

Fotogenie en fysionomie

[1]

Filmtheorie – in de ruimste zin – is bijna even oud als de cinema zelf. Gedurende lange tijd hebben theorie en praktijk, of beter gezegd, theorieën en praktijken, zich in een permanente dialoog ontwikkeld. Vaak ontstond de theorie als het ware uit monologen van filmmakers die hun eigen praktijk reflecteerden. Zo'n nauwe band is tegenwoordig uitzonderlijk. De filmtheorie pretendeert niet meer het werk van filmmakers te begeleiden of zelfs te leiden (en er zijn goede redenen om afstand te doen van zo'n normatieve houding). Ook valt te constateren dat de theorie de actuele praktijk maar zelden als uitgangspunt neemt. De laatste tijd gaan theoretisch en historisch onderzoek steeds vaker samen. Zo is de vroege film tot een van de belangrijkste onderwerpen van de filmwetenschap geworden.

Tijdens de jaren twintig was de dialoog tussen theorie en praktijk bijzonder vruchtbaar, in sommige gevallen – denk maar aan Sergej Eisenstein – zou men zelfs kunnen spreken van complementaire praktijken. Naast de door Eisenstein en andere Russische regisseurs ontwikkelde montage-theorieën zijn er nog twee andere belangrijke stromingen te noemen: de publikaties die rondom het zogenaamde 'Franse impressionisme' zijn ontstaan, vooral die van Louis Delluc en Jean Epstein, en de in Duitsland gepubliceerde teksten, met het boek *Der sichtbare Mensch* van Béla Balázs als een soort samenvatting en hoogtepunt.

Deze in Frankrijk en Duitsland ontstane theoretische stromingen omvatten sleutelbegrippen met een welhaast emblematisch karakter: de 'Photogénie' voor de Franse theoretici en de 'Physiognomie' voor Balázs. *Photogénie* is dan ook de titel van een boek dat Louis Delluc in 1920 heeft gepubliceerd. In 1924 verscheen *Der sichtbare Mensch*, waarvan de titel wijst op een film-esthetisch programma dat een nieuwe visuele cultuur eist, waarin de fysionomie van mensen en dingen een centrale plaats moet innemen.

Wanneer men deze begrippen tegenover elkaar stelt, is het verleidelijk – en bepaald niet geheel ten onrechte – om ze telkens toe te schrijven aan de twee esthetische stromingen, die inmiddels min of meer synoniem lijken voor de Franse en de Duitse cinema van de jaren twintig, namelijk het impressionisme en het expressionisme. Bij nauwkeuriger onderzoek blijkt echter, dat de relaties tussen de concepten en de stromingen heel wat complexer zijn. Al zijn de theorieën afgestemd op de artistieke praktijk van die tijd, dit gebeurt niet op een schematische of ondubbelzinnige manier. Bovendien zijn de begrippen niet zomaar te definiëren. Hun theoretische status is niet vanzelfsprekend. Bij pogingen om ze absoluut te stellen, worden ze juist onduidelijk. Daarom lijkt het nuttig om ze tegenover elkaar te plaatsen, opdat ze elkaar belichten. Vervolgens zullen dan ook tegenstellingen en analogieën, overlappingsen en eigenaardigheden uitgewerkt worden.

Een laatste opmerking vooraf: voor theoretici als Delluc, Epstein of Balázs gaat het in eerste instantie om het onderzoeken van de specifieke esthetische eigenschappen van de cinema. De vraag die ze stellen is niet: 'Hoe kan het filmische beeld een betekenis produceren?', maar: 'Hoe kan het filmische beeld iets uitdrukken?' Hun overwegingen met betrekking tot de filmtaal zijn gebaseerd op analyse van de filmische expressie.

[11]

Het begrip 'fotogenie' heeft iets vloeiends, evenals de fenomenen waarvoor men het meestal gebruikt. In een recente publikatie karakteriseren Jacques Aumont en Michel Marie fotogenie als 'dat poëtische en een beetje mysterieuze effect dat toen in de mode was'.¹ En de fotograaf Jean-Loup Sieff schrijft: 'Fotogenie is, net als humor of intelligentie, ondefiniceerbaar.'² En Jean Epstein blijkt deze opvatting eerder al te delen, want hij beweert: 'On se casse la gueule à la vouloir définir' (Je breekt je bek als je haar wilt definiëren).³ Na opmerkingen als deze

1. Jacques Aumont en Michel Marie, *L'Analyse des films*. Parijs (Nathan) 1988, p. 204.

2. Jean-Loup Sieff, 'De la photogénie', in: *Feuilles 11* (Le portrait), 1985, p. 90.

3. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. Deel 1, Parijs (Seghers) 1974, p. 91. In *Écrits sur le cinéma* zijn een aantal eerder gepubliceerde werken samengebracht, zoals *Bonjour cinéma* en *Le cinématographe vu de l'Etna*, waaraan in de tekst wordt gerefereerd; er wordt steeds verwezen naar vindplaatsen in *Écrits sur le cinéma*.

lijkt elke poging het begrip nader te duiden uiterst hachelijk. Daarom is het nuttig om niet meteen vanuit concrete filmische voorbeelden te vertrekken, maar om te kijken hoe het concept in de verschillende theoretische publikaties wordt gebruikt. Een eerste stap in de richting van een nadere definitie van zo'n vaag begrip voert terug naar de oorsprong. Vervolgens zal deze historisch gesitueerd worden. Verder gaat het om de rol die het begrip vervult binnen de esthetisch-historische discussies.

Het begrip *fotogenie* is niet afkomstig van de theoretici die het zo vaak gebruiken. Al in 1869 is het te vinden in de *Litttré*, de belangrijkste Franse encyclopedie, en wel als een fotografische vakterm. In *Lexique français du cinéma* schetst Jean Giraud de geschiedenis van het begrip:

'In haar oorspronkelijke betekenis zegt "fotogenie" iets over de produktie van het licht, vervolgens is het begrip uitgebreid tot de activiteit die door het licht wordt uitgeoefend, ofwel tot de chemische effecten die de fotogene eigenschappen van bepaalde kleuren uitmaken. (...) Via een semantische modificatie heeft Delluc aan het woord een specifiek cinematografische betekenis gegeven, voordat hij het als titel gebruikte voor een in 1920 gepubliceerd werk.'⁴

Maar ondanks de veelzeggende titel benadert Delluc zijn onderwerp niet frontaal. In een inleidende paragraaf merkt hij alleen maar op: 'Het gebaar dat door een *kodak* is vastgelegd, is niet precies het gebaar dat men oorspronkelijk heeft willen fixeren. In het algemeen krijgt men er iets bij.'⁵ Delluc verwijst dus naar een 'je-ne-sais-quoi' dat aan de gewone fotografische reproductie wordt toegevoegd en aan het beeld een specifieke kwaliteit verleent. En daarmee bevindt men zich al op het gebied van de esthetische ervaring.

Vervolgens komt Delluc dan toch tot een eerste definitie van fotogenie. Overigens is dit een definitie *ex negativo*. Delluc constateert dat het begrip een vastomlijnde betekenis heeft gekregen, ook al aanvaardt hij deze niet: 'In het dubbelzinnige jargon van de cinematografen betekent fotogenie de middelmatigheid, (...) het juiste midden.'⁶ Maar juist in dit jargon is fotogenie volgens hem ook een synoniem voor 'joli': mooi, aardig, leuk. Delluc doelt dus uiteindelijk op een

4. Zie Jean Giraud, *Le lexique français du cinéma*. CNRS, Lyon 1958, pp. 155-158. De geciteerde passage staat op p. 156.

5. *Fotogénie*, Geciteerd uit: Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques*. Deel 1, Parijs (Cinémathèque Française) 1985, p. 33.

6. Idem, p. 34.

interpretatie van fotogenie die is opgenomen in het alledaagse taalgebruik: iemand is fotogeniek als hij op een foto mooi overkomt (en naar analogie hiervan spreekt men ook steeds vaker over mensen die 'telegeniek' zijn). Voor Delluc functioneert deze opvatting van fotogenie ook als een soort negatieve achtergrond waartegen hij zijn eigen esthetische concepties kan afzetten. En het is juist het streven naar het mooie, het leuke, dat tot middelmaat leidt, dat Delluc bij de cinema, vooral de Franse in die tijd, kritiseert. Toch geeft hij geen eigen definitie van fotogenie; hij noemt alleen een aantal filmische en cinematografische verschijnselen die fotogenie kunnen doen ontstaan.

Daarentegen toont Jean Epstein een veel duidelijker streven om tot een definitie te komen (ondanks zijn eigen uitspraak over de onmogelijkheid van zo'n poging). In een aantal teksten werkt hij de gedachten uit van Delluc, de 'missionaris van de fotogenie'.⁷ In *Le cinématographe vu de l'Etna*, verschenen in 1926, heeft Epstein een reeks van al eerder gepubliceerde teksten verzameld. Hier geeft hij een eerste, vaak geciteerde definitie van fotogenie, die hij vervolgens nog twee keer preciseert:

'Fotogeniek noem ik elk aspect van de dingen, de wezens, de zielen waarvan de morele waarde door de cinematografische reproductie verhoogd wordt.'

'Ik zei net: elk aspect waarvan de morele waarde verhoogd wordt door de cinematografische reproductie is fotogeniek. Nu zeg ik: alleen bij de beweeglijke aspecten van de wereld, de dingen en de zielen kan de morele waarde door de cinematografische reproductie verhoogd worden.'

'Ik stel dus voor om te zeggen: alleen de beweeglijke en de persoonlijke aspecten van de dingen, de wezens en de zielen kunnen fotogeniek zijn, dat wil zeggen door de cinematografische reproductie een hogere morele waarde verkrijgen.'⁸

Een benadering in drie stappen dus, waarbij de definitie steeds gedetailleerder en preciezer wordt. Het begrip fotogenie wordt alleen nog van toepassing geacht op fenomenen die aan een aantal voorwaarden voldoen. Evenals Delluc verduidelijkt Epstein zijn ideeën aan de hand van voorbeelden, maar het zijn niet altijd dezelfde als bij zijn voorganger.

In dit stadium volstaan deze vrij bekende pogingen om fotogenie te definiëren. Een – tamelijk paradoxaal – aspect moet nog genoemd

7. Zie Epstein, a.w., p. 94.

8. Idem, pp. 137, 138, 140.



Fotogenie van water en licht (LA CHUTE
DE LA MAISON USHER, Epstein, 1927)

worden. In *Bonjour cinéma* benadrukt Epstein het momentane karakter van fotogenie: 'Fotogenie is een grootheid van de orde van een seconde.' En: 'Ik heb nog nooit pure fotogenie gezien die een hele minuut duurde.'⁹ Er is dus sprake van een fenomeen dat plotseling, als een bliksemstraal optreedt, een buitengewoon ogenblik van plezier. Overigens kiest Epstein in *Le cinématographe vu de l'Etna* een andere benadering. Daar stelt hij een opvatting van fotogenie voor die een heel ander aspect in het spel brengt, namelijk fotogenie als specifieke eigenschap van film. 'Want hoe is de ondefinieerbare fotogenie beter te definiëren dan door te zeggen: fotogenie is voor de cinema wat kleur is voor de schilderkunst, massa voor de beeldhouwkunst; het specifieke element van deze kunst.'¹⁰

Hier is dus geen sprake meer van dat magische ogenblik van pure fotogenie; deze wordt hier tot het cruciale punt van een esthetisch programma en geldt voor een film in zijn geheel. Nu eist Epstein zelfs 'zuiver cinematografische' films, dat wil zeggen: films die alleen nog maar bestaan uit fotogenieke elementen: 'Fotogenie is de zuiverste expressie van de cinema.'¹¹

Toch blijken er geen films te zijn die aan dit esthetisch programma voldoen, in ieder geval geeft Epstein geen enkel voorbeeld. Het is ook de vraag hoe zo'n door en door fotogenieke film er dan wel uit zou moeten zien. Toch geven de verschillende avantgarde-stromingen uit de jaren twintig wel blijk van het streven naar het zuiver cinematogra-

9. Idem, pp. 93-94.

10. Idem, p. 145. Zie ook: Pierre Lherminier, 'Présentation', in: Delluc, a.w., p. 32.

11. Epstein, a.w., p. 138.

fische (ook al wordt dit telkens weer anders gedefinieerd). In het kader van dit streven en rekening houdend met de twee wezenlijke aspecten van fotogenie, licht en beweging, valt te denken aan een film uit 1921 van Henri Chomette, met de veelbetekenende titel *JEUX DE REFLETS ET DE LA VITESSE*.

[III]

Net als fotogenie is ook fysionomie een begrip dat als het ware van buitenaf ingang heeft gevonden in de filmtheorie. Volgens het Franse woordenboek *Petit Larousse* verwijst het woord in eerste instantie naar gelaatstrekken, maar ook naar de expressie daarvan. Verder worden onder fysionomie nog de oorspronkelijke, specifieke trekken van een gezicht verstaan, en tenslotte ook dát aspect dat een ding van een ander onderscheidt. Er is dus sprake van een progressieve semantische oprekking van het begrip, uitgaande van het menselijk gezicht, en eindigend met de specifieke eigenschappen van dingen.

De relatie met film lijkt op het eerste gezicht niet zo duidelijk. Toch moet men niet vergeten dat in de loop van de filmgeschiedenis het menselijk gezicht een van de belangrijkste objecten is geweest voor de camera en dat de fysionomie – of beter nog de waarneming daarvan – noodzakelijkerwijs met het visuele te maken heeft, en dus relevant is voor film.

Om het begrip voor zijn filmtheoretische reflecties te kunnen gebruiken, verwijst Balázs naar een opmerking van Goethe. In een artikel over de fysionomische theorieën van Johan Caspar Lavater pleit Goethe namelijk voor een uitbreiding van deze discipline. De fysionomie zal zich niet kunnen beperken tot de puur fysieke gegevens van een mens, maar ook zijn omgeving, zijn conditie, kleding en eigenaardigheden in beschouwing moeten nemen. Zo wordt het mogelijk om conclusies te trekken over het karakter van een mens, omdat deze niet alleen invloed uitoefent op alles wat hem omgeeft, maar ook beïnvloed wordt door zijn omgeving.¹² Het is bekend dat zulke fysionomische theorieën in de loop van de negentiende eeuw heel intensief bediscussieerd werden, en dat ze ook in de literatuur een belangrijke rol hebben gespeeld. Denk maar aan 'The Man of the Crowd' van

12. Zie Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Deel 1.37 (Weimarer Sophien Ausgabe), pp. 329-330. Béla Balázs, *Schriften zum Film*. Deel 1, Boedapest/München/Berlijn (Carl Hanser Verlag) 1982, pp. 73-74.

Edgar Allan Poe en aan de vele verwijzingen naar dit fenomeen in het werk van Walter Benjamin.

Deze fysionomische theorieën hebben een psychologiserende dimensie, die echter enigszins banaal en bepaald heel discutabel is (denk aan de satirische kanttekeningen van Georg Christoph Lichtenberg bij Lavater), en dus kan men haar zonder nadelen verwaarlozen. Interessant voor de filmtheorie – vooral voor het werk van Balázs – is echter het idee om de fysionomische blik ook op de dingen te richten. De wereld manifesteert zich dan als een universum van tekens die men kan ontcijferen. Met name voor de Duitse theoretici aan het begin van de jaren twintig is deze taal van de zichtbare realiteit de eigenlijke basis voor de filmtaal. Karl-Dietmar Möller-Nass heeft het hier zelfs over semiotische theorieën 'avant la lettre'.¹³ Verder kan men ook spreken van een zekere – zij het verre – verwantschap met de theorie van het 'kinem' van Pier Paolo Pasolini.

De wereld die door film gepresenteerd wordt, is niet alleen zichtbaar, maar ook leesbaar. Feitelijk is alles fysionomie, en het werk van een regisseur bestaat vooral uit het uitwerken van die aspecten, die het meest bijdragen aan de esthetische geslotenheid van een film. In tegenstelling tot de fotogenie, die, althans in het begin, door Epstein beschreven wordt als een buitengewoon verschijnsel, is de fysionomie altijd aanwezig: 'Zoals tijd en ruimte categorieën zijn van onze waarneming, die dus nooit uitgesloten kunnen worden van onze ervaringswereld, zo kleeft ook het fysionomische aan elk verschijnsel. Het is een noodzakelijke categorie van onze waarneming. De regisseur heeft dus niet de keuze tussen een eenvoudig-objectieve en een fysionomisch-betekenisvolle weergave van de dingen, maar alleen tussen een fysionomie die hij beheerst en bewust voor zijn doelen gebruikt, en een fysionomie die aan het toeval wordt overgelaten, die hem tegenwerkt.'¹⁴

De alomtegenwoordigheid van fysionomie betekent echter niet dat zij star en onbeweeglijk is. Voor het menselijk gezicht is dit vanzelfsprekend: de fysionomie 'is elk moment veranderbaar door een ge-laaitsuitdrukking'.¹⁵ Voor een goede acteur is het zelfs mogelijk om de toonladder van de fysionomische expressie te bespelen als een muziek-instrument. Als twee karakters trekken elkaar overlappen, kan de fysio-

13. Zie Karl-Dietmar Möller-Nass, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster (MAKS-Publikationen) 1986, pp. 18-19.

14. Balázs, *Schriften zum Film I*, a.w., p. 103.

15. Idem, p. 73.

nomie 'polyfoon' worden.¹⁶ Tenslotte hebben ook de dingen een fysionomie, en volgens Balázs is film de enige kunst die deze zichtbaar kan maken. Ook hier zou dus sprake kunnen zijn van specificiteit.

Evenzo is er een weg van de fysionomie naar de specifieke eigenschappen van het medium. Deze is misschien minder direct dan die vanuit de fotogenie, maar toch zijn er uiteindelijk een aantal overeenkomsten tussen beide begrippen. De details zullen later ter sprake komen, op dit moment volstaat het om te onderstrepen dat het eigenlijk èn bij fotogenie èn bij fysionomie om hetzelfde gaat: via de cinematografische reproductie wordt het object als het ware 'opgewaard' (Epstein heeft het over een 'morele' opwaardering, maar men zou deze ook 'esthetisch' kunnen noemen). Precieser gezegd: deze opwaardering overstijgt de reproductie. Feitelijk benadrukken Delluc, Epstein en Balázs steeds hetzelfde: pas aan gene zijde van de reproductie kan het beeld filmisch worden.

[1 v]

Zowel Delluc als Epstein voorzien in hele catalogi van elementen die fotogenie kunnen bewerkstelligen. Gezichten, stoffen, meubelen en landschappen zijn voor Delluc 'de eigenlijke materie van de fotogenie'.¹⁷ Hetzelfde geldt voor dieren. Andere voorbeelden zijn wat minder expliciet. Wat bedoelt Delluc bijvoorbeeld als hij beweert dat de Boeddha het meest fotogenieke is dat hij kent?¹⁸ Maar het is het gezicht, steeds weer het gezicht, dat als belangrijkste bron voor fotogenie wordt genoemd. Net als in het boek van Balázs draait het ook in de teksten van de theoretici van de fotogenie onophoudelijk om de zichtbare mens. Nooit om het gezicht als zodanig, maar wat telt is de emotie (Epstein) en de expressie (Delluc, Balázs).

De schoonheid van een gezicht is dus geen waarde meer op zich, ook al merkt Balázs op dat schoonheid inderdaad als een fysionomische uitdrukking kan werken.¹⁹ Maar de expressiviteit is bepalend. 'En er zijn schoonheden (Amerikaanse films lijden er vaak aan) waar de vormen de mimiek opzuigen. De anatomie van het gezicht wordt zo stralend, dat de fysionomie bijna onzichtbaar wordt. Het draagt zijn

16. Idem, p. 80.

17. Zie Delluc, a.w., pp. 50-51.

18. Idem, p. 55.

19. Zie Balázs, a.w., p. 74.

schoonheid als een hard masker.²⁰ De fysionomische uitdrukking en de mimiek zijn levend, in beweging, en zij ontwikkelen zich in de tijd en in de ruimte. Hetzelfde geldt voor de fotogenie zoals Epstein haar definieert. De filmesthetiek wordt dus tegenover de "Beauté" van Baudelaire geplaatst en het: 'Je hais le mouvement qui déplace les lignes.' Dit is ook de reden voor de bijna grenzeloze bewondering van Balázs voor Asta Nielsen, een actrice die zeker niet 'mooi' is in algemene zin, maar wier mimische spel een buitengewone uitdrukkingskracht heeft. Het is opmerkelijk dat de naam van Asta Nielsen noch bij Delluc noch bij Epstein opduikt.

Andere acteurs worden door alle drie de theoretici genoemd, in de eerste plaats Charlie Chaplin, schepper van een origineel filmisch personage. Bij hem wordt de fysionomie onderstreept door het masker dat het karakter benadrukt. Chaplin fungeert dus ook als voorbeeld dat het masker fysionomie en fotogenie niet a priori uitsluit. Hetzelfde geldt voor een ander geval van 'zuivere fotogenie' (aldus Epstein): de Amerikaans-Japanse acteur Sessue Hayakawa die, volgens Delluc, over een 'natuurlijk masker' beschikt.²¹ Dit heeft, evenals bij de *tramp* Chaplin, een specifieke uitdrukkingskracht, die door geen enkele andere kunstvorm bereikt kan worden.

Zoals gezegd kan de film ook aan de dingen een gezicht verlenen. 'Het gezicht van de dingen' is dan ook de titel van een hoofdstuk uit *Der sichtbare Mensch*. Epstein schrijft: 'Een van de grote krachten van de cinema is zijn animisme. Er zijn geen stillevens op het doek. De dingen nemen een houding aan. (...) Elk rekwisiet wordt een personage. De decors verbrokkelen en elk stukje krijgt zijn eigen expressie.'²² Een opmerkelijke stelling, die evengoed uit het boek van Balázs afkomstig had kunnen zijn. Uit deze stelling zijn een aantal consequenties af te leiden voor het werk van de regisseur, die, aldus Delluc, van zijn decors dezelfde fotogenieke kwaliteiten moet eisen als van zijn acteurs.²³ Sterker nog: alleen in relatie tot de mens kunnen deze dingen hun volle betekenis krijgen, en worden zij een deel van wat Balázs de

20. Ibidem

21. Zie Epstein, a.w., p. 74; Delluc, a.w., p. 51. Blijkbaar was de acteur Hayakawa nog onbekend voor Balázs toen hij *Der sichtbare Mensch* schreef. Het eerste artikel dat hij aan hem wijdt, verschijnt enkele maanden na het boek. In een tekst uit 1926 behandelt Balázs de mimische kwaliteiten van Hayakawa's spel (Balázs, a.w., p. 357).

22. Epstein, a.w., p. 134.

23. Zie Delluc, a.w., p. 55.

'aura' noemt – een fysionomie die verder reikt dan het lichaam.²⁴ En hier zijn we opnieuw aangekomen bij de verruimde opvatting van de fysionomie waarvoor Goethe pleitte, een fysionomie die steunt op een dialectiek tussen de mens en de omringende wereld.

Tot aan dit punt lijken de theorieën van Delluc, Epstein en Balázs enigszins complementair. Toch zijn er ook duidelijke verschillen aan te wijzen, waarbij sprake is van uiteenlopende esthetische opvattingen. Bijvoorbeeld als het gaat om de rol van de natuur en het landschap. Het vertrekpunt is hetzelfde, namelijk dat een simpele registratie van de natuur niet kan voldoen aan de esthetische eisen. Fotogenie en fysionomie dienen via cinematografische middelen te ontstaan. Desondanks zijn Delluc en Epstein gefascineerd door de documentaire. Delluc is enthousiast over sommige momenten in bioscoopjournaalen, en beiden benadrukken de fotogenieke kwaliteiten van dieren.²⁵ Balázs is duidelijk gereserveerder ten opzichte van de documentaire. Hij schrijft wel dat dieren (en kinderen) in films 'waarachtiger' overkomen dan op het toneel, maar de mimiek van dieren wordt alleen expressief dank zij een zekere antropomorfisering. De documentaire geeft uiteindelijk een 'onnatuurlijk beeld van de natuur' omdat dit afwijkt van onze spontane waarneming.²⁶

Voorts beweert Balázs dat de natuur in film een gestileerde natuur dient te zijn; hij acht dit zelfs een voorwaarde voor film om als kunst opgevat te kunnen worden. De natuur mag niet als een neutraal gegeven verschijnen, zij is de achtergrond voor een dramatische scène waarvan, zij de sfeer dient te onderbouwen. En ook het landschap is niet zomaar een stuk natuur; het moet een gezicht, een fysionomie hebben en een bepaalde stemming uitstralen.²⁷ Deze opvatting van het landschap vindt men ook bij Epstein. 'Het landschap kan een stemming zijn' ('état d'âme'), zegt hij, maar hij voegt er meteen aan toe: 'Het is vooral een toestand' ('état').²⁸ Met andere woorden, het landschap op zich is voor Epstein niet fotogeniek. Ook als het individuele trekken heeft, een 'zichtbare ziel', toch blijft het in wezen statisch.²⁹ (Denk aan zijn derde definitie van de fotogenie, waarin hij zegt dat alleen de 'individuele' en beweeglijke aspecten van de dingen fotoge-

24. Zie Balázs, a.w., p. 98.

25. Zie Delluc, a.w., pp. 34-35 en Epstein, a.w., p. 100.

26. Zie Balázs, a.w., pp. 108-110.

27. Idem, p. 99 en 100.

28. Epstein, a.w., p. 94.

29. Idem, p. 140.

niek kunnen zijn.) De mobiliteit die voor de fotogenie noodzakelijk is, kan in eerste instantie ontstaan door een bewegende camera. Maar er is nog een andere oplossing: 'Zoals een wandelaar zich bukt om een kruid, een insect of een kiezelsteen beter te kunnen zien, dient het objectief in het beeld van een veld een close-up in te bouwen van een bloem, een vrucht of een dier: levende natuur. (...) Close-up, close-up, close-up. Niet de aanbevolen beelden, de panorama's van de Touring Club, maar natuurlijke details, origineel en fotogeniek.'³⁰

De close-up, volgens Epstein 'de ziel van de cinema',³¹ maakt het mogelijk om de fotogenie van een landschap te evoceren. Ook Balázs, voor wie de close-up de 'poëzie van de film' is, geeft haar een centrale plaats in zijn theorie.³² Overigens is voor Balázs de close-up maar één van de mogelijkheden om via opnamen van de natuur stemming te creëren. Een andere mogelijkheid is de stilering op profilmisch vlak, het scheppen van een sfeervolle natuur in de studio.³³

In de theorie van Balázs zijn deze twee esthetische strategieën verbonden met twee stromingen: het impressionisme en het expressionisme. Volgens Balázs gebruikt het impressionisme in eerste instantie de figuur van de synecdoche, preciezer gezegd van het 'pars pro toto', waarbij het aan de fantasie van de toeschouwer wordt overgelaten om een totaalbeeld te scheppen. 'Het expressionisme werkt niet met close-ups van uit hun verband gerukte delen. Het geeft een totaalbeeld van het milieu, maar het wordt tot een expressieve fysionomie gestileerd, en het wordt niet overgelaten aan de fantasie van de toeschouwer om de stemming erin te leggen die hem bevalt.'³⁴

Het expressionisme – dat volgens een formulering uit *Der sichtbare Mensch* de 'latente fysionomie van de dingen' onder de aandacht brengt – staat voor Balázs op hetzelfde niveau als het impressionisme.³⁵ Geen van beide is bij voorbaat boven het ander te stellen. Voor Epstein is de artificiële stilering van het profilmische onaanvaardbaar: 'Het cinematografisch gestileerde decor kan en mag niet bestaan'. En in een film als *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* ziet hij een 'ernstige ziekte: de hypertrofie van een rekwisiet'.³⁶

Het is opmerkelijk dat Delluc een houding aanneemt die dicht bij

30. Idem, p. 95.

31. Idem, p. 93.

32. Balázs, a.w., p. 86.

33. Idem, pp. 90 en 98.

34. Idem, pp. 87-88.

35. Idem, p. 92.

36. Epstein, a.w., p. 145.

Balázs staat dan bij Epstein. CALIGARI had hem geënthousiasmeerd. In zijn boek beschrijft hij een fictieve studio, een soort ideaal-laboratorium van de fotogenie, en hij pleit er expliciet voor om buitenscènes in de studio te draaien.³⁷ Impressionisme en expressionisme zijn dus aan tamelijk precies omschreven stilistische opties te koppelen, maar de scheidslijn daartussen loopt niet parallel aan de lijn tussen de theorieën over fotogenie en fysionomie. Het interessantste punt ligt echter elders: ook al vertrekken de theoretici vanuit verschillende premissen, toch komen de theorieën samen bij de problemen. De vragen die gesteld worden, zijn vaak belangrijker dan deze eerste pogingen om ze te beantwoorden.

[v]

Om deze theorieën in een theorie-historisch perspectief te plaatsen, zou men ze als pre-montagetheorieën kunnen beschouwen. Dit betekent vooral dat ze meer betrekking hebben op de expressieve mogelijkheden van het filmische beeld, dan op de principes van de filmische taal. In de verdere ontwikkeling van de theorievorming verliezen begrippen als 'fotogenie' en 'fysionomie' hun belang ten opzichte van de montage, die vervolgens de discussies gaat overheersen. Men zou haast denken dat Epstein daar een voorgevoel van heeft, als hij voor het jaar 1925 een aantal films voorspelt die gebruik maken van een snelle montage, en zich op hetzelfde moment beklagt over het verschil met 'ons cinematografisch ideaal van 1923'.³⁸

Een zelfde verschil is aanwijsbaar in het tweede boek van Béla Balázs, *Der Geist des Films* (1930). Het begrip 'fysionomie' verschijnt daar weliswaar nog – Balázs spreekt zelfs over 'micro-fysionomieën', die dank zij de steeds dichterbij de objecten komende camera in beeld kunnen worden gebracht – maar het begrip wordt niet langer centraal geplaatst. De fysionomie is nu gewoon een onderdeel van een hiërarchie van uitdrukkingsmiddelen, waarin ze het laagste niveau inneemt. Haar rol in de film is ondergeschikt aan de camera-instelling, die van haar kant ondergeschikt is aan de montage.³⁹

37. Delluc, a.w., p. 45.

38. Epstein, a.w., p. 149.

39. Zie Béla Balázs, *Schriften zum Film*. Deel II, Boedapest/München/Berlijn (Carl Hanser Verlag) 1984, pp. 70 en 82.

Het begrip 'fotogenie' komt men op een nogal verrassende manier tegen bij de Russische formalist Boris Ejchenbaum, die zich baseert op een in 1924 in de Sovjet-Unie verschenen vertaling van het boek van Delluc. Volgens hem is het meest belangwekkende aspect van fotogenie, dat ze voor de film een keuzeprincipe volgens specifieke kenmerken aan de hand doet – en dat is voor hem een basisvoorwaarde voor elke kunst. Hij definieert fotogenie als de *zaum*'-essentie van film. Dit laatst begrip is afkomstig uit de futuristische poëtica. Het kenmerkt een taal aan gene zijde van het conceptueel-rationele. Fotogenie is ondergeschikt aan montage, die in wezen het specifieke van de film uitmaakt. Maar toch is er sprake van een zekere semantischeiteit van het geïsoleerde shot – dank zij de fotogenie.⁴⁰

Vermeldenswaard is ook de poging van Edgar Morin om de begrippen fotogenie en fysionomie nog eens op te nemen. In *Le cinéma ou l'homme imaginaire* verschijnen ze als specifieke fenomenen die telkens een ander aspect van de affectieve participatie van de toeschouwer kenmerken.⁴¹ Overigens liggen er bijna evenveel jaren tussen de 'homme imaginaire' van Morin en de 'zichtbare Mensch' van Balázs, als tussen het boek van Morin en de dag van vandaag. Lange tijd is de Franse theoreticus de laatste geweest die poogde om deze begrippen op een produktieve manier te gebruiken.

Het basisprobleem waarmee theoretici als Balázs, Delluc en Epstein zich bezighouden, laat zich met de woorden van Christian Metz als volgt beschrijven: 'de specifieke verrijking die het gefilmde aan het filmen te danken heeft'.⁴² Niemand die ook maar een beetje gevoelig is voor dit soort fenomenen, zal het bestaan van zo'n verrijking betwijfelen. Maar met onze mogelijkheden om deze preciezer te beschrijven, zijn wij feitelijk niet zo heel veel verder dan Delluc, Epstein of Balázs. Metz merkt elders op, dat vanaf het moment van de ontmoeting tussen film en narrativiteit duidelijk wordt, dat 'het aan de analoge boodschap een tweede ensemble van gecodificeerde constructies heeft toegevoegd', een 'au-delà de l'image'.⁴³ Deze codificeringen hebben ook de meeste belangstelling gewekt bij de filmtheoretici. Ten opzichte daarvan nemen Delluc en Epstein een standpunt in dat zich

40. Zie Boris Ejchenbaum, 'Probleme der Filmstilistik', in: Wolfgang Beilenhoff (ed.), *Poetik des Films*. München (W. Fink) 1974, met name pp. 14 en 37.

41. Zie Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Parijs (Minuit) 1956, met name pp. 23-24, 77 en 120.

42. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Deel I (vierde druk) Parijs (Klincksieck) 1978, p. 204.

43. Idem, p. 221.

zelfs in zekere zin tegen de narrativisering van de film richt, omdat zij deze minder belangrijk vinden dan het zuiver cinematografische, de fotogenie – die ook een 'au-delà de l'image' is.

[VI]

Historisch gezien zijn de theorieën over fotogenie en fysionomie pogingen om het esthetisch specifieke van film op het niveau van het beeld te situeren. Om als kunst gekwalificeerd te kunnen worden, mocht de film niet alleen een weergave van de realiteit zijn. Later wordt de montage gezien als het filmische uitdrukkingsmiddel par excellence, daarna wordt het realisme het uitgangspunt van de film-esthetica. Buiten hun theoriehistorische belang stellen de theorieën van Delluc, Epstein en Balázs vragen die nog steeds niet echt beantwoord zijn, waarop misschien zelfs nooit een afdoende antwoord mogelijk is, wat niet betekent dat ze genegeerd moeten worden.

Roland Barthes heeft zich ook met deze problematiek beziggehouden, al speelt de film bij hem een minder belangrijke rol. Hij is vooral geïnteresseerd in de fotografie. In een vroeg artikel, 'Le message photographique' (1961), onderscheidt Barthes twee betekenisniveaus in de fotografische boodschap: het niveau van de denotatie, dat analoog en continu is, en het veelvoudig gecodeerde niveau van de connotatie. Barthes rekent fotogenie tot de procédé's van de connotatie, ook al reduceert hij haar tot een serie technische effecten, die men onder één noemer zou kunnen vatten, in zoverre men er een enigszins stabiele significantie van connotaties aan kan toeschrijven.⁴⁴

In 1970 publiceert Barthes 'Le troisième sens' in *Cahiers du Cinéma*. Hij analyseert er een aantal fotogrammen die hoofdzakelijk afkomstig zijn uit films van Eisenstein. In dit artikel onderscheidt Barthes drie betekenisniveaus. Het eerste is het niveau van de 'communication', het niveau van de boodschap. Het tweede omvat de verschillende symbolische betekenissen die via diverse analysemethodes kunnen worden benoemd. Barthes spreekt hier van het 'niveau de la signification'. De betekenis op het derde niveau, die haar oorsprong heeft in de materialiteit van het beeld en in de afgebeelde elementen, laat zich niet meer als een significant vatten. Barthes noemt het het niveau van de 'signifiante'. Men kan wel de elementen beschrijven die de derde

44. Zie R. Barthes, 'Le message photographique', opgenomen in: *L'obvie et l'obtus*. Parijs (Seuil) 1982, pp. 9-24, met name pp. 16-17.



LA CHUTE DE LA MAISON USHER

betekenis op de voorgrond doen treden, maar dát zij deze op de voorgrond doen treden, kan men slechts beweren. In tegenstelling tot de eerste twee betekenissen laat de derde zich niet objectiveren, ook al kan zij zeer wel evident zijn. Het is vooral interessant dat Barthes juist op dit vlak het wezenlijk 'filmische' situeert (een paradox waar ook Barthes op wijst) en dat hij in dit opzicht dus aansluit bij de theorieën van het begin van de jaren twintig.⁴⁵

De waarneming van de 'derde betekenis' is dus in sterke mate een subjectieve ervaring. In zijn boek over de fotografie, *La chambre claire* (1980), gaat Barthes nog een stap verder in deze richting. Hij ontwikkelt het begrip 'punctum', dat hij tegenover het 'studium' stelt. Het 'studium' omvat alle aspecten van de fotografie die toegankelijk zijn voor een cultureel discours, het 'punctum' daarentegen draait meestal om details in de beelden, die op de meest verschillende manieren de kijker Barthes boeien.⁴⁶

Al deze begrippen stellen de theoreticus voor hetzelfde probleem. Zij zijn theoretisch van belang omdat zij naar fenomenen verwijzen waarvan het bestaan onbetwistbaar is. Wie echter poogt om ze aan de hand van concrete voorbeelden te verduidelijken, komt steeds weer bij de subjectieve ervaring terecht. Hier geldt wat Ludwig Wittgenstein in zijn *Vortrag der Ethik* als volgt formuleert: 'De privé-ervaring moet als een paradigma fungeren, maar tegelijkertijd kan zij zeker geen paradigma zijn.'⁴⁷

Ook al blijft deze aporie onoplosbaar, toch zal gepoogd worden om de twee polen fotogenie en fysonomie te illustreren. Het gaat om

45. R. Barthes, 'Le troisième sens', in: idem, pp. 43-61.

46. Zie Roland Barthes, *La chambre claire*. Parijs (Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil) 1980; met name pp. 47-96. Ned. vert.: *De lichtende kamer*. Amsterdam 1988.

47. Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1989, p. 93.



HINTERTREPPE

twee korte momenten uit de films *HINTERTREPPE* (Leopold Jessner, 1921) en *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* (Jean Epstein, 1927). De overeenkomst tussen de fragmenten bestaat uit het feit dat in beide gevallen een personage door een laag geplaatst raam naar buiten kijkt. De narratieve functie van de shots is eenvoudig te beschrijven. In de film van Jessner observeert een postbode het nachtelijke rendez-vous van een dienstmeisje, waar hij verliefd op is, met haar vriend. Bij Epstein observeert een meisje dat in een kroeg werkt het vertrek van een vreemdeling, die onderweg is naar het kasteel van de familie Usher. Dat er iets vreemds aan de hand is met het doel van zijn reis, werd in de voorafgaande scène in de kroeg duidelijk door het gedrag van de andere gasten.

Epstein toont de door het raam kijkende vrouw in twee shots. Eerst een long-shot, beheerst door een brede boomstam, die het middengedeelte van het beeld inneemt. Rechts en links van de stam zijn ramen. Het hoofd van de vrouw verschijnt eerst in het raam rechts beneden. Het verdwijnt, om dan opnieuw links beneden zichtbaar te worden. De schaduwen van de twijgen op haar gezicht doen het lijken op de textuur van de boom. De onregelmatige structuur van de stam maakt het moeilijk om een visuele hiërarchie aan te brengen, vooral ook omdat het gezicht, dat in de film meestal een bevoorrechte plaats inneemt, hier op een heel excentrieke manier getoond wordt. Het volgende shot is een close-up waarin rechts het gezicht van de vrouw verschijnt; links zijn twijgen. Opnieuw wordt het gezicht door de vertakte schaduwen getekend; de opengesperde ogen en de geopende mond geven daarbij de ambivalente uitbeelding een ietwat onheilspellende inkleuring. Hierbij lijkt fotogenie een rol te spelen door een wat zwevend-ambivalente sfeer te scheppen, die niet zozeer via het verhaal tot stand komt, maar door het materiaal van de uitbeelding.

Daarentegen is de presentatie in de film van Jessner ronduit overge-

systeem van kadreringen: een halfrond door de nis en het raamkozijn, een driehoek door de gordijnen, en een trapezium gevormd door het raamkozijn en het gordijn. De isolatie van het personage is als het ware ingeschreven in het beeld, maakt deel uit van zijn fysionomie. Aan het einde van het shot wordt dit effect nog eens versterkt. In een gebaar van resignatie buigt de postbode zijn hoofd naar voren en het lichte van zijn gezicht lijkt in een soort 'fade-out' over te gaan in het donker van zijn haren. Tegelijkertijd vormt de witte, halve cirkel van de kraag nog een andere omkadering van deze figuur.

Het is nauwelijks mogelijk om via een dergelijke beschrijving vat te krijgen op de fotogenie of de fysionomie in deze shots. De waarneming van deze fenomenen vindt uiteindelijk plaats in de kijkervaring van de individuele toeschouwer, die de theorie niet kan bereiken. Maar misschien wordt door de confrontatie van de twee voorbeelden duidelijk hoe de esthetische opties in de representatie terugkomen. Ook al kan men deze fenomenen conceptueel alleen maar op een ontoereikende manier vatten, toch zijn zij voor een groot gedeelte verantwoordelijk voor het fascinerende van het filmische.