



Fotografie en fetisj*

Om te beginnen wil ik in het kort herinneren aan enkele fundamentele verschillen tussen film en fotografie. Ook al zijn deze verschillen mogelijk iedereen bekend, zij moeten niettemin zo exact mogelijk gedefinieerd worden, aangezien zij een beslissende invloed hebben op de respectievelijke status van beide uitdrukkingvormen in verhouding tot de fetisj en het fetisjisme.

Het eerste verschil betreft de omvang in ruimte en tijd van de *lexis*, volgens de door de Deense semioticus Louis Hjelmslev voorgestelde definitie van die term. De *lexis* is de gesocialiseerde eenheid van lezen, van receptie: in de beeldhouwkunst het standbeeld, in de muziek het muziekstuk. De fotografische *lexis*, een stomme rechthoek van papier, is duidelijk veel kleiner dan die van de film. Zelfs wanneer de film maar twee minuten duurt, dan worden die twee minuten om zo te zeggen verlengd door geluiden, bewegingen enzovoort, om van het gemiddelde oppervlak van het doek en het feit zelf van de projectie nog maar te zwijgen. Daar komt nog bij dat de fotografische *lexis* geen vaste duur (= omvang in de tijd) kent: die hangt veeleer van de toeschouwer af die de controle bezit over de blik, terwijl de tijdsduur van de filmische *lexis* van tevoren door de filmmaker is bepaald. Dus aan de ene kant hebben we te maken met 'een naar believen te herschrijven tijd' en aan de andere kant met 'een voorgeschreven leestijd', zoals Peter Wollen heeft duidelijk gemaakt.¹ Dankzij deze twee kenmerken (geringe omvang, mogelijkheid om de blik te laten verwijlen) is de fotografie beter geschikt of heeft zij meer kans om als een fetisj te functioneren.

Een tweede belangrijk verschil houdt verband met de maatschappelijke toepassing, of nauwkeuriger (want film en fotografie kennen alle-

* Dit essay is een bewerking van de lezing die ik gehouden heb op een congres over de theorie van film en fotografie aan de Universiteit van Californië, Santa Barbara, in mei 1984. [Het werd in het Engels gepubliceerd in het Amerikaanse filmtijdschrift *October*, nr. 34, herfst 1985, pp. 81-90, waarnaar onderstaande vertaling is gemaakt. Vertaling Gjetje Stuitje. (Redactie)]

1. P. Wollen, 'Fire and Ice', in: *Photographies*, 4 (1984).

bei vele toepassingen) met de voornaamste erkende toepassing ervan. Afhankelijk van het werk en de maatschappelijke groep, wordt de film beschouwd als collectief vermaak of als kunst. Dat heeft vermoedelijk te maken met het feit dat het maken van een film voor 'gewone' mensen minder toegankelijk is dan het maken van foto's. Ook is film in de meeste gevallen fictie, en onze cultuur heeft nog steeds een onbedwingbare neiging om kunst en fictie aan elkaar gelijk te stellen. De fotografie geniet op een ander gebied een hoge mate van maatschappelijke erkenning: op dat van het verondersteld werkelijke, van het leven, vooral het privé- en gezinsleven, de bakermat van de Freudiaanse fetisj. Deze erkenning is dubbelzinnig. Tot op zekere hoogte beantwoordt zij aan een reëel bestaande verdeling van maatschappelijke praktijken: mensen nemen foto's van hun kinderen, en wanneer zij een speelfilm willen zien gaan zij naar de bioscoop of kijken tv. Maar aan de andere kant worden foto's soms door de maatschappij als kunstwerken beschouwd, op tentoonstellingen getoond of in boeken van deskundig commentaar voorzien. En het gezin wordt regelmatig gehuldigd of huldigt zichzelf, in huiselijke kring, met behulp van super-8-films of andere niet-professionele produkties, die niettemin cinema zijn. Toch blijft de verwantschap tussen film en collectiviteit, fotografie en privésfeer, levend en sterk als een maatschappelijke mythe, die net als alle mythen half waar is; ieder van ons wordt erdoor beïnvloed, en het meest van al de 'scoop', de blik van de fotografie en de cinema zelf. Het is niet moeilijk vast te stellen – en het onderzoek van onder anderen de socioloog Pierre Bourdieu bevestigt dit² – dat fotografie heel vaak in de eerste plaats herinnering, aandenken betekent. Zij heeft het portret vervangen, dankzij de historische overgang sinds de periode dat voor echte portretten nog lange belichtingstijden nodig waren. Waar de maatschappelijke receptie van de film hoofdzakelijk op een show-business-achtige of imaginaire referent is georiënteerd, wordt in de fotografie de reële referent als dominant ervaren.

In deze discrepantie schuilt iets vreemds, omdat beide uitdrukkingwijzen fundamenteel *indexicaal* zijn, in de terminologie van Charles Sanders Peirce. (Een onlangs verschenen, opmerkelijk boek over fotografie van de hand van Philippe Dubois is geheel gewijd aan de uitwerking van dit idee en de implicaties ervan.³) Indexicaal noemde Peirce dat proces van betekenisgeving (*semiosis*) waarin de betekenaar niet door een maatschappelijke conventie (= 'symbool'), en niet noodzakelijk door een of andere gelijkenis (= 'icoon') met de referent is verbonden, maar door

2. P. Bourdieu e.a., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Parijs (Editions de Minuit) 1965.

3. Ph. Dubois, *L'acte photographique*. Parijs en Brussel (Nathan en Labor) 1983.

een feitelijke contiguiteit of koppeling in de wereld; het weerlicht is de index van het onweer. In die zin staan film en fotografie dicht bij elkaar, beide zijn afdrukken van werkelijke objecten, afdrukken die op een speciaal oppervlak zijn achtergelaten door een combinatie van licht en chemische activiteit. Deze indexicaliteit laat natuurlijk ruimte voor iconische aspecten, aangezien het chemische beeld vaak op het object lijkt (Peirce vatte fotografie op als een index en een icoon). Het laat evengoed veel ruimte voor de symbolische aspecten, zoals de meer of minder gecodeerde behandelingspatronen van het beeld (kadrering, belichting enzovoort) en de keuze- of organisatiepatronen van de inhoud ervan. Wat indexicaal is, is de wijze van produceren zelf, het principe van het nemen van een foto. En zo gezien is een film alles bijeen niet meer dan een reeks foto's, al is hij, nauwkeuriger gezegd, evengoed een reeks met aanvullende componenten, zodat het afdraaien van de reeks als zodanig belangrijker lijkt te worden dan de band van elk beeld met zijn referent. Deze eigenschap wordt door het verhaal zeer vaak uitgebuit, waardoor de aanvankelijk indexicale kracht van de cinema vaak verandert in een realistische waarborg voor het onwerkelijke. Fotografie aan de andere kant blijft dicht bij de zuivere index, door hardnekkig te wijzen op de afdruk van wat was, maar niet langer is.

Een derde soort onderscheid heeft betrekking op het fysieke karakter van de respectievelijke betekenaars. Lacan placht te zeggen dat het enige materialisme dat hij kende het materialisme van de betekenaar was. Wat daarvan ook zij, in alle betekenende praktijken is hun materiële afbakening essentieel voor hun maatschappelijke en psychoanalytische inbedding. In dit opzicht is – verzamelingtheoretisch gesproken – fotografie een 'deelverzameling' van film: cinema ontstaat uit de toevoeging van waarnemingselementen aan die van de fotografie. In de visuele sfeer is de belangrijkste toevoeging natuurlijk beweging en de veelheid van beelden, van opnames. De laatste verschilt van de eerste: zelfs als elk beeld onbeweeglijk is, creëert de overschakeling van het ene naar het volgende beeld een *tweede beweging*, een ideale, die is opgebouwd uit opeenvolgende en verschillende onbeweeglijkheden. Beweging en veelheid impliceren beide tijd, in tegenstelling tot de tijdloosheid van de fotografie, die vergelijkbaar is met de tijdloosheid van het onbewuste en de herinnering. In de auditieve sfeer – die volledig afwezig is in de fotografie – voegt de cinema fonetische klanken (gesproken woorden), niet-fonetische klanken (geluidseffecten, lawaai, enzovoort) en muzieklanken toe. Een van de eigenschappen van geluiden is hun uitgebreidheid, hun ontwikkeling in de tijd (in de ruimte stralen ze alleen maar), terwijl beelden zich daarentegen in de ruimte vormen. De film beschikt dus over vijf waarnemingsordes meer (twee visuele, en

drie auditieve) dan de fotografie, en alle vijf dagen zij de machten van de stilte en de onbeweeglijkheid uit, die een element zijn van de fotografie en haar als geheel definiëren. Zij dompelen de film onder in een tijdstroom waar niets vastgehouden, niets stilgezet kan worden. De kans dat hier een fetisj verschijnt, is dus kleiner geworden.

Cinema is het produkt van twee onderscheiden technologische uitvindingen: fotografie en de beheersing van de stroboscopie van het Ø-effect. Elk van deze kan afzonderlijk worden gebruikt: de fotografie maakt geen gebruik van stroboscopie, en tekenfilms zijn gebaseerd op stroboscopie zonder fotografie.

De betekenis van onbeweeglijkheid en stilte voor het fotografische getuigenis, het niet-filmische karakter van dit getuigenis, brengt mij tot enkele opmerkingen over de verwantschap van fotografie en dood. Onbeweeglijkheid en stilte zijn behalve twee objectieve aspecten van de dood ook de voornaamste symbolen ervan, zij beelden haar af. Op de diep gewortelde verwantschap van de fotografie met de dood is door een groot aantal auteurs gewezen, onder meer door Dubois, die van fotografie spreekt als een 'thanatografie' en, natuurlijk, Roland Barthes, wiens *La chambre claire* op een zeer aangrijpende wijze getuigt van deze verwantschap.⁴ Niet alleen het boek zelf maar ook de enunciatieve positie ervan illustreren deze affiniteit, omdat het vlak na (en naar aanleiding van) de dood van de moeder en vlak voor de dood van de schrijver werd geschreven.

Fotografie is op vele verschillende manieren met de dood verbonden. De meest onmiddellijke en expliciete wijze is de maatschappelijke praktijk van het bewaren van foto's als herinnering aan geliefde wezens die niet langer in leven zijn. Er bestaat echter nog een andere werkelijke dood, die ieder van ons elke dag ervaart, daar wij elke dag een stap dichterbij onze eigen dood komen. Zelfs wanneer de gefotografeerde persoon nog in leven is, is dat moment waarop zij of hij was, voorgoed verdwenen. Strikt genomen is de persoon die gefotografeerd is – niet de hele persoon, want die is een effect van de tijd – dood: 'dood omdat hij gezien is', zoals Dubois in een ander verband zegt.⁵ Fotografie is de spiegel, betrouwbaarder dan enige werkelijke spiegel, waarin wij op iedere leeftijd getuige zijn van ons eigen ouder worden. De werkelijke spiegel vergezelt ons, attent en verraderlijk, door de tijd heen; hij verandert met ons, zodat het lijkt alsof wij niet veranderen.

De fotografie heeft nog een derde kenmerk gemeen met de dood:

4. R. Barthes, *La chambre claire*. Parijs (Cahiers du cinéma) 1980.

5. Ph. Dubois, *L'acte photographique*, p. 89.

het kiekje is net als de dood een bliksemsnelle ontvoering van het object uit de wereld naar een andere wereld, naar een ander soort tijd – anders dan cinema, die het object na de daad van toeëigening terugplaatst in een verglijdende tijd die op die van het leven lijkt. De fotografische opname is direct en onherroepelijk, zoals de dood en de constituering van de fetisj in het onbewuste, die, gefixeerd door een oogopslag in de kinderjaren, nadien onveranderd steeds werkzaam zal blijven. Fotografie is een insnijding in de referent, zij snijdt er een stuk van af, een fragment, een deelobject, voor een lange onbeweeglijke reis waarvan geen terugkeer mogelijk is. Dubois merkt op dat met iedere foto een minuscuul stukje tijd genadeloos en voorgoed aan zijn gewone lot wordt ontrukkt, en aldus behoed wordt voor zijn eigen teloorgang. Ik wil hieraan toevoegen dat in het leven, en tot op zekere hoogte in de film, het ene stukje tijd voor onbepaalde duur teruggeduwd wordt door het volgende: dat is wat wij 'vergeten' noemen. Ook de fetisj betekent zowel verlies (symbolische castratie) als bescherming tegen verlies. Peter Wollen drukt dit in een toepasselijke vergelijking uit: fotografie bewaart fragmenten van het verleden 'als curiositeiten'.⁶

Niet toevallig is de fotografische handeling (of handelen, wie zal het zeggen?) herhaalde malen vergeleken met schieten, en de camera met een geweer.

Tegen hetgeen ik beweer, zou men natuurlijk kunnen inbrengen dat de film net zo goed de herinnering aan overleden personen of voorbijge ogenblikken van hun levens kan vereeuwigen. Maatschappelijk gezien worden de familiefilm, de super-8 enzovoort, waarop ik eerder zinspeelde, vaak voor een dergelijk doel gebruikt. Maar deze pseudo-overeenkomst tussen film en fotografie brengt mij op een paradoxale manier terug bij de 'Wahlverwandschaft' van de fotografie (en niet de film) met de dood, en bij een vierde aspect van deze band. De twee wijzen van vereeuwigen zijn geheel verschillend in hun uitwerkingen, en bijna aan elkaar tegengesteld. De film geeft aan de dode een schijn van leven terug, een broze schijn weliswaar, maar een die meteen aan kracht toeneemt door het wensdenken van de toeschouwer. De fotografie daarentegen, houdt krachtens de objectieve aanduidingen van haar betekenaar (opnieuw: onbeweeglijkheid) de herinnering aan de dode als dode in stand.

Tederheid tegenover geliefde wezens die ons voor altijd hebben verlaten, is een ten diepste dubbelzinnig, gespleten gevoel, dat Freud op bewonderenswaardige wijze in zijn beroemde studie over 'Rouw en melancholie' heeft geanalyseerd.⁷ De treurarbeid is tegelijkertijd een –

6. P. Wollen, 'Fire and Ice'.

7. S. Freud, 'Trauer und Melancholie', in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt 1960 e.v., Deel X, pp. 427-446.

gelet op de zelfmoorden, de depressies, niet in alle gevallen geslaagde – poging om te overleven. De object-libido, die gebonden is aan de beminde persoon, wenst haar of hem in de dood te volgen, en doet dat soms ook. De narcistische, op instandhouding gerichte drift (Ik-libido) eist het recht op om te leven. Het compromis dat deze innerlijke strijd normaal besluit, bestaat in de verandering van juist de aard van het gevoel voor het object, in het steeds meer leren liefhebben van dit object als *dood object* in plaats van almaar een levende aanwezigheid te blijven verlangen en het vonnis van de werkelijkheid te ontkennen, waardoor de intensiteit van het lijden wordt verlengd.

Sociologen en antropologen komen langs andere wegen tot dezelfde opvattingen. De begrafenisrituelen die in alle samenlevingen bestaan, hebben een dubbele, dialectisch gearticuleerde betekenis: een herdenken van de doden, maar tevens een herdenken van het feit dat zij dood zijn, en dat het leven voor de anderen doorgaat. De fotografie past veel beter dan de film in deze complexe psycho-sociale operatie, omdat zij uit haar eigen verschijning de primaire kentekens van 'leven' verwijdt en niettemin de geloofwaardige afdruk van het object bewaart: een voorbije tegenwoordigheid.

Dit alles heeft niet alleen betrekking op de foto's van geliefde personen. Er bestaan natuurlijk vele andere soorten foto's: landschappen, artistieke composities, enzovoort. Maar het soort waarop ik de nadruk heb gelegd, lijkt mij exemplarisch voor het hele domein. In alle foto's hebben wij van doen met diezelfde handeling van het afsnijden van een stukje ruimte en tijd, van het onveranderd bewaren ervan, terwijl de wereld om ons heen voortdurend verandert, van het sluiten van een compromis tussen instandhouding en dood. Het veelvuldig gebruik van de fotografie voor persoonlijke herdenkingen vloeit dus ten dele (er liggen ook economische en sociale factoren aan ten grondslag) voort uit de intrinsieke eigenschappen van de fotografie zelf. Daarentegen is de film minder een opeenvolging van foto's dan wel tot op grote hoogte een vernietiging van de foto, of nauwkeuriger, van de macht en de werking van de foto.

Op dit punt moeten we het probleem van de ruimte-buiten-het-kader in film en fotografie aan de orde stellen. De fetisj is met de dood verbonden door de begrippen castratie en angst, met dat wat buiten-het-kader is op grond van de blik, de oogopslag of het turend kijken. In zijn bekende artikel over het fetisjisme⁸ is Freud van mening dat het kind, wanneer het voor de eerste keer het lichaam van de moeder ontdekt,

8. S. Freud, 'Fetischismus', in: GW, deel 14, pp. 309-317.

met schrik vervuld wordt door juist de mogelijkheid dat menselijke wezens 'berooft' kunnen worden van de penis, een mogelijkheid die (imaginair) een voortdurend gevaar van castratie inhoudt. Het kind probeert weliswaar zijn eerdere overtuiging dat alle menselijke wezens de penis bezitten in stand te houden, daartegenin blijft hetgeen gezien is een sterke invloed uitoefenen en angst veroorzaken. Het naargelang van de persoon meer of minder spectaculaire compromis bestaat eruit het geziene met terugwerkende kracht ongezien te maken door een loochening van de waarneming en de blik voor eens en altijd stil te laten houden bij een object, de fetisj – in het algemeen een kledingstuk of een stuk ondergoed –, dat zich in verhouding tot het moment van de eerste vluchtige blik vlakbij, en direct voorafgaand aan, de plaats van de schrik-aanjagende afwezigheid bevond. Wat betekent dit vanuit ons gezichtspunt anders dan dat deze plaats buiten het kader is gesitueerd, dat de blik nauw omkaderd is door de afwezigheid? Verder kunnen wij vaststellen dat de fetisj in twee betekenende ketens is opgenomen: metonymisch zinspeelt hij op de plaats die grenst aan het gemis, zoals ik zojuist heb uitgelegd; en metaforisch is hij, overeenkomstig Freuds opvatting, een equivalent van de penis, evenals de fundamentele verschuiving van de blik bedoeld om een afwezigheid door een aanwezigheid – een object, een klein object, een deelobject – te vervangen. Het is opmerkelijk dat de fetisj – zelfs in de alledaagse betekenis van het woord, de fetisj in het leven van alledag, een opnieuw-verschoven derivaat van de eigenlijke fetisj, het voorwerp dat geluk brengt, de mascotte, het amulet, een vulpen, sigaret, lippestift, een beer of knuffeldier – het is opmerkelijk dat de fetisj stevast een dubbele en tegenstrijdige functie in zich verenigt: aan de kant van de metafoor een prikkelende en aanmoedigende (een fallus in zakformaat) en aan de kant van de metonymie een bezwevende, dat wil zeggen afwending van gevaar (waarmee we onwillekeurig te kennen geven erin te geloven), voorkoming van tegenslag of pech of de normale, permanente angst die in ieder van ons slaapt (of plotseeling de kop opsteekt). In de klinische, nosografische, 'abnormale' vormen van fetisjisme – of in de maatschappelijke instelling van de striptease, die deel uitmaakt van een collectieve nosografie en die tegelijk een geleidelijk proces van in- en uitkadering is – zijn kledingstukken of allerlei andere objecten een absolute noodzaak voor het herstel van de seksuele vermogens. Daarzonder kan er niets gebeuren.

Laat ons terugkeren naar het probleem van de ruimte-buiten-het-kader. Het verschil dat de film in dit opzicht van de fotografie onderscheidt is, zij het ten dele, scherpzinnig ontleed door Pascal Bonitzer.⁹

9. P. Bonitzer, 'Le hors-champ subtil', in: *Cahiers du cinéma*, nr. 311 (mei 1980).

De filmische ruimte buiten het kader is *étoffé*, laten we zeggen 'substantieel', terwijl de fotografische ruimte buiten het kader 'ijl' is. In de film is er een veelheid van opeenvolgende kaders, van camera-bewegingen, en bewegingen van acteurs, zodat een persoon of een zaak die op een gegeven ogenblik buiten het kader is, een ogenblik later binnen het kader kan verschijnen om dan weer te verdwijnen en zo verder volgens het principe (ik overdrijf met opzet) van de *draaieur*. Wat buiten-het-kader is, is opgenomen in de ontwikkelingen en scanderings van de tijdstroom: het is buiten-het-kader, maar niet buiten-de-film. Verder maakt het bestaan van een geluidsband het een acteur die het visuele toneel heeft verlaten, mogelijk haar of zijn aanwezigheid op het auditieve toneel (als ik dit quasi-oxymoron: 'auditief' en 'toneel' mag gebruiken) kenbaar te blijven maken. Wanneer wij zeggen dat het filmische buiten-het-kader substantieel is, bedoelen wij daarmee dat wij in het algemeen weten, of meer of minder nauwkeurig kunnen raden, wat zich daar afspeelt. De persoon echter die bij een foto buiten-het-kader is zal nooit het kader binnenkomen, zal nooit gehoord worden – opnieuw een vorm van dood, zij het een andere. De toeschouwer bezit geen empirische kennis van de inhoud van wat buiten-het-kader is, maar ontkomt er tegelijkertijd niet aan zich het een of andere buiten-het-kader voor te stellen, het te hallucineren, de vorm van deze leegte te dromen. Het is een projectief buiten-het-kader (dat van de cinema is meer introjectief), immaterieel, 'ijl', zonder blijvende afdruk. 'Buitengesloten', om de term van Dubois te gebruiken, eens voor altijd buitengesloten. Maar niettemin aanwezig, opvallend, letterlijk fascinerend (of hypnotisch) – het benadrukt zijn status als *buitengeslotene* door de kracht van zijn afwezigheid binnen de rechthoek van papier, hetgeen ons herinnert aan het besef van gemis in Freuds theorie van de fetisj. Voor Barthes is het enige deel van een foto dat de gewaarwording van een ruimte buiten het kader oproept datgene wat hij het *punctum* noemt, het punt van een plotselinge en sterke ontroering, van een klein trauma; dit kan een miniem detail zijn. Dit *punctum* hangt eerder af van de lezer dan van de foto zelf, en het corresponderende buiten-het-kader dat het oproept, is gemeenlijk eveneens subjectief; het is de 'metonymische expansie van het *punctum*'.¹⁰

Afgaande op deze opvallend overeenkomende analyses, die ik in eigen bewoordingen heb samengevat, zou ik willen beweren dat het buiten-het-kader-effect in de fotografie de uitkomst is van een bijzonder en onherroepelijk afsnijden dat de castratie symboliseert en door het 'klikken' van de sluiters wordt weergegeven. Het duidt de plaats aan van een

10. R. Barthes, *La chambre claire*, p. 74.

onherroepelijke afwezigheid, een plaats waar de blik voor altijd van is afgewend. De foto zelf, het 'binnen-het-kader', de ontvoerde deelruimte, de plaats van aanwezigheid en volheid – hoewel ondermijnd en bespookt door het besef van haar buiten, van haar grenzen, die het verleden, het achtergelatene, het verlorene vormen: het verre zelfs al is het zeer nabij, zoals in Walter Benjamins opvatting van de 'aura'¹¹ – de foto, onuitputtelijke voorraad van kracht en angst, heeft, zoals wij zien, veel eigenschappen gemeen met de fetisj (als object), zo niet direct met het fetisjisme (als activiteit). De gewone kiekjes die veel mensen bij zich dragen, behoren altijd overduidelijk tot de orde van de fetisjen in de gangbare zin van het woord.

De film kan veel moeilijker als een fetisj gekenmerkt worden. Hij is te groot, duurt te lang en doet op te veel zintuiglijke kanalen tegelijkertijd een beroep om als een geloofwaardig onbewust equivalent voor een ontbrekend deel-object te dienen. Hij bevat vele potentiële deel-objecten (de verschillende shots, de geluiden enzovoort) maar elk daarvan verdwijnt snel na een moment van aanwezigheid, terwijl een fetisj bewaard, bezeten, vastgehouden moet worden, zoals de foto op zak. De film is daarentegen wel een uitzonderlijke activeerder van het fetisjisme. Hij bootst eindeloos de fundamentele verschuiving van de blik tussen de geziene afwezigheid en de nabije aanwezigheid na. Dankzij het principe van een *bewegende afsnijding*, dankzij de veranderingen in de kaderering tussen de opnamen (of in een opname: 'tracking', pannen, acteurs die zich in of uit het kader bewegen enzovoort) speelt de cinema letterlijk met de schrik en de lust van het fetisjisme, met zijn combinatie van verlangen en vrees. Die combinatie is bijvoorbeeld vooral te zien in de horror-film, die gebaseerd is op geleidelijke herkadringingen die ons middels verlangen en vrees dichter en dichter bij de schrikwekkende plaats brengen. Meer in het algemeen gaan het spel van de kadringingen en het spel met de kadringingen in alle soorten films te werk als een striptease van de ruimte zelf (en vormen waarlijk een striptease in erotische sequenties, wanneer zij met enige fijngevoeligheid zijn opgebouwd). De bewegende camera liefkoost de ruimte, en het hele cinematografische fetisjisme bestaat uit de onophoudelijke en tartende verschuiving van de snijlijn die het geziene van het ongeziene scheidt. Maar dit is een spel zonder einde. De dingen zijn te veranderlijk en er zijn er te veel van op het doek. Het is niet gemakkelijk – alhoewel natuurlijk afhankelijk van de aard van elke toeschouwer toch mogelijk – een van deze objecten stil te zetten en te isoleren, om het te laten func-

11. Zie 'Kleine geschiedenis van de fotografie', in: W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen (SUN) 1985, pp. 43-72.

tioneren als een fetisj. Maar bovenal kan een film niet worden aangeraakt, hij kan niet worden meedragen en betast: de filmrol natuurlijk wel, maar de geprojecteerde film niet.

Over het laatste onderscheid – en het vraagstuk van geloof-ongeloof – zal ik wat korter zijn omdat ik er al over gesproken heb. Octave Mannoni heeft erop gewezen dat Freud het fetisjisme opvatte als het prototype van de geloofsspijting: 'Ik weet best, maar toch ...'.¹² In die zin zijn film en fotografie fundamenteel gelijk. De toeschouwer verwacht de betekenis niet met de referent, zij of hij weet wat een voorstelling is, maar ondergaat niettemin een vreemde gewaarwording van werkelijkheid (een loochening van de betekenaar). Dit is een klassiek thema van de filmtheorie.

Maar de aard zelf van datgene waar we in geloven is niet hetzelfde in film en fotografie. Als ik de twee uitersten onder de loep neem – gevallen daartussenin bestaan uiteraard ook: stilstaande filmbeelden, grote en op film lijkende foto's bijvoorbeeld – zou ik willen beweren dat de film ons geloof kan mobiliseren voor lange en complexe ordeningen van handelingen en personages (in de narratieve film) of van beelden en geluiden (in de experimentele film). De film kan het geloof verspreiden, terwijl de fotografie in staat is het te fixeren, te concentreren, het op een en hetzelfde moment geheel te wijden aan een enkel object. Haar armoede maakt haar kracht uit – ik spreek van een armoede aan middelen, niet aan betekenis. Het fotografische effect wordt niet te weeggebracht door verscheidenheid, rondtrekkende bewegingen of interne omzwervingen, niet door veelvuldige naast-elkaar-plaatsingen of ordeningen. Het is eerder het effect van een laser of weerlicht, een plotselinge en intense lichtstraal op een begrensde en versteende oppervlakte: opnieuw fetisj en dood. Waar de film ons in meer dingen laat geloven, laat fotografie ons meer geloven in één ding.

Tot besluit zou ik hier nog enkele opmerkingen willen toevoegen over het nut van de psychoanalyse voor de bestudering van de film, de fotografie, het toneel, de literatuur enzovoort. In de eerste plaats zijn er opvoeringen als deze die minder 'psychoanalytisch' zijn dan het zou kunnen lijken. Het begrip 'fetisj' en het woord zijn niet door Freud bedacht: hij ontleende ze aan de taal, het leven, de cultuurgeschiedenis, de antropologie. Wat hij ons heeft voorgelegd, is een interpretatie van het fetisjisme. Die interpretatie is naar mijn mening niet helemaal bevredigend. Het valt niet te ontkennen dat zij hoofdzakelijk van toepassing is

12. O. Mannoni, 'Ik weet best, maar toch ...', in: *Versus*, 1983, nr. 2, pp. 15-34.

op de vroegste ontwikkeling van de jonge jongen. (Tussen twee haakjes, psychoanalytici constateren dikwijls dat de geregistreerde klinische gevallen van fetisjisme voor het merendeel op mannen betrekking hebben.) De castratie-angst en de verdere uitwerkingen ervan, het 'lot' ervan, zijn noodzakelijk anders, tenminste gedeeltelijk, bij kinderen wier lichaam gelijk is aan dat van de moeder. Het Lacaniaanse begrip 'fallus' als symbolisch orgaan dat verschilt van de penis, het echte orgaan, betekent weliswaar een stap vooruit in de theorie, maar dit neemt niet weg dat in de beschrijving van het menselijke subject die de psychoanalyse ons geeft, de mannelijke trekken, vermengd met (en als) algemene trekken, nog vaak domineren. Maar afgezien van dergelijke vertekeningen of stiltes, die verband houden met een algemene geschiedenis, blijven andere aspecten van Freuds denken, en vele gemakkelijk toegankelijke waarnemingen bevestigen dit, hun geldigheid ten volle behouden. Daaronder vallen de analyse van de fetisjistische aard van het mannelijke verlangen; de 'bereidwillige opschorting van het ongeloof' (om de bekende Angelsaksische uitdrukking te gebruiken) bij beide geslachten, een opschorting die doorslaggevend is in alle beeldende kunsten, in het dagelijkse leven (meestal om problemen door middel van halve oplossingen op te lossen), en in het functioneren van de gewone fetisjen; de fetisjistische lust van in- en uitkadering.

Het is onmogelijk een theorie te gebruiken, haar 'toe' te 'passen'. Wat zo genoemd wordt omvat in feite twee aspecten die meer van elkaar verschillen dan men in eerste instantie zou denken: de intrinsieke graad van volmaaktheid van de theorie zelf, en haar vermogen om op een ander terrein, dat door andere onderzoekers wordt bestudeerd, inspirerend, stimulerend en verhelderend te werken. Ik ben van mening dat de psychoanalyse dit vermogen bezit op het terrein van de mens- en sociale wetenschappen, omdat zij een scherpzinnige en fundamentele ontdekking is. Zij heeft mij – de persoonlijke coëfficiënt van iedere onderzoeker komt in zijn wetenschappelijke werk altijd op de proppen, de rituele verklaringen dat de wetenschap onpersoonlijk zou zijn ten spijt – een van de vele mogelijke wegen door het complexe probleem van de verhouding tussen cinema en fotografie helpen verkennen. Met andere woorden, ik heb de theorie van het fetisjisme als een fetisj gebruikt.

Raymond Bellour heeft herhaaldelijk benadrukt dat de psychoanalyse in onze westerse geschiedenis uit dezelfde tijd stamt als waartoe de technologische kunsten (zoals de film) en de heerschappij van het patriarchale burgerlijke kerngezin behoren. Onze tijd heeft de neurose (althans in zijn huidige vorm) uitgevonden, tegelijk met de remedie ertegen (zoals zo vaak met alle soorten kwalen is gebeurd). We kunnen de psychoanalyse beschouwen als de grondleggende mythe van ons mo-

derne gevoelsleven. In zijn befaamde analyse van de Oedipus-mythe heeft Lévi-Strauss erop gewezen dat de Freudiaanse interpretatie van deze mythe (die, zoals iedereen weet, in de psychoanalyse centraal staat) niets anders kon zijn dan de laatste variant van de mythe zelf.¹³ Dit was geen poging tot kritiek: mythen zijn altijd waar, ook al is het indirect en langs verborgen wegen, om de simpele reden dat zij door de inheemsen zelf zijn bedacht, toen zij zochten naar een parabel van hun eigen lot.

Na deze lange afdwaling keer ik naar mijn onderwerp en opzet terug, om slechts vast te stellen dat zij in één zin zouden kunnen worden samengevat: de film is beter in staat het fetisjisme te bespelen, de fotografie om zelf een fetisj te worden.

13. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, hoofdstuk II, 'La structure des mythes'. Parijs (Plon) 1958; Engelse vertaling *Structural Anthropology*. New York (Basic Books) 1963.