heten), met uitzondering van de stompe betekenis.'¹²

5

Toch stemt deze analyse me niet tevreden. De still heeft een plaats in het gebied dat zich tussen foto en film bevindt. De still is een foto: ze verstilt de beweging van hetgeen zich voor de kamera bevindt. De still is geen foto: ze legt niet een moment uit de werkelijkheid vast, maar een moment uit de film (ze getuigt in eerste instantie niet van de existentie van haar referent, maar van de existentie van de film). De still is een film: ze toont wat de film toont. Maar ze is slechts

een onderdeel van de reeks stills die de film konstitueert, daarom is ze geen film.

Het punctum, de eigenzinnige interventie van de kijker in de foto is gebaseerd op het ongecodeerde moment van de foto, het moment waarop zij rechtstreeks naar haar referent verwijst: *ça a été*. Ongecodeerd, dat wil zeggen: (nog) niet bepaald, kontingent. De foto verzekert ons van een realiteit. '... maar deze realiteit is nooit meer dan een kontingentie'.¹³ De 'werkelijkheid om ons heen' is nooit kontingent, onze blik voorziet haar reeds van betekenis: we fixeren ons oog, bewegen om het object heen, of dwalen juist af naar andere objecten; de objecten worden betekend door de beweging van ons oog (die model staat voor andere, meer metafories op te vatten 'blikrichtingen').¹⁴ De foto verstilt deze betekenisgevende beweging, zij toont de werkelijkheid in haar kontingentie: *de foto kijkt niet, zij ziet*. Het kijken wordt overgelaten aan degene die zich voor de foto bevindt: de kijker schept zijn eigen wereld, vult het 'blinde veld' van de foto in.

Film toont zijn referent in zijn reële bewegingen (dat wil zeggen in bewegingen die eens, in de pro-filmiese realiteit, plaatsgevonden hebben, – dat zij geënceneerd zijn doet niets af aan hun realiteit). Maar met het tonen van beweging wordt de faktor *tijd* ingebracht, het tonen van beweging vereist een *duur* van het tonen. En deze duur van het tonen impliceert op haar beurt dat de tonende instantie zich niet kan onttrekken aan een *betekenende beweging*: film beweegt zich altijd in tijd (terwijl de foto de tijd fixeert, de foto is tijdloos, vrij van tijd); de specifieke opeenvolging van de fotografiese beeldjes betekent de pro-filmiese realiteit: wat film aan pro-filmiese realiteit toont is nooit kontingent meer. (Wanneer Jean-Luc Godard in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* het beeld stilzet, zet hij daarmee nog niet de tijd stil: de film blijft doorlopen, de film bepaalt hoelang de toeschouwer naar het stilstaande beeld kan kijken.)¹⁵

De beweging die film onvermijdelijk met zich meebrengt, is een codering, film vult haar blinde veld onmiddellijk zelf op: zij is een codering van het ongecodeerde. Degene die zich voor het filmdoek bevindt kan dan ook niet méér zijn dan een toeschouwer; de bioskoopbezoeker is een toeschouwer bij het bekijken van film.

6

Wanneer de essentie van de fotografie (dat wat haar van andere representerende praktijken onderscheidt) bepaald kan worden op haar ongecodeerde moment, dan kan film bepaald worden als een codering van dit ongecodeerde, als een codering van het fotografiese. Dat wil zeggen: film, de aaneenrijging van fotografiese beeldjes, be-tekent de kontingentie die de still *als foto* zou hebben.

De wijze waarop Roland Barthes de still in zijn analyse betreft (los van haar filmiese kontekst¹⁶), maakt de still tot een foto: de still verstilt de filmiese beweging en stelt de analytikus in staat zich aan de filmiese codering te onttrekken.¹⁷

De still doodt de film; zij ontkent de filmiese kodering en maakt plaats vrij voor een individuele betekenisproduktie: de film wordt persoonlijk, iets wat hij essentieel niet is. De kracht van het representatiemechanisme van film is juist dat hij zich aan een persoonlijk kijken onttrekt¹⁸: de toeschouwer wordt gedwongen te kijken zoals de kamera dit deed, de toeschouwer wordt gedwongen de betekenende bewegingen van de kamera te volgen; de kamera creëert voor hem een uniek, onontkoombaar verdwijnpunt.

In film wordt het eigenzinnig toeschouwend subject ontkend, genegeerd, weggeduwd: '...de filminstitutie vereist een onbeweeglijke en zwijgende toeschouwer, een weggemoffelde toeschouwer, die in een voortdurende staat van gedwongen passiviteit, ingehouden mobiliteit en hyperreceptie verkeert, een vervreemde en tevreden toeschouwer, akrobaties aan zichzelf vastgemaakt via de onzichtbare draad van het zien'.¹⁹

De still roept de *illusie* van een vrije interventie op, een illusie die niet langer duurt dan de daadwerkelijke stopzetting van het beeld op de montagetafel; zodra de film weer in projectie is, wordt de toeschouwer opnieuw aan de filmiese kodes onderworpen, in het filmiese veld ingevoegd. In een tekstuele interventie die zich op de still baseert, is de still een fetisj: 'de analytikus speelt met zichzelf een spel van weten (dat de filmtijd bestaat) en geloven (dat de filmtijd er niet toe doet)'.²⁰

Dit neemt niet weg dat Roland Barthes met zijn notie van de derde betekenis een schitterende tekstuele interventie levert; hij fundeert hiermee echter niet 'het filmiese', maar 'het fotografiese'.²¹

De analyse via de still is een poging van het toeschouwend subject aan de gekodeerde representatie van film te ontsnappen, het is een poging de film tot een kontingent veld te maken waar een vrije betekenisproduktie mogelijk is. Maar de film onttrekt zich hier op zijn beurt aan, – en steeds opnieuw heeft hij het laatste woord.

7

Foto, film en still, alle drie zijn zij gebaseerd op het mechanisme van 'het fotografiese'. Het fotografiese brengt een verbinding tot stand tussen een aanwezigheid en een afwezigheid²²: de werkelijke personages, objecten, landschappen zijn op het filmdoek, op de foto afwezig, aanwezig is hun beeld (als 'afvaardiging'; geen enkel ander medium is in staat een dergelijk zware afvaardiging te sturen).

De foto stelt een aanwezigheid afwezig: de foto dringt door naar de realiteit van haar referent, ze getuigt van de existentie van haar referent, maar plaatst deze existentie in het verleden, afwezig, in een tijd die 'niet-nu' is: *ça a été*, het is geweest.²³ De aanwezigheid van het beeld wordt overspoeld, teniet gedaan door de afwezigheid van de referent; de foto toont niet het beeld als aanwezig, maar de realiteit als afwezig: de foto getuigt van een afwezige realiteit.

In film is juist de aanwezigheid dominant: film stelt een afwezigheid aanwe-

zig. Film kodeert, betekent het zuiver ikoniese, ongekodeerde moment van het fotografiese en blokkeert daarmee de rechtstreekse verwijzing naar de realiteit van zijn referent: film negeert het *ça a été* van de pro-filmiese werkelijkheid, hij vernietigt de realiteit van het afwezige.²⁴ Film zuigt de pro-filmiese werkelijkheid op in een discours dat zich afspeelt *tijdens* het moment van projectie, film speelt zich altijd af in een tegenwoordige tijd, in het 'nu'. De toeschouwer wordt belet zich bewust te worden van de relatie van het aanwezige met het afwezige, van het feit dat het aanwezige een beeld is van een afwezige realiteit.

Wanneer de foto ons met de realiteit van haar referent konfronteert 'annuleert' zij zichzelf als medium, zij is geen teken meer maar het ding zelf.²⁵ Juist omdat film deze realiteit van het afwezige vernietigt, is hij in staat zijn eigen tekenkarakter, zijn codering te *verbergen*: film presenteert zich alsof er geen pro-filmiese werkelijkheid is geweest, alsof er vóór hem geen realiteit is geweest, een realiteit die hij op een specifieke, koderende wijze zou weergeven; film presenteert slechts zichzelf, hij stelt slechts een onmiddellijke en onbemiddelde filmiese werkelijkheid aanwezig. Film ontdoet zich van zijn storende element (de realiteit van de encenering) en schept zo een nieuwe – en voor dat moment enige – werkelijkheid: die van het bewegende beeld. Film konfronteert de toeschouwer met 'de gebeurtenissen zelf', alsof deze zich rechtstreeks aan hem voordoen, alsof hij ze met zijn eigen blikveld opvangt.²⁶

In een foto is er voor de kijker sprake van een punctum wanneer hij in staat is zich aan het gekodeerde karakter van de foto te onttrekken, en een rechtstreekse relatie met de referent aangaat: de kijker stoot door naar de kontingente realiteit van de referent. Dit is wat voor Roland Barthes het *wesen*, het *noëma* van de fotografie uitmaakt. In film is een dergelijk punctum onmogelijk: de toeschouwer is niet in staat een ongekodeerde, rechtstreekse relatie met de filmiese referent aan te gaan, want film kodeert het ongekodeerde, betekent de kontingentie en staat zo steeds tussen de pro-filmiese werkelijkheid en de toeschouwer in. Film overspoelt de realiteit van de referent met een andere realiteit, de realiteit van het filmiese beeld.

8

Toch houdt deze filmiese realiteit niet altijd stand: steeds opnieuw zijn er momenten in film aanwijsbaar waar de filmiese realiteit doorbroken wordt. Momenten, waarop 'het filmiese' wordt blootgelegd: het filmiese wordt daar zichtbaar (en formuleerbaar) waar het ontbreekt.

In *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*²⁷ wordt het verhaal verteld van een jonge vrouw die hopeloos verliefd is geraakt op een concertpianist. Zij volgt hem in al zijn bewegingen, zonder ooit werkelijk door hem opgemerkt te worden. Integendeel: het enige wat zij ziet is dat hij andere vrouwen bemint, kort maar hevig.

Op een avond staat de jonge vrouw hem in het trappenhuis van het gebouw

waar hij woont op te wachten. Wanneer hij eindelijk, diep in de nacht verschijnt, is hij echter niet alleen. Vanuit haar schuilplaats in het trappenhuis, een verdieping boven het appartement van de pianist, slaat de vrouw de binnenkomst van de pianist en zijn nieuwe geliefde gade. Middels een overshoulder volgt de toeschouwer haar blik wanneer zij het paar de wenteltrap ziet bestijgen. Voor een kort moment verspert de trap het zicht op hen, dan draait de kamera mee met de blik van de vrouw en vangt hen bovenaan de trap weer op. De pianist leidt zijn geliefde zijn appartement binnen en laat de jonge vrouw eenzaam en tragies achter.

Jaren later, op een van de vele avonden die de vrouw in de omgeving van de woning van haar onbereikbare geliefde doorbrengt, wordt zij dan toch eindelijk door hem opgemerkt. Hij spreekt haar aan en nodigt haar uit voor een diner. De intense en ontroerende gesprekken die die avond vullen, lijken er op te duiden dat de pianist deze keer zijn ware liefde gevonden heeft.

Hij neemt haar mee naar zijn appartement. Vanuit een positie in het trappenhuis, een verdieping boven het appartement van de pianist zien we de beide geliefden binnenkomen. Ze bestijgen de trap die hen voor een moment aan het zicht onttrekt. Dan draait de kamera *mee* om hen boven aan de trap weer op te vangen. De pianist leidt de vrouw zijn appartement binnen en laat de toeschouwer eenzaam en tragies achter.

Tragies, omdat de toeschouwer beseft dat ook deze keer de liefde slechts van korte duur zal zijn. Tragies ook, omdat ik als toeschouwer beseft dat ik niet een reële, rechtstreekse toeschouwer ben, dat niet ik degene ben aan wie de gebeurtenissen zich voordoen, maar dat er tussen mij en de afgebeelde filmsie werkelijkheid een kamera geplaatst is waaraan de gebeurtenissen *zich voorgedaan hebben*. Dit besef ontstaat uit de bijna onmogelijke herhaling van de kamerabeweging: de kamera herhaalt haar verscholen standpunt uit de boven beschreven scène en moet vanuit dit standpunt, van waaruit ze niet alles kan overzien, een draaiende beweging maken om het tweetal boven aan de trap weer op te vangen. Maar waarom zou ze dit verscholen standpunt innemen? De kamera loopt immers niet de kans om als spieder door de twee geliefden ontdekt te worden en had – zonder noodlottige gevolgen – zelfs vanuit de deur van het appartement van de pianist hun gehele binnenkomst kunnen registreren. En met wiens blik draait de kamera mee? Doordat de kamera haar verborgen standpunt herhaalt, herinnert zij de toeschouwer aan die eerdere scène; de kamera draait mee met de herinnering aan de blik van de vrouw, de vrouw die nu zelf bespied wordt. Dit standpunt en deze beweging, die de kamera behoedt voor een ontdekking door de twee geliefden, maakt haar juist zichtbaar voor de toeschouwer: de kamerabeweging onthult zich hier als narratief moment, de kamera onthult zich als enonciatieve instantie: ik zie niet ‘een vrouw met een man de trap bestijgen’, maar de specifieke kamerabeweging laat mij zien dat ‘ook deze vrouw met die man de trap bestijgt’. Ik zie niet meer ‘de gebeurtenissen zelf’, maar ik zie dat (en hoe) deze gebeurtenissen aan

mij getoond worden. Ik *befef* op dit moment dat mijn blik als toeschouwer niets anders is dan het unieke verdwijnpunt dat de kamera steeds opnieuw voor mij kreëert.

9

Dit soort momenten zijn voor mij het punctum van film: ze doorbreken de realiteit die film oproept – een doorbreking echter die de overtuigingskracht van de filmiese realiteit benadrukt.

Dit 'filmiese punctum' verschilt in feite niet van het fotografiese punctum: het doorbreken van de filmiese realiteit impliceert een doorstoten naar de pro-filmiese realiteit, de toeschouwer wordt zich bewust van het *ça a été* van de pro-filmiese werkelijkheid. Maar dit besef van het *ça a été* betekent niet dat de toeschouwer zich aan de filmiese kodering *onttrekt* (zoals in de foto), het betekent slechts dat de toeschouwer zich bewust wordt van de filmiese kodering, hij *ontdekt* dat er zich tussen hem en de filmiese referent een heel complex van koderingen bevindt, dat de gebeurtenissen zich juist niet rechtstreeks aan hem voordoen, dat hij geleid wordt in zijn blik.

In de foto gaat het om het besef van de ongekodeerde realiteit van de referent, in film gaat het om het besef van de gekodeerde realiteit van het beeld. In de foto is er reflectie over de relatie tussen de kijker en de referent, in film is er reflectie over de relatie tussen de blik van de toeschouwer en de blik van het filmies mechanisme: de toeschouwer gaat geen rechtstreekse relatie met de filmiese referent aan, maar staat oog in oog met de filmiese kodering. Leidt het punctum in de foto tot een vrije, ongekodeerde betekenisproductie, het filmies punctum brengt juist het besef van de onvrijheid van de toeschouwer een eigen kijk te ontwikkelen.

En dit besef is steeds maar van korte duur; de film beweegt zich verder, het moment van verheldering is voorbij en ik word opnieuw overspoeld door de realiteit van het filmiese beeld.

Noten

Dit artikel is geschreven naar aanleiding van een werkkollege over Roland Barthes aan de filosofiese fakulteit van de Universiteit van Amsterdam.

1. R. Barthes, 'Le message photographique', in: *Communications*, nr. 1, 1961; nederlandse vertaling: 'De fotografische boodschap', in: *Skrien*, nr. 92/93, winter 1979/1980; pp. 44-49 én 'Rhétorique de l'image', in: *Communications*, nr. 4, 1964; ned. vert.: 'Retorica van het beeld', in: *Skrien*, nr. 117, april 1982, pp. 34-39. Het eerste artikel is een analyse van persfoto's, het tweede van reclamefoto's.

2. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Parijs (Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil) 1980.

3. R. Barthes, *La chambre claire*, p. 136 (mijn vertaling).

4. De verbinding die ik hier tussen het *ça a été* en het *être là* maak is anachronistisch: in 'Rhétorique de l'image' kontrasteert Barthes het *être là* (het *er zijn*) met het *l'avoir été là*

(het *er geweest zijn*); pas in *La chambre claire* (dat wil zeggen bijna twintig jaar later) gebruikt hij de formule *ça a été*.

5. R. Barthes, *La chambre claire*, p. 140.

6. Idem, pp. 89/90.

7. R. Barthes, 'Retorica van het beeld', a.w., p. 38.

8. R. Barthes, 'Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein', in: *Cahiers du cinéma* 222, 1970; ned. vert. 'De derde betekenis', in: *Raster* 8, 1978, pp. 60-71.

9. R. Barthes, 'De derde betekenis', a.w., p. 61.

10. Voor het begrip *signifiante* baseer ik mij op de aantekening van Stephen Heath in: R. Barthes, *Image - Music - Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana 1977, p. 10.

11. Ik ben me ervan bewust dat ik hier (opnieuw) de tijd geweld aandoe: *La chambre claire* (waarin Barthes spreekt over het punctum als fundering van de fotografie) is tien jaar na 'Le troisième sens' (waarin hij 'het filmiese' in de derde betekenis tracht te funderen) geschreven. Zie ook noot 21.

12. R. Barthes, 'De derde betekenis', p. 69. De 'stompe betekenis' is een andere benaming voor de derde betekenis: in navolging van de 'stompe hoek' die groter is dan de rechte hoek, betekent ook de stompe betekenis 'meer' dan de symboliese (ook wel: 'doorzichtige') betekenis; de stompe betekenis gaat de algemene, doorzichtige betekenissen te buiten.

13. R. Barthes, *La chambre claire*, p. 135.

14. In Bertrand Tavernier's *DEATH WATCH* wordt deze functie van het oog uitvergroot tot een filmies mechanisme: achter de ogen van een televisiejournalist is een filmkamera ingebouwd waardoor hij in staat is ongemerkt het stervensproces van een vrouw voor het grote publiek vast te leggen. Wanneer de man een vertrouwensrelatie met de vrouw heeft opgebouwd, kan hij de brutaliteit van zijn ogen niet meer aan en maakt hij zichzelf blind.

15. Zie hiervoor en voor een nadere analyse van de publiciteitsfoto bij een film: Peter Delpout, 'Nogmaals SAUVE QUI PEUT (LA VIE)', in: *Skerien*, nr. 105, maart 1981, pp. 16-19.

16. Barthes beperkt de filmiese kontekst van de still tot het *verhaal* dat de film vertelt en schakelt in zijn onderzoek naar 'het filmiese' bewust de beweging van film (als 'louter het kader voor het ontplooiën van permutaties', zie 'De derde betekenis', p. 70) uit. Zie ook noot 21.

17. In veel filmanalyses worden filmiese kodes geanalyseerd met behulp van een reeks stills. Men volgt een bepaalde sekvens shot voor shot teneinde de filmiese codering, die in vertoningssituatie ongrijpbaar is, expliciet en begrijpelijk te maken. De filmiese beweging wordt als het ware op de voet gevolgd. Maar zelfs in een onderzoek naar de filmiese codering bestaat het gevaar dat door het gebruik van stills deze codering juist wordt omzeild.

18. Dit 'persoonlijk kijken' heeft niets te maken met (psychologische) motieven en thema's die de film eventueel kan behandelen; iedere toeschouwer kan zich hierover (voornamelijk ná de film) een mening vormen.

19. Christian Metz, 'Histoire/Discours (aantekening over twee voyeurismen)', in: *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 82.

20. Peter Delpaut, 'Film/Foto/Tijd', in: *Scenografie*. Nijmegen (Studium Generale KU) 1980, p. 9.
21. 'Le troisième sens' zou ik dan ook willen zien als een voorbereiding op *La chambre claire*, waarin de zijdelingse, venijnige opmerkingen die Barthes over de film maakt, in schril contrast staan tot zijn liefde voor de foto. Barthes houdt niet van film, dit wordt duidelijk wanneer hij op grond van de onmogelijkheid van een persoonlijke toevoeging in film (omdat zij 'te snel' gaat) besluit: '...vandaar mijn belangstelling voor het fotogram' (*La chambre claire*, p. 90) Barthes zoekt in film slechts naar het fotografiese; dat is precies wat er in 'Le troisième sens' gebeurt: film wordt gereduceerd tot een foto met een diëgetiese horizon.
22. In *De beeldsignifikant* beschrijft Christian Metz deze oppositie tussen aan- en afwezigheid als basisoppositie van het imaginaire. Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 60.
23. Barthes noemt in verband met het *ça a été* de werkwoordsvorm *aoristus*: tijd waarin de handeling wordt voorgesteld in het verleden zonder de gedachte aan voltooiing noch aan voortdurend; een tijd die niets met het 'nu' te maken heeft.
24. Het is deze vernietiging van de realiteit van het afwezige die de fictiefilm zijn kracht geeft (de filmiese referent mag hier niet reëel zijn want dat zou hem ontmaskeren: hij is immers niet 'kontingent geweest', maar hij is 'geënceneerd geweest') en de documentaire haar zwakte: de documentaire zou juist op het *ça a été* moeten berusten (zij doet immers een verslag van 'wat er geweest is'), maar zij is niet bestand tegen de cinematografiese overmacht; geen van haar middelen is in staat het *ça a été* te realiseren.
- De schok die een foto ons op grond van zijn *ça a été* kan toebrengen krijgt in de filmiese documentaire geen kans (de toeschouwer moet er steeds opnieuw op gewezen worden dat het afgebeelde 'echt gebeurd' is; hoe vaak horen of zeggen we niet: kijk dan toch hoe mooi, erg of interessant). De schok in de documentaire is als de schok in de horrorfilm: het is een schok die berust op filmiese middelen en niet op het realiteitskarakter van de filmiese referent.
25. R. Barthes, *La chambre claire*. p. 77.
26. Wanneer we film hier met theater vergelijken, wordt duidelijk hoe sterk het filmies vermogen om een eigen realiteit op te bouwen ontwikkeld is: in het theater is de 'pro-theatrale realiteit' nooit werkelijk afwezig: de acteurs staan in levenden lijve op het toneel, ze kunnen uit hun rol vallen, het decor kan instorten, reacties van het publiek kunnen werkelijk invloed op het toneelgebeuren hebben; al deze 'risiko's', deze konstante 'dreiging' vanuit de niet-theatrale wereld (of liever, vanuit de niet-fiktioneel theatrale wereld, want juist deze risico's bepalen een groot deel van het karakter van het theater) voorkomen dat de wereld die het theater oproept een onvoorwaardelijk eigen realiteitskarakter krijgt.
27. LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, Universal, 1948. Met in de hoofdrollen Joan Fontaine en Louis Jourdan. Regie: Max Ophuls. Naar een novelle van Stefan Zweig.

Erratum

In *Versus* nr. 3, 1983 is in het artikel van Céline Linssen, 'Het fotografiese. Foto/still/film' een kleine maar storende drukfout geslopen. De laatste zin van paragraaf 5 (p. 97) moet luiden: 'Degene die zich voor het filmdoek bevindt kan dan ook niet méér zijn dan een toeschouwer; de bioskoopbezoeker is een toeschouwer bij het kijken van film.'

Dus in plaats van 'bekijken' dient men 'kijken' te lezen.

Redactie