

## Een model-beeld (versie II)

[Als gevolg van een groeiende belangstelling voor het thema filmrestauratie, begon ik in de herfst van 1986 met het opschrijven van deze methodologische overpeinzingen voor het Franse tijdschrift *Hors Cadre*, dat de eerste versie hiervan gepubliceerd heeft in nummer 6 van 1988 – in een typografie die afwijkt van het origineel. Het geschrevene heeft sindsdien nog enkele wijzigingen ondergaan; de huidige versie is hiervan een voorlopige neerslag. De bronnen zijn gemakkelijk aanwijsbaar: een eerste schets in *Segnocinema* van mei 1983 (nummer 8), de bewerking van enkele thema's daaruit voor het zomernummer van 1987 van *Sight and Sound* en, op een dieper niveau, de invloed van Rudolf Arnheim, Walter Benjamin, maar vooral de geschiedfilosofische geschriften van Raymond Queneau. Mijn parafrases van enkele van zijn stellingen en het formele stempel dat op de tekst wordt gedrukt, kunnen de indruk geven van de 'belijdenis' van een gevoelsverwantschap; het wezen van de in de tekst uiteengezette denkbeelden vroeg er daarentegen om, op apodictische wijze te worden uiteengezet. Als men het niet met deze denkbeelden eens is, of deze niet wil bespreken of niet eens onderzoeken (noch de redenen voor de stelligheid waarmee ze worden uiteengezet), zal men toch ten minste door deze denkbeelden heen kunnen teruggaan naar een hoogst persoonlijke belangstelling voor alles wat te maken heeft met de oorsprong van het bewegende beeld.]

### I

#### *De cinema is de kunst van de beeldvernietiging*

Als er geen beelden van drama's, avonturen, komedies en menselijke en natuurlijke gebeurtenissen op film waren gestold, dan zou er geen cinema zijn; en dan zou er ook geen stof zijn voor de filmgeschiedenis; de filmkunde zou geen object hebben. Er zouden op zijn hoogst onbe-

weeglijke of vluchtige beelden bestaan. Dat leert ons video: een beschaving die ten prooi valt aan de nachtmerrie van het visuele geheugen heeft geen behoefte (meer) aan cinema. De cinema is de kunst van de beeldvernietiging.

## II

*Maar is de cinema het object van een kunstgeschiedenis? Nee*

De filmgeschiedenis – in haar huidige verschijningsvorm – biedt geen ruimte aan het evalueren, het voorspellen en het wijzigen van het proces van de beeldvernietiging. Het is geen kunstgeschiedenis. Zij is bij-ven steken in een kwantitatief, typologisch en, op zijn best, hermeneutisch stadium. Het is zuiver een opsomming van variabelen en constanten, die vergezeld gaat van waardeoordelen en van een onbewuste zoektocht naar de bedoeling, naar het plan. Wij kunnen haar alleen de status van geschiedenis toekennen indien deze term in zijn meest beperkte zin wordt opgevat.

## III

*Kan de cinema het object van geschiedenis zijn? Ja*

Het model-beeld is haar ideaal-type.

## IV

*Onfortuinlijkheden van het bewegende beeld*

Behalve factoren die aan het bestaan van de film zelf voorafgaan (onjuiste ontwikkeling, blootstelling van het negatief aan het licht, ingrepen van de produktie voordat het werk klaar is) zijn er natuurkundige en chemische factoren die de drager vernietigen: het bekrassen en scheuren van de film tijdens de projectie of tijdens het terugspoelen van de rol, aantastingen van het materiaal door de hitte van de lamp, chromatische veranderingen veroorzaakt door de temperatuur en vochtigheid van de omgeving. De annalen maken bovendien melding van rampen en uitzonderlijke gebeurtenissen (branden, oorlogen, overstromingen) en van de vernietigingsdrang van degenen die de produktie van bewegende beelden verwezenlijkten of financieel ondersteunden.

*Pogingen tot correlatie*

Allereerst zal men moeten proberen om de correlaties vast te stellen tussen enerzijds de natuurkundige en chemische factoren waarvan de structuur van de film afhankelijk is, en anderzijds de vernietiging van de bewegende beelden. Aangezien het behoud en verval van de laatste een gevolg is van de omstandigheden waaronder ze vertoond zijn, zal men de invloed van deze omstandigheden op de materiële en esthetische aard van het object moeten proberen te bepalen, op straffe van het bedrijven van sociologie, statistiek en een blind onderzoek naar visuele en narratieve constanten.

*De onfortuinlijke toeschouwer*

Naast de natuurkundige en chemische fenomenen die veranderingen van de drager veroorzaken, en waarvan de schadelijke effecten op het beeld kunnen worden vertraagd maar niet geheel bezworen, observeert de toeschouwer met gelatenheid het verdwijnen van films waarvoor niemand de moeite neemt om ze te bewaren, omdat ze niet als kunst worden beschouwd (zie xxxvi), of omdat ze nutteloos zijn voor een verdere commerciële exploitatie. Men beschouwt een dergelijk fenomeen als onvermijdelijk, zoals de verdwijning van een orale traditie of van iedere andere willekeurige vergankelijke expressievorm.

*Als er geen verdwenen beelden waren, dan zou er geen filmgeschiedenis zijn*

Laten we stellen dat het heden homogeen en onkenbaar is, terwijl het verleden voor ons kiest, ons een beperkt aantal perspectieven voor analyse aanreikt. Als alle bewegende beelden tot onze beschikking stonden, dan zou de analyse van onze bevindingen eerder stuiten op de onmogelijkheid om relevante keuzecriteria vast te stellen, dan wanneer alle beelden van dezelfde periode verdwenen waren (in welk geval de formulering van veronderstellingen de selectieve benadering van het onderzoeksveld zou vervangen). Dit geldt ook voor de afzonderlijke

film, die gewoonlijk als 'volledig' wordt beschouwd, ook wanneer enkele delen (die dan op impressionistische wijze 'miniem' worden genoemd) voor altijd uit het blikveld van de toeschouwer verdwenen zijn.

#### VIII

##### *De filmgeschiedenis wordt geboren uit een afwezigheid*

Zij zoekt verklaringen voor het verdwijnen van de bewegende beelden, en voor de waarde van dergelijke beelden in het culturele geheugen van een tijdperk. De verschillende vormen van hun verdwijnen sporen aan tot het instellen van periodisering. Wanneer alle bewegende beelden ons in hun ideale staat gepresenteerd werden, volledig en in gelijke mate waarneembaar, dan zou er geen filmgeschiedenis zijn.

#### IX

##### *Primair doel van de filmgeschiedenis*

Omdat de filmgeschiedenis de vernietiging van de bewegende beelden, en dus ook de onfortuinlijkheden van de toeschouwer, als object heeft, is haar primaire doel de theoretische reconstructie van een oorspronkelijke staat van het kijken, die op zich onbereikbaar is. Een dergelijke reconstructie kan niet naar de werkelijkheid worden vertaald en kan daarom alleen maar abstract zijn; evenals de doctrines over het ideale politieke stelsel zou zij elk belang verliezen indien zij haar doelstellingen volledig zou bereiken.

#### X

##### *Oorsprong van de filmtheorieën*

Ook de filmtheorieën worden geboren uit de onfortuinlijkheden van het beeld. Een verschil met de filmgeschiedenissen is evenwel dat zij een uitgesproken voorschrijvend karakter hebben, hetgeen hun ideologische uiterlijk verklaart. Ook de filmtheorieën zouden verdwijnen indien men stoffelijk kon terugkeren naar het model-beeld.

XI

*Oorsprong van de bewegende beelden*

Reizen, het spel, vrolijke gebeurtenissen vormen de oorsprong van de bewegende beelden, die de intentie weerspiegelen om datgene als object vast te leggen wat aan de herinnering toebehoort en wat, als zodanig, vluchtig is en voorbestemd om te verdwijnen. De vergankelijkheid van dergelijke gebeurtenissen vindt in de cinema zijn ideale stoffelijke verslaggever, en smeedt hem.

XII

*De beelden van de natuur*

De blik neemt ook de natuur waar als iets wat voortdurend verandert. Documentaires en amateurfilms zijn slechts vergeefse pogingen om datgene in het licht vast te leggen, en als duurzaam te beschouwen, wat voorbestemd is om te verdwijnen ten gevolge van meerdere opeenvolgende projecties.

XIII

*De onfortuinlijkheden van de bewegende beelden zijn ook het object van denkbeeldige visies*

De cinema van het denkbeeldige kan geen ander onderwerp hebben dan de onfortuinlijkheden van het beeld, anders zou hij niets te tonen hebben. Of het slot nu tragisch of vrolijk is, het heeft slechts betrekking op beelden die bewust aan de vernietiging zijn gewijd, die vroeger of later deel uitmaken van het domein van de herinnering. Ook over de meest uitgewerkte sequenties en over de schitterendste kleuren valt de schaduw van het gebruik. Elk gevisualiseerd verhaal is onderworpen aan de onfortuinlijkheden van de beelden.

XIV

*Hoe is men tot het creëren van bewegende beelden gekomen?*

De mens weet uit ervaring dat de pijn van de herinnering onvermijdelijk is. In de hoop er in de tijd afstand van te kunnen nemen, bezweert

hij de eigen angst door kunstmatige herinneringen te bedenken of te beschouwen.

XV

*De komische film*

Wanneer de schepper van bewegende beelden glimlacht en de herinnering minacht, dan wordt de vrucht van zijn angst de komische film genoemd.

XVI

*Een hypothese*

Men kan zich een gelukkig beeld voorstellen, *in fieri*. Het gaat hier over de genoemde hypothese van de 'mogelijke cinema'. De eerste film die hieruit resulteert ziet zijn beelden aangetast door de corrosie en de herinnering en zo kan de filmgeschiedenis zijn aanvang nemen.

XVII

*Het gouden tijdperk: het model-beeld*

Volgens deze hypothese beschouwt men een geheel aan bewegende beelden die geen verval kennen. Deze beelden hebben geen geschiedenis.

XVIII

*Het economische karakter van deze hypothese*

De analyse van de factoren die het verval van het bewegende beeld bepalen, en van de pogingen die worden ondernomen om dat tegen te houden, toont aan dat het mogelijk is een definitie te geven van het model-beeld die is gebaseerd op de volgende vooronderstellingen: 'Model-beeld noemt men het geheel aan visuele gegevens dat een toeschouwer krijgt aangereikt tijdens een betaald schouwspel, op zodanige wijze dat hij het in zijn geheel waarneemt.'

*Over het schouwspel*

Degenen die een model-beeld beschouwen, voorzien niet de crisis of de ramp die zal leiden naar het einde van de toestand waarin ze zich bevinden. Deze idyllische toestand is een noodzakelijke voorwaarde voor het bestaan van een dergelijk beeld. In een volgende fase kan er een betrekkelijke mate van geluk bij de toeschouwer bestaan; maar het moment komt waarop enkelen het tempo en de wijze van vernietiging van de bewegende beelden *kunnen* voorzien (wat onmogelijk is in de voorafgaande fase omdat men daarin niet over voldoende elementen beschikt om de verbeelding te voeden buiten het model-beeld om). Ook in de filmgeschiedenis is het vermogen om vooruit te kijken zodanig begrensd dat er gewoonlijk geen voorspelling mogelijk is. Het is al tamelijk moeilijk om te voorspellen wat over honderd jaar de gevolgen van het verval van het beeld zullen zijn. Het lijkt het menselijk vermogen zelfs verre te overstijgen om te voorspellen wat de gevolgen over tien jaar zullen zijn. Het is echter mogelijk om een benadering te geven van een voorspellingscoëfficiënt, die is gebaseerd op het besef bij de toeschouwer dat het schouwspel dat hij bijwoont de vrucht is van een evenwicht tussen de kosten ervan (van het materiaal dat voor de vervaardiging van de film is gebruikt, van de materiële zorg die nodig is om de film te maken, van de ruimte waarin de film wordt geprojecteerd) en de omstandigheden waaronder het gezien wordt. Wanneer de coëfficiënt nul is, dan zou men kunnen zeggen dat de toeschouwer blind is, of verblind: Homerus. Als, in een gegeven groep toeschouwers, de coëfficiënt één bedraagt, dan zouden enkelen van hen zich in theorie het hypothetische bestaan van een model-beeld kunnen voorstellen. Het is natuurlijk mogelijk dat de toeschouwer bewust is van het feit dat het op een scherm geprojecteerde bewegende beeld voor vernietiging bestemd is, maar het fenomeen als irrelevant beschouwt: *deteriora sequitur*.

*Beschrijving van het model-beeld volgens de geschiedschrijvers*

De geschiedschrijvers van de cinema beweren dat vroeger 'geen twee projecties van dezelfde film vergelijkbaar waren; de films – die soms zo

kort waren als een oogopslag – wisselden elkaar af zonder zich om de continuïteit te bekommeren, en de toeschouwers gaven de antwoorden. Men applaudisseerde en flirtte in de zaal! De operateurs vertragden en versnelden de voorvallen op het scherm! Men zag het beeld opkomen en verdwijnen zonder dat iemand zich erom bekommerde het in de woorden van de explicateurs te zien herleven, noch in het zuchten van de oxyheterische lamp.’

## XXI

### *Formele definitie van het model-beeld*

t is de projectietijd van een film na een n aantal passages (waarbij  $n \geq 1$ ) door een machine die de diverse beschadigingen aan de filmstrook zoals beschreven in IV veroorzaakt; f de hoeveelheid film die de operateur achterhoudt om het aantal mogelijke voorstellingen per dag te verhogen, c het aantal meters dat wordt verwijderd als gevolg van de censuur, b de vochtigheidscoëfficiënt van het hoornvlies waardoor de toeschouwer met zijn ogen moet knippen. Het model-beeld stelt een ideale filmduur T voor, waarvan op het moment van de eerste verschijning van de film op het scherm tijdsfragmenten worden afgetrokken die zijn afgeleid van b (en soms van f), en waarbij de n projecties van de film – die zijn onderworpen aan de beperkingen bij de distributie die zijn opgelegd door c – de waarneming van een steeds grotere hoeveelheid narratieve en visuele elementen van het object verhinderen. Het bestaan van T vooronderstelt dat de toeschouwer zich tegenover een fotografische drager bevindt die rechtstreeks uit het ontwikkellaboratorium komt, in zijn geheel wordt gepresenteerd, nog nooit eerder is geprojecteerd en waarvan hij geen enkel ogenblik wordt afgeleid door gebeurtenissen buiten het beeld (rumoer in de zaal, gesprekken met degenen naast hem, opkomende slaap); de film zou ten slotte zo kort moeten zijn dat het knippen met de oogleden de waarneming van de beelden voor geen enkel ogenblik in de weg staat (mogelijkheid overwogen in xx). Omdat de zojuist beschreven omstandigheden zich nooit allemaal tegelijk kunnen voordoen, moet T worden beschouwd als een niet toetsbare grootheid: hieruit volgt dat geen enkele toeschouwer kan beweren dat hij ooit een film in zijn geheel heeft gezien.



*Eerste methode om de filmgeschiedenis te gebruiken*

De filmgeschiedenis kan geen aanvang nemen als zij niet in een nauwe relatie staat met de fysiologie en de psychologie van de waarneming. Zij zal zich alleen kunnen ontwikkelen door uit te gaan van het vermogen van de toeschouwer om een reeks van volledige en in elkaar snel opvolgende intervallen gepresenteerde beelden waar te nemen, en door uit te gaan van de aandacht van de toeschouwer voor een object dat zich onthult in een bepaalde tijd en dat min of meer onafhankelijk is van zijn aanwezigheid. Men zal daarom een elementair 'formeel model' van het cinematografische schouwspel bedenken: een enkele toeschouwer (die niet kan worden afgeleid door de aanwezigheid van andere individuen) op een geschikte afstand van het scherm, in een perfect verduisterde zaal, waar de film wordt geprojecteerd op juist dat moment waarop de concentratie van het individu maximaal is. Maar er zal een moment komen waarop de eenzaamheid van de toeschouwer ten koste zal gaan van zijn plezier om een film te zien; hieruit komen gevarieerde fenomenen voort die de grenzen van zijn waarneming zullen wijzigen, maar die zonder meer ook afhangen van andere variabelen.

*De verstrooiing*

Wanneer, op de een of andere wijze, de hoeveelheid bewegende beelden de (esthetische of andersoortige) behoeften van de toeschouwer te boven gaat, en hij genoeg neemt met of kiest voor de uitzending van onvolledige beelden – die zich onder zijn ogen vormen, zonder dat hij in staat is de wording ervan waar te nemen – dan heeft men een tweede model-beeld (video). Maar men kan dan zeggen dat de voornaamste bron van genoeg, de aandacht, niet meer bestaat: van de ideale tijd T wordt een hoeveelheid momenten afgetrokken die niet meer of niet meer uitsluitend voortkomt uit het verval van het beeld, maar uit de impuls om er tijdens enkele fases van zijn uitzending niet naar te kijken. Dit leidt tot het beschouwen van een ander belangrijk verschil tussen het filmbeeld en het televisiebeeld: het eerste is waarneembaar als eenheid (door middel van fotogrammen die zich *volledig*, hoewel in een snelle opeenvolging, aan het oog presenteren), het tweede wordt ver-

gruisd in de beweging van het elektronische 'penseel' langs de lijnen die het beeld vormen met de snelheid van het licht: dit beeld is nooit volledig, het is integendeel in voortdurende wording. Vanuit dit gezichtspunt impliceert het spreken van model-beeld met betrekking tot video een contradictio in terminis.

XXIV

*Primaire relaties met de psychologie*

De economische component van de overgang naar de verstrooide waarneming van het bewegende beeld onthult zo zijn specifieke band met de psychologie: beide getuigen in wezen (zij het op verschillende wijze) van een menselijke behoefte aan het scheppen en verspreiden van verstrooiing.

XXV

*Waar de filmgeschiedenis zich uiteindelijk vormt*

Geen enkel waarnemingsmodel van het bewegende beeld zal de basis verschaffen voor een historische interpretatie zolang het niet wordt toegepast op de wereld van de concrete ruimte en tijd. De toeschouwers bevinden zich in wezen in een stoffelijke toestand waaruit ze beverwen vermaak te putten op vooraf vastgestelde tijden (de duur van de film, de dag en het uur van zijn projectie) en modaliteiten (de afmetingen van het scherm, de aard van het bewegende beeld dat aan het publiek wordt gepresenteerd).

XXVI

*Gevolg van definitie XXI*

Laten we veronderstellen dat de toeschouwer geen rekening houdt met het feit dat het waargenomen bewegende beeld het duplicaat is van een 'origineel', maar er veeleer van uitgaat het terug te kunnen zien onder omstandigheden die altijd gelijk zijn. Vanuit dit gezichtspunt is de cinema, net als de orale literatuur, geen kunst van reproductie, maar een kunst van herhaling.

*Elke herhaling is een vorm van wijziging*

Dit is gesuggereerd in IV met betrekking tot de veranderlijkheid van de drager tengevolge van een aantal  $n$  (waarbij  $n \geq 1$ ) filmprojecties.

*Het optimale beeld*

Het heeft geen lange duur gehad en het was niet duurzaam. Dit is een noodzakelijke bewering die toelichting behoeft.

*De mens, verslinder van beelden*

In de begindagen van de cinema voedde de mens zich met bewegende beelden die van korte duur waren en die overeenkwamen met de aandacht die hij kon schenken aan een nieuw object waarvan de aanwezigheid op zich een element van verrassing was. Gedurende een korte periode was deze duur (overeenkomend met de som van een beperkt aantal  $T$  volgens een vastgestelde tijdscurve) als constant te beschouwen. De filmbeelden – beschouwd als duurzaam terwijl men ze aanschouwde in hun verdwijnen – werden echter vertoond op diverse plaatsen en in verschillende tijden, tot aan hun feitelijke vernietiging toen de fysieke conditie van de drager zodanig was aangetast dat het onderwerp onleesbaar werd. Het lot van de film was daarom identiek aan dat van de materialen die werden gebruikt bij andere kortstondige kunstvormen (operettes, wereldtentoonstellingen): na gebruik hadden deze materialen geen reden van bestaan meer; hun vernietiging was niet alleen onvermijdelijk maar ook noodzakelijk om de goede naam van de produktiemaatschappij hoog te houden.

Vanuit dit perspectief beschouwd – voorbijgegaan aan elke legitieme historiografische doelstelling – is iedere poging tot filmrestauratie ontleend aan motieven die vreemd zijn aan (zo niet strijdig zijn met) de instabiele, onzekere aard van het object; het fundamentele doel van de hypothesen over de conservering van het bewegende beeld is daarom, *strictu sensu*, de onmogelijke kristallisering van datgene wat onderworpen is aan een voortdurende wijziging en aan een onomkeerbare ver-

dwijning. Het afleggen van een traject dat tegengesteld is aan dat wat is uitgezet door de projectieapparaten en door de factoren die in IV zijn genoemd (dit is bedrieglijk, want geen enkele reconstructie kan zonder het verbeelden, en het daardoor vervormen, van de oorspronkelijke kwaliteit van de verloren beelden), betekent – in strikte zin – het ontkennen van het feit dat de film een geschiedenis heeft.

XXX

### *Geografische factoren*

De diverse factoren die bijdragen tot de vernietiging van het bewegende beeld zijn ook het gevolg van klimatologische en geografische componenten. Aan de omstandigheden die zijn genoemd in I met betrekking tot de beschavingen zonder filmgeschiedenis, moeten natuurlijk ook die worden toegevoegd die zijn bepaald door ongunstige milieufactoren (extreme temperatuur en vochtigheid) zoals aangeduid in IV. Dergelijke omstandigheden zorgen ervoor dat sommige samenlevingen in een bepaalde periode met de cinema bekend zijn, terwijl er andere zijn die niets van zijn bestaan weten of waarin het aftakelingsproces van de drager zo snel gaat dat de modaliteiten van periodisering in de filmgeschiedenis, zoals die in XXXII worden voorgesteld, radicaal worden gewijzigd.

XXXI

### *Er heeft nooit een gouden tijdperk van het bewegende beeld bestaan*

Een gouden tijdperk van het bewegende beeld, dat wil zeggen een onbepaalde periode waarin het beeld stabiel is, zou mogelijk zijn geweest indien de film nooit zou zijn geprojecteerd, of indien zijn moederkopie nooit zou zijn gedupliceerd.

XXXII

### *Coëfficiënten*

De periodisering in de filmgeschiedenis is het resultaat van de berekening van de coëfficiënt van de gulzigheid waarmee de levende beelden worden geabsorbeerd en van de coëfficiënt van de groei (of afname)

van de geproduceerde beelden, alsmede van de relatie tussen dergelijke coëfficiënten en de toegepaste produktietechnieken. Voor een gegeven groep kan men, op grond van de beschikbare gegevens, een waarde vaststellen van de consumptie van bewegende beelden en een waarde van inventiviteit die overeenkomt met de vraag naar beelden; dergelijke waarden berusten natuurlijk op de rekbaarheid en de kosten van de gebruikte techniek.

#### XXXIII

##### *Geforceerde oplossingen*

De waarden van creativiteit die zijn beschouwd in xxxii moeten echter niet worden beschouwd als recht evenredig aan de complexiteit van de gebruikte technieken. Een bekende paradox van het menselijk handelen wil dat het de armoede is, en niet de overvloed, die het zoeken naar nieuwe ideeën begunstigt.

#### XXXIV

##### *Wet van het evenwicht*

De studie van de chemische factoren en van de economische en culturele omstandigheden die aan de basis liggen van het verdwijnen van de bewegende beelden, toont aan dat het visuele geheugen van een beschaving zich laat vormen door een coëfficiënt van vermeerdering (van datgene wat de toeschouwer wenst te zien en van de technieken die zijn gebruikt om zijn behoeftes te bevredigen) en een coëfficiënt van vermindering (waarvan de waarde wordt bepaald door de variabelen die zijn genoemd in iv en door de maximale hoeveelheid catalogiseerbare beelden die onder billijke omstandigheden nog herkenbaar en toegankelijk zijn; wanneer men deze hoeveelheid overschrijdt is er alleen nog sprake van een nutteloze opeenhoping, van een verkwisting van energie voor een repertoire dat veel te groot is om te kunnen overzien, het syndroom van de bibliotheek van Babel). Deze wet van evenwicht is gemakkelijk toepasbaar op de cinema, wiens verdwijning het gevolg is van duidelijk omschreven oorzaken; dat geldt in veel mindere mate voor video, vooral door de vergruizing van een enorm aantal gebeurtenissen op een enorm aantal dragers die er de sporen van overbrengen, maar waarvoor het altijd veel moeilijker is om vast te stellen wat waard is gezien te worden en wat kan verdwijnen zonder dat iemand het mist.

*Principe van inertie*

Het is niet uit te sluiten dat, naast motieven die inherent zijn aan de fysieke aard van het middel, het vervagen van de bewegende beelden op video in de herinnering van de toeschouwer (xxiii) te wijten valt aan de betrekkelijke eenvoud van gebruik van een ingewikkelde techniek. Er rest nog te onderzoeken op welke wijze een dergelijke eenvoud invloed uitoefent op de perceptiewijzen van de toeschouwer en op zijn aandachtscoëfficiënt; het is echter mogelijk dat een dergelijke coëfficiënt voortvloeit uit de relatie tussen het verdwijnen van het verassingselement dat is genoemd in XIX en het voortduren van de aandrift om voor een scherm plaats te nemen, volgens hetzelfde principe van inertie dat het publiek ertoe brengt om gekristalliseerde visuele en narratieve schema's te ondergaan die zich, verwaterd door de tijd, slechts in minieme sprongen ontwikkelen.

*Het pornografische beeld*

In de ontstaansfase van de cinema valt de hypothetische aanwezigheid van een model-beeld samen met de opkomst van zijn 'antimaterie', het pornografische beeld. Het essentiële element hiervan is de representatie van de 'ondeugd', dat wil zeggen van de scheiding van seksualiteit en voortplanting; de toeschouwer die het aanschouwt bevindt zich, vanuit dit gezichtspunt, in een bevoorrechte positie, aangezien de tijdsduur  $t$  dat hij de projectie bijwoont, samenvalt met de (echte of veronderstelde) totaliteit van de orgiastische handelingen die hij op het scherm verwacht te zien. Bovendien wordt – dankzij de betrekkelijk clandestiene aard van het schouwspel – zijn aandacht maximaal geconcentreerd op lichamen en objecten die zich bewegen in een tijd die dicht bij de reële ligt (de montage is tot het allernoodzakelijkste teruggebracht), met de werkelijke of denkbeeldige herhaling van gewenste gebeurtenissen (masturbatie, coïtus) in het vooruitzicht. De onzekere omstandigheden waarin dergelijke beelden worden vertoond en de afkeuring waardoor ze worden omringd verhinderen evenwel dat ze deel uitmaken van de filmgeschiedenis. Voor de filmgeschiedenis bestaat het pornografische beeld niet: de totale afwezigheid van erkende esthetische waarden (voorwaarde die al is beschouwd in VI) en de schending van algemeen aanvaarde morele normen leiden ertoe dat zijn vernietig-

ging niet zozeer onvermijdelijk als wel noodzakelijk is: het modelbeeld is een theoretische mogelijkheid, zijn tegendeel is een realiteit die nooit aan het licht had mogen komen.

#### XXXVII

##### *Is de filmgeschiedenis monotoon?*

Dat zou ze moeten zijn. Aangezien het gaat om een kunst van herhaling (xxvi) die is gebaseerd op onmerkbare afwijkingen van vooraf vastgestelde formele regels (xxxv), is de film object van wijzigingen die zich eerder voordoen in zijn fysieke aanwezigheid dan in een onwaarschijnlijke evolutie van zijn manieren om betekenissen uit te drukken (oppervlakkig gezien alleen afgewisseld door de verworvenheden van de techniek en door het zoeken naar nieuwe vertelschema's, die dikwijls zijn ontleend aan de literatuur en aan de beeldende kunsten). De monotonie van de film is ook een ritmisch feit, aangezien het netvlies met regelmatige tussenpozen wordt geprikkeld door volledige beelden; andere systemen van verspreiding van het bewegende beeld (xxiii) vooronderstellen daarentegen de uitzending van een reeks onvolledige beelden die pas ontstaan op het moment van hun vervaardiging en door het oog op analytische wijze worden waargenomen. Vanuit dit gezichtspunt zou een videogeschiedenis niet monotoon zijn, maar zij zou niets te maken hebben met de filmgeschiedenis.

#### XXXVIII

##### *De monsters*

In de kronieken van de cinema wordt het nieuwe gerepresenteerd door objecten die beelden voortbrengen die zijn gerealiseerd met behulp van afwijkende technieken; dit is het geval met de film van glas, die oorspronkelijk is bedacht om de vroegtijdige vernietiging van de drager door brand te bezweren, of met de film van Braille die met zijn voor de tastzin gevoelige oppervlakten de blinden mentale beelden had moeten geven als vervanging van de lichtbundel op het scherm. Dat geldt ook voor de cinema die wordt 'waargenomen' op video, of voor het uit lijnen bestaande bewegende beeld dat wordt overgezet op film. Deze hybridische gevallen verkondigen een zich voltrekkende transformatie van het tempo en van de wijzen van vernietiging van het bewegende beeld (niet van zijn inhoud), en een verandering in de perceptiewijzen van de kunstmatige werkelijkheid.

*Het uiteindelijke doel van de filmgeschiedenis*

Het uiteindelijke doel van de filmgeschiedenis is daarom het zich reenschap geven van haar eigen verdwijnen of van haar transformatie in een ander object. De verteller stelt zich, in dit geval, de fases voor van de overgang van een hypothetisch model-beeld naar een totaal verdwijnen van datgene wat het beeld representeert.

## XL

*[Het is mogelijk om een filmgeschiedenis voor te stellen die is gebaseerd op een regresso ad infinitum, uitgaande van het uiteengevallen beeld tot aan zijn theoretische geboorte als model-beeld. De achterwaartse beschrijving van de overgang van een feitelijk niets (het voor altijd uit het zicht verdwenen object) naar een mogelijk niets (de film als entiteit voorafgaand aan zijn oorspronkelijke projectie) zou echter het verdere gebruik van de term geschiedenis problematisch maken. Zij definieert het onderzoek in het verleden niet meer als onderzoek en verklaring van de oorzaken, maar als een eindeloze reis langs de onuitgesproken mogelijkheden van het beeld en langs de bedoelingen van zijn schepper.]*

Vertaling: Michel Hommel