

# Geprojecteerd Verleden

Over de representatie van herinneringen in film

Ruben Vandersteen

Master Audiovisuele Kunsten  
Academiejaar 2011-2012



## **Voorwoord**

Dit werk deed er even over om geschreven te worden en zonder de volgende mensen had het er waarschijnlijk nooit geweest. Mijn docenten Herman Asselberghs, Peter Kravanja en Tom Paulus, en mijn vriend Sammy die me elk op hun manier anders en met meer liefde leerden kijken naar film. Al mijn familieleden, verspreidt over hun stadjes en steden, die misschien niet altijd begrepen waarmee ik precies bezig was en waarom het allemaal zo lang duurde, maar die me desalniettemin onvoorwaardelijk bleven steunen met hun liefde, kabel tv en potjes soep. En dan is er nog Hanna, die ontelbare keren mijn afwasbeurt op haar nam, zelfs leerde koken voor mij, maar vooral, die mij anders en met meer liefde leerde kijken naar het leven. En dat doet ze nog steeds.

## Inhoudstafel

Inleiding	1
I.1 Simonides	2
I.2 Grandmaster Flash	4
Hoofdstuk 1: Het Geheugenpaleis	9
1.1 Het Geheugenpaleis	9
1.2 The Cinematic City	10
1.3 De versplinterde Stad	13
1.4 Paradise Lost	14
Hoofdstuk 2: De Voorwerpen	23
2.1 Tussen vorm en inhoud	25
2.2 Bleu	28
2.2.1 Bleu en het anti-object	28
2.2.2 Representatieve disruptie	30
2.2.3 Verdringing en Vrijheid	33
Hoofdstuk 3: Portalen en Bruggen	37
3.1 Sans Soleil	37
3.2 Koning der Associaties	42
Coda	45
Bibliografie	48
Filmografie	50

## **Inleiding**

### **Over Simonides, Grandmaster Flash en mezelf**

Als ik mij haar wil voorstellen moet ik mij in de geest vastklemmen aan een bruin moedervlekje op haar donzige onderarm, zoals men zich concentreert op een leesteken in een onleesbare zin. Misschien zou ik mij haar gezicht vandaag kunnen voorstellen, of tenminste de tere dwarsgroeven van droge, warme, geverfde lippen als zij meer of meer standvastig make-up had gebruikt, maar ik faal, ik faal – hoewel ik nu en dan nog steeds hun ongrijpbare aanraking voel in het blindeman-spel van mijn zinnen, in dat snikkende soort van droom als zij en ik zich aan elkaar vastklampen door een hartbrekende nevel en ik de kleur van haar ogen niet kan zien door de wezenloze glans van opwellende tranen die hun irissen overspoelen. (Nabokov, 1943, 146)

Zo beschrijft Vladimir Nabokov in een van zijn bejubelde kortverhalen de herinnering van een man aan zijn vrouw. De kleine details, zoals het moedervlekje, waaraan hij zich halsstarrig probeert vast te klampen in een poging haar in zijn geheugen in haar vluchtige volledigheid te reconstrueren. Een beeld dat hem met het verstrijken van de tijd steeds meer ontglipt. Laat ik daar, in alle bescheidenheid, zelf een herinnering tegenover stellen:

Ik graaf mezelf een weg doorheen enkele gesluierde herinneringen en beland in een kleine, vierkante badkuip van email. Mijn moeder zit naast me en haar kledij is niet veel meer dan een wazige veeg, haar gezicht de onmogelijke optelsom van al haar droefgeestige glimlachen die werden vastgelegd op foto's. Het water staat half hoog en de muren zijn geschilderd of behangen in een zacht bruin, hetgeen mooi aansluit bij de sepia tinten die deze kamer lijken te vullen (een ingebeelde stijlconventie misschien?). De badkuip staat tegenover de deur. Het badkamerraam bevindt zich aan de andere kant van de kamer. De zon schijnt. Plots jaagt er zich een elektrische schok doorheen het water en dus ook doorheen mij. Zoals kleine jongetjes van twee dat doen begin ik te huilen. En hoewel ik me het volgende niet meer erg goed herinner moet mijn moeder me uit bad gehesen en daarna afgedroogd hebben met één van onze ruwroze badhanddoeken. Het oude herenhuis in Borgerhout was slecht bekabeld.

Tegenover een reus als Nabokov staan deze woorden natuurlijk heel klein, maar waar het me hierom gaat is dat er in deze problematische herinneringsbeelden een ontzettende schoonheid schuilt. Voor zeer uiteenlopende (en niet bijzonder interessante) redenen, dringen zulke herinneringsbeelden zich nu al een hele poos aan me op en in die tijd ben ik niet enkel overtuigd geraakt van hun ambigue karakter – hun leugenachtig en eroderend effect –, maar heb ik vooral de poëzie van het herinneren (her)ontdekt. Veel meer nog dan als schrijver werd ik als filmmaker door deze beelden gebeten en de vraag drong zich dan ook aan me op hoe de raadselachtige schoonheid van het geheugen in film zou kunnen worden gevat. Of anders gesteld: wat de representatiemogelijkheden zijn van herinneringen in film. Vooraleer daar echter mee te beginnen lijkt het me belangrijk een fundament te leggen voor dat wazige begrip 'herinnering'. Een ankerpunt dat het belang van het herinneren (en niet onbelangrijk: van deze scriptie) aanduidt, alsook kan dienen als omkadering. Daarvoor moeten we, hoe kan het ook anders, even terug in de tijd: Griekenland, 500 v.C.

## I.1 Simonides

There were no other survivors. Family members arriving at the scene of the fifth-century-B. C. Banquet hall catastrophe pawed at the debris for signs of their loved ones – rings, sandals, anything that would allow them to identify their kin for proper burial.

Minutes earlier, the Greek poet Simonides of Ceos had stood to deliver an ode in celebration of Scopas, a Thessalonian nobleman. As Simonides sat down, a messenger tapped him on the shoulder. Two young men on horseback were waiting outside, anxious to tell him something. He stood up again and walked out the door. At the very moment he crossed the threshold, the roof of the banquet hall collapsed in an thundering plume of marble shards and dust.

He stood now before a landscape of rubble and entombed bodies. The air, which had been filled with boisterous laughter moments before, was smoky and silent. Teams of rescuers set to work frantically digging through the collapsed building. The corpses they pulled out of the wreckage were mangled beyond recognition. No one could even say for sure who had been inside. One tragedy compounded another.

Then something remarkable happened that would change forever how people thought about their memories. Simonides sealed his senses to the chaos around him and reversed time in his mind. The piles of marble returned to pillars and the scattered frieze fragments reassembled in the air above. The stoneware scattered in the debris re-formed into bowls. The splinters of wood poking above the ruins once again became a table. Simonides caught a glimpse of each of the banquet guests at his seat, carrying on oblivious to the impending catastrophe. He saw Scopas laughing at the head of the table, a fellow poet sitting across from him sponging up the remnants of his meal with a piece of bread, a nobleman smirking. He turned to the window and saw the messengers approaching, as if with some important news.

Simonides opened his eyes. He took each of the hysterical relatives by the hand and, carefully stepping over the debris, guided them, one by one, to the spot in the rubble where their loved ones had been sitting. At that moment, according to legend, the art of memory was born.

(Foer, 2011, 1)

Het lijkt misschien vreemd om het relaas van een Griekse dichter, die ruwweg 2500 jaar geleden leefde, hier als vertrekpunt te nemen. Er moeten toch zeker wel recentere overleveringen zijn die ons iets kunnen leren over dit fenomeen? Maar misschien stipt deze stoffige tekst net enkele cruciale parameters omtrent het herinneren aan die we in onze hedendaagse maatschappij dreigen te vergeten. Dat is in ieder geval hetgeen de journalist Joshua Foer – van wie ik de bovenstaande passage leende – voorstelt. Foer vraagt zichzelf af: “How [...] did our culture end up forgetting how to remember?” (Foer, 2011, 194). Het antwoord dat hij daarvoor formuleert is even verhelderend als het voor de hand liggend is: omdat we het niet meer moeten. Omdat de moderniteit ons een eindeloze reeks

hulpmiddeltjes aanbiedt die het herinneren van ons over nemen. De boekdrukkunst was ongetwijfeld de katalysator die deze evolutie voorgoed in zwang bracht en die vandaag de dag steeds rassere schreden aanneemt. Onze herinneringen worden almaar meer in een extern geheugen opgeslagen: in agenda's en gsm's, op harde schijven, kalenders en post-it's, met de hulp van camera's, tablets en natuurlijk het internet, hetgeen het grootste surrogate geheugen is dat je jezelf kunt voorstellen. In zijn studie naar de relatie tussen film en geheugen merkt Russel Killbourn op dat: "Modern memory, whether individual or collective, is by definition 'exterior', hypomnesic, hence archival." (2010, 20). Dit idee breidt hij verder uit door te stellen dat: "The idea of an artificial memory implies memory as technology, technique or art (Gk. Techne); hence an aid to memory (aide-de-memoire), a mnemotechnic that all but takes the place of a 'natural' memory by supplementing and augmenting it, prosthetically." (ibid., 50) Inderdaad is het niet enkel de technologische vooruitgang die ons helpt bij het herinneren. Zo bestaan er talloze mnemonische technieken die het geheugen via artificiële constructies verbeteren (zie hoofdstuk 1&2). Kunstmatig of niet, de essentie is dat we ons geheugen steeds meer veruitwendigen. Over het belang van het herinneren concludeert Joshua Foer:

How we perceive the world and how we act in it are products of how and what we remember. We're all just a bundle of habits shaped by our memories. And to the extent that we control our lives, we do so by gradually altering those habits, which is to say the networks of our memory. No lasting joke, invention, insight, or work of art was ever produced by an external memory. Not yet, at least. Our ability to find humor in the world, to make connections between previously unconnected notions, to create new ideas, to share in a common culture: All these essentially human acts depend on memory. Now more than ever, as the role of memory in our culture erodes at a faster pace than ever before, we need to cultivate our ability to remember. Our memories make us who we are. They are the seat of our values and source of our character. [...] it's about taking a stand against forgetfulness, and embracing primal capacities from which too many of us have become estranged. (2011, 384)

Als het geheugen ons menselijk maakt, en er in elke herinnering steeds een nieuwe wereld sluimert, dan is het zo gek nog niet om even terug te keren naar de figuurlijke geboorte van het geheugen om daarin de fundamentele van het herinneren te herontdekken.

Eerst en vooral toont Simonides de louterende werking van het geheugen. Door in zijn geheugen de tijd terug te keren en zich te herinneren waar al zijn vrienden zaten voordat de tempel in elkaar stortte, kan hij deze kennis gebruiken om de nabestaanden te helpen in het vinden van overblijfselen en enige troost. Simonides' recollectie kan er immers voor zorgen dat nabestaanden in al dat puin een dierbaar memento van de overledene terug vinden. Maar belangrijker lijkt me de aard van zijn herinnering en hoe die zich onderscheidt van de geschiedschrijving. Wat de historicus zou herinneren is dat Scopas van Thessalonië en enkele andere belangrijke Grieken hun dood vonden bij het instorten van een tempel. Wat het geheugen van Simonides zich herinnert is de laatste lach van zijn vriend, hoe innemend een

collega zijn brood in een restje jus sopte. Dit zijn het soort van banale doch uitermate belangrijke details die het leven belangrijk lijken te maken. Maar het mooiste wat Simonides me leert is dat de herinnering – in tegenstelling tot de geschiedschrijving –, veeleer tot het heden dan het verleden behoort. Zijn herinneringsbeeld wordt immers gevormd in het heden en het belang van dat beeld wordt enkel door dat moment bepaald. Een dergelijk stukje subjectieve informatie kan zich over de geschiedenis heen natuurlijk niet meten met de objectieve informatie van zo'n gebeurtenis, maar op het moment zelf, in het hedendaagse verleden, is het net van kolossaal belang. Op deze manier behoren herinneringen veel meer tot het heden (en onze werkelijkheidszin), in tegenstelling tot de geschiedschrijving, die eerder begaan is met data en cijfers dan met de menselijke trivialiteit van dat verleden. Dat het geheugen bovendien van collectief belang blijkt te zijn is misschien nog wel zijn grootste troef. De herinnering helpt, loutert of ook: “The past as a set of resources for the future.” (Pickering and Keightley, 2006, 937).

## I.2 Grandmaster Flash



In 1908 draaide Edwin S. Porter, in opdracht van de Edison Manufacturing Company, een film die de geschiedenis zou ingaan als *Fireside Reminiscences*. Hoewel het niet de eerste<sup>1</sup> film was die met succes gebruik maakte van een techniek die men later 'flashback' zou gaan noemen is het wel een vroeg hoogtepunt in een traditie die regisseurs als Orson Welles, Billy Wilder en Michael Curtis inspireerde tot

het maken van absolute klassiekers. Ik haal *Fireside Reminiscences* hier niet aan enkel omdat het me een mooie overstap lijkt naar het medium film, noch omdat het de prille schoonheid en talrijke mogelijkheden van de flashback-structuur etaleert, maar wel omdat het enkele belangrijke aspecten omtrent film en herinneringen aan de oppervlakte brengt.

Zonder hier het hele verhaaltje van *Fireside* te parafaseren, volstaat het te weten dat de man in de filmstill contemplerend voor zijn haardvuur zit wanneer er plots beelden uit zijn verleden in dat vuur begin te spelen. Opmerkelijk is dat zijn herinnering wordt opgeroepen zonder cut of dissolve maar als frame in frame, dus des te dichterbij en tastbaarder. De ingreep lijkt misschien minimaal, maar door twee tijdsvlakken in dezelfde ruimte en tijd te plaatsen wordt het verleden niet enkel opgeroepen maar ook geactiveerd. Het verleden wordt dus niet afgebakend door cut of dissolve, veilig verwijderd van het heden, maar schuilt achter elke hoek of deur. Bob Dylan declameerde ooit: “Yesterday, today en tomorrow are all in the same room”, een idee waarvan deze *Fireside Reminiscences* een ingenieuze uitwerking lijkt. Het maakt de grens tussen verleden en heden troebel, waardoor er een zekere afstand verloren gaat en het verleden haast tastbaar wordt, net niet

---

1. De allereerste (nog bestaande) film die van een flashback-structuur gebruik maakte was *Histoire d'un Crime* van Ferdinand Zecca in 1901.

maakbaar. Een dergelijke ingreep ondervraagt onze perceptie van tijd en toont dat het verleden rondom ons heen cirkelt, altijd aanwezig, in plaats van veilig weggestopt in een kiertje van ons geheugen, geraadpleegd wanneer we ernaar verlangen. (Andere voorbeelden waarbij longtake en het diepteveld gebruikt worden om heden en verleden in hetzelfde frame te plaatsen zijn onder andere *Dolores Claiborne*, *Notti Bianchi*, *The Weeping Meadow*, *The Banishment* en *Olivetti '82*).

De belangrijkste vraag die *Fireside* echter oproept is wat E.S. Porter ertoe aanzette om aan het einde van zijn film een stukje van het verleden in het verhaal te (her)introduceren. Waarvoor dient deze flashback, en in zijn verlengde alle andere, en wat vertelt die over de relatie film/verleden/geheugen?

Flashback is zo'n term waarbij iedereen zich direct iets kan voorstellen maar die zich moeilijker laat herleiden tot concrete woorden. David A. Cook definieert de flashback als "A shot, scene, sequence, or (sometimes) major part of a film inserted into the narrative present in order to recapitulate the narrative past." (Cook, 2003, 933). Over het gebruik ervan breidt Jeniffer Van Sijll uit dat "The purpose of the flashback is to fill the audience in on important backstory." (Van Sijll, 2005, 80) waaraan scenario guru Robert McKee toevoegt: "The Flashback is simply another form of exposition. Like all else, it's done either well or ill." (McKee, 1997, 341).

Dergelijke definities leggen (ongewild) een uitermate belangrijk aspect van de flashback bloot. De flashback wordt gedefinieerd als een opheldering van, of toelichting, voor het narratieve verleden. Het zijn cruciale stukjes informatie die het narratief duiden en sluitend maken. Gaande van *Citizen Kane* tot de recente televisiehit *Lost*, het verleden wordt opgeroepen als antwoord op een probleem dat zich in het heden stelt. Als sluitend bewijsstuk dat luid en duidelijk declameert: "Daarom is dit dat!" of simpelweg "Dit was dat!". Rosebud *was* de slee van Kane. Het zijn zekere zaken die het verleden voor ons (de speurder, de kijker) verborgen houdt, maar - mits er diep en grondig genoeg wordt gegraven -, kunnen worden onthuld<sup>2</sup>. Er is een heldere scheiding tussen verleden en heden, en hoewel de flashback zich niet chronologisch in het verhaal hoeft te presenteren opereert ze wel steeds van links naar rechts op de tijdsas, in hermetische chronologie, om voldaan en vol van informatie terug te keren. Hierna lost het verleden zich letterlijk en figuurlijk op waarbij een klare cut of cross dissolve, al dan niet voorzien van een pancarte met datum, de gemaakte tijdsprong markeert en leesbaar maakt. Hoewel de flashback in *Fireside Reminiscences* via zijn frame in frame de ruimtelijke dichotomie tussen verleden en heden weet te doorbreken, berust ze zich wel nog steeds op een temporele dichotomie. Deze lineariteit van tijd werkt als een hiërarchische keten, waarbij het belang van de herinnering enkel wordt bepaald door de relevantie of noodzaak ervan in het heden. Op het verleden kan worden teruggekeken en de desbetreffende herinnering presenteert zich als een objectieve getuige waarin geen spoor is van de eigenheid van het geheugen (verward, selectief, leugenachtig, verbloemd, ...). Hoewel er een sprong wordt gemaakt van het reële naar het virtuele laat zich dit niet

---

2. *Let wel: in Citizen Kane loopt deze verhelderende speurtocht uiterst cynisch af. Niemand, behalve de kijker dan, komt uiteindelijk achter de werkelijke betekenis van 'Rosebud' (lees: de werkelijke identiteit van Kane).*



gelden in de representatie noch in de diëgese. In haar verhelderende boekje *Memory and Survival* stelt Emma Wilson: “In general cinematic terms this might be seen as one of the very purposes of flashback which serve to explain the present, to cast light on their history, and to place the viewer in a position where she may understand the temporal and causal relations of the film more completely.” (2000, 49)

In de eerste plaats duidt de flashback dus het narratief verleden, eerder dan de hoedanigheid van het geheugen. Als we even terugdenken aan de oppositie tussen de herinnering van Simonides en de objectieve geschiedschrijving die daar tegenover staat dan zouden we dit model naar analogie hier kunnen toepassen. De flashback wil, net zoals de geschiedschrijving, objectieve stukjes informatie uit het verleden halen zodat ze het conflict in het heden verheldert en liefst ook oplost. De herinnering daarentegen is eerder geïnteresseerd in kleine, triviale dingetjes die het verleden persoonlijk maken. Op z'n best kan het geheugen anderen iets bijdragen, zoals bij Simodines, zodat het niet een louter persoonlijke ervaring blijft. Maar vaker leiden herinneringen tot fantasmen, leugens en een diepgeworteld persoonlijk conflict, zoals bijvoorbeeld in Christopher Nolans *Memento*. De flashback eist antwoorden, een opheldering die de waarheid toont. Maar wat als de herinnering nu net die grond van waarheid tegenspreekt? Wat als er in “die ronddwarrelende, verwarde herinneringsbeelden” (Proust, 1913, 47) geen objectieve zekerheid huist? De flashback stort zich in al zijn gretigheid op de epistème van het verleden. Ze vraagt: “Wat weet het verleden?” en verbant wat het niet weet. In zijn honger naar waarheid en duiding legt de flashback de herinnering naast zich neer. Het vergeet de wazigheid van het geheugen, haar kronkels, verkleuringen en uitgomming. Het vergeet dat het geheugen niet zomaar via cut of cross dissolve wordt binnengegaan. Het vergeet het vergeten bovendien. In essentie spreekt de herinnering de basisveronderstelling van de flashback tegen: Het is een oppositie tussen subjectief en objectief, tussen gevoeligheid en informatie, tussen het wazige en het eenduidige.

Wanneer ik mijn moeder aanspreek over die vroege herinnering van mezelf in bad, spreekt ze me tegen: de badkamer was witgeschilderd en er was helemaal geen raam. Ik stel mijn herinnering bij; het verleden wordt door het heden aangetast. Mijn moeder, nu goed op dreef, dist nog enkele andere herinneringen op en vraagt zich daarna af hoe dat slecht bekabelde huis er tegenwoordig zou uitzien en waar die twee mensen uit onze gedeelde herinnering gebleven zijn. De auto waarin we zitten draait stationair, een gevoel van melancholie overvalt haar en ze wordt stil; ook het heden wordt door het verleden aangetast. Dat het heden evenzeer door het verleden wordt gevormd als omgekeerd toont dat er geen strikte hiërarchie in hoeft te schuilen. De volgende volstrekt ongerelateerde fragmenten demonstreren deze doorlaatbare relatie:

Het beeld dat ik van mijn vader heb wijzigt zich gedurig, niet alleen omdat hij, zolang hij leefde, mij steeds nieuwe herinneringen naliet, maar ook omdat mijn standpunt verandert. [...] Het beeld van een overledene is nooit definitief. Alles wat we over hem te weten komen, maar ook alle veranderingen die we zelf ondergaan, veranderen het. Hetzelfde geldt voor het verleden in zijn

geheel. De voorstelling die we er ooit van hadden, ontbindt zich langzaam; nieuwe beelden vervangen de oude. (Halbwachs, 1991)

Rather than leading us in the direction of ethics, the focus on time produces an investment in a future pregnant with possibility, including the possibility of escaping loss. An investment in time implicitly carries with it the promise of a better future, even for those who reject any transcendence. (Mcgowan, 2011, 14)

Waar anders dan in een tijdsgerelateerd medium als film kan deze permeabele relatie die er bestaat tussen verleden, heden en toekomst – deze temporele verstrengeling –, zich ontvouwen? Waar flashback logica toont, reveleert de herinneringsfilm tijd. In al haar complexiteit, contradicties en schoonheid. Het is allerm minst mijn bedoeling om een waardeoordeel te vellen over flashback-films, enkel om hun strategie te onderscheiden van de films die ik hier zal bespreken en met de onhandige term 'herinneringsfilms' zal aanduiden. Wonderlijke films zijn gemaakt met flashbacks erin, zoals *Notti Bianchi*, *Otto e Mezza* of *The Banishment*. Maar flashback toont geen herinnering, en daarom ga ik in dit werk op zoek naar films en technieken die dat wel doen.

Ten tweede is het van belang te onderschrijven dat de scheiding tussen flashback-film en herinneringsfilm niet altijd even glashelder is. Van Quentin Tarantino's postmoderne pastiche, de bevreemdende tripperij van David Lynch, tot zelfs de slinkse tijdslus in de *Planet of The Apes*-saga, elk van deze films wist reeds met de dominantie van temporele lineariteit in film te breken. Maar, zoals Todd McGowan opmerkt, is deze “disturbance in cinematic time simply a manifestation of a disturbance of time within the story. It is typically driven by concerns for content rather than form, and it conforms to the expectations of the genre.” (2011, 8). Dit clubje films, dat de laatste decennia spectaculair in aantal groeide, verhaspelt en vervaagt de klassieke chronologie van tijd, maar doen dat eerder uit verhalend belang dan als bevraging van de ervaring van tijd. *Reservoir Dogs* rommelt verschillende tijdslagen door elkaar maar doet dat “in order to emphasize cinema's creative power to generate the new out of the seemingly hackneyed past.” (ibid. 31). De personages ervaren deze temporele warboel immers niet en de kijker schept er plezier in de losse stukjes aan elkaar te kleven. Lynch is een complexer geval. Bij hem wordt de verwrongenheid van ruimte en tijd weliswaar als een persoonlijk conflict ervaren (zowel voor protagonist als kijker), maar dit gebeurt nog steeds binnen de irrationele wetmatigheden van Lynchs unheimliche droomwereld, waarin logica sowieso ver te zoeken is. Dat Fred Madison in *Lost Highway* plots een identiteitswissel maakt met iemand die tien jaar jonger is, past geheel in de irrationele beleving van zijn ontluikende gekheid.

Aan de specifieke relatie film/herinnering moet daarom het woord *realiteit* worden toegevoegd. De verschillende films die hieronder aan bod zullen komen, handelen over de ervaring van tijd (de perceptie ervan) en doen dit in het kader van het reële, al is het natuurlijk net de betrachting van zulke films om het concept realiteit, waarin er een strikte afbakening bestaat tussen heden en verleden, te ondervragen, aan te passen en te ondermijnen. Als er al van een subgenre sprake kan zijn, dan is Alain

Resnais daar ongetwijfeld de peetvader van. Met onder andere *L'Année Dernière à Marienbad*, *Hiroshima mon Amour* en *Nuit et Bruillard* bracht hij stuk voor stuk films die braken met de doorsnee tijdsperceptie, vertelstructuur, representatiemogelijkheden en klassieke lineariteit. Meer recentelijk doken dergelijke atemporele films steeds vaker op: *Groundhog Day*, *Donnie Darko*, *Memento*, *Source Code*... In het bijzonder hebben Todd Haynes, Christopher Nolan, Wes Anderson en in mindere mate scenarioschrijver Charlie Kaufman een patent ontwikkelt op het verwerken van de filmgeschiedenis, genreconventies en popcultuur tot een postmoderne potpourri waarin de klassieke tijdsperceptie op losse schroeven komt te staan. Waar dergelijke filmmakers vooral de focus leggen op het belang en invloed van de filmgeschiedenis in de contemporaine samenleving, richt ik me met dit onderzoek eerder op een niche van films die een vervaging van de grens tussen verleden en heden, tussen geschiedenis en herinnering, naar voor schuiven. Aan de hand van drie hoofdstukken (*Het Geheugenpaleis*, *De Voorwerpen*, *Bruggen en Portalen*) zal ik enkele aspecten van de relatie film/herinnering belichten. Zoals het verslag van Simonides zal dit werk eerder persoonlijk en selectief zijn, waarin slechts enkele films worden besproken en vele niet, zullen er ook kortfilms, literatuur en een sporadische anekdote aan bod komen, maar zal de algemene teneur een beschouwende zijn.

Tijdens het schrijven van dit werk heb ik me bij momenten halsstarrig vastgehouden aan de volgende zinnen. Hoewel zij in se niets zeggen over het medium film, stippen ze volgens mij wel een belangrijk punt aan in verband met de doorlaatbare lagen in de tijd. Misschien zijn ze daarom wel een goed begin- en aanknopingspunt voor dit onderzoek.

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time  
(Eliot, 1936-1342, 226)

## **Hoofdstuk 1: Het Geheugenpaleis**

### Over transformerende steden en versplinterde beelden

Als de flashback geen herinneringen toont (maar wel narratief verleden) dan moeten er andere vormen bestaan die dat wel doen. In drie afzonderlijke hoofdstukken zal ik op zoek gaan naar enkele manieren waarop herinneringen (en niet zozeer het verleden) gerepresenteerd kunnen worden. Om deze te vinden duik ik in dit en het daaropvolgende hoofdstuk de wereld van voorwerpen en gebouwen in. Voorwerpen en gebouwen zijn ongetwijfeld de oudste manier om het verleden en herinneringen over te dragen, in een mensenleven en over generaties heen. Het oudste door de mens vervaardigde voorwerp werd onlangs in Ethiopië ontdekt; een mes, zo'n 2.8 miljoen jaar oud en het oudste sculptuur in Marokko; een mensensfiguur, 400.000 jaar oud. (Adams, 2009; Rincon, 2003). Tot de oudste gebouwen behoren een piramide, verzwolgen door de Pacifische Oceaan; 10.000 jaar oud – hetgeen twee keer zo oud is als de oudste Egyptische piramide –, en de overblijfselen van een hut op het Japanse vasteland; 500.000 jaar oud. (Barot 1998; NN 2000) Niet alleen is dit interessante quizkennis maar belangrijker is het feit dat deze voorwerpen en gebouwen – deze memento's –, de meest rechtstreekse overlevering zijn van het verleden. Ze zijn een hulpmiddel om te herinneren. Als bewijs van onze beschaving maar ook als instrument om het interne geheugen extern op te slaan, zodat ze niet zouden vergaan samen met onze vluchtige geheugen en vergankelijk vlees. Zoals het aantal gedode beren dat door indianen in een stok werd gekerfd of de muurschilderingen van dieren in Lascaux. In de eerste plaats dienen deze overleveringen ervoor zodat zijzelf (de indiaan, de holbewoner) zich zouden herinneren. Misschien kent het gebruik van een extern geheugen – dat in de inleiding door Joshua Foer werd aangekaart –, hier wel zijn origine maar zeker is dat objecten en structuren een ongelooflijk belangrijke trigger zijn om te herinneren en dat het via deze memento's is dat hun verhalen overgeleverd en herinnerd worden.

### **1.1 Het Geheugenpaleis**

Sinds het moment dat de mens zijn holen en grotten omdoopte tot huis, er tekeningen op rotsen werden gemaakt en spleten als bergplek werden gebruikt, hebben gebouwen een bijzondere relatie gehad ten opzichte van het geheugen. Het belang van dit verband wordt geïllustreerd met de eeuwenoude mnemotische techniek die '*loci methodiek*' heet, waarvan Simonides, zoals de legende het wil, de bedenker is. Deze techniek gaat er vanuit dat mensen zich beter beelden dan woorden herinneren omdat, zoals het aloude spreekwoord declameert: één beeld honderd woorden bevat en het geheugen nu eenmaal tuk is op zuinigheid. Zo zijn bijvoorbeeld de exacte woorden van de legende van Simonides maar moeilijk te herinneren, maar is de algemene betekenis van deze woorden, de *res*, wel als een reeks (wazige) beelden in je geheugen blijven kleven (Een notie die niet onbelangrijk is voor een beeldend medium als film.) Welnu, deze *loci methodiek* gaat ervan uit beelden het best bewaard worden in een imaginair gebouw. Zo stelt Russel Killbourn dat: “[This is] the classical art or technique of memory, in which a public speaker or narrator construct a mental topos (often in the form of a sizeable architectural structure): a series of loci or positions, and the mnemonic images, specific words, phrases or concepts with each image.” (2010, 22). Zo gebruikte Joshua Foer - die zich als journalist

een jaar lang verdiepte in deze mnemotische technieken en er uiteindelijk het Amerikaanse geheugenkampioenschap mee won –, het huis waarin hij opgroeide als topos waarin elke kamer een plek (locus) was waar unieke beelden werden opgeslagen. Om zich bijvoorbeeld een abstracte successie van kaarten voor te stellen prentte hij zichzelf het beeld in van “the foot of my parents’ bedroom door, myself moonwalking with Einstein (four of spades, king of hearts, three of diamonds).” (Foer, 2011, 355). Op deze kunstmatige manier worden abstracte zaken als dusdanig omgezet in concrete beelden. Hoe ongewoner het beeld en hoe vertrouwder het gebouw, hoe makkelijker het herinnerd wordt. “The idea is to create a space in the mind’s eye, a place that you know well and can easily visualize, and then populate that imagined place with images representing whatever you want to remember. Known as the “method of loci” by the Romans, such a building would later come to be called a “memory palace.” (ibid., 138). Het is dankzij deze techniek dat geheugenkampioenen erin slagen een boek kaarten te memoriseren in dertig seconden, een gedicht in een handvol minuten of duizend willekeurige getallen in een klein uurtje.

Dit idee dat gebouwen herinneringen kunnen omsluiten wordt niet alleen evident wanneer we de slaapkamers, schoolgebouwen en zwembaden van onze jeugd opnieuw opzoeken, maar ligt in historische context rechtstreeks vervat in de Egyptische piramides, Romeinse mausolea, Indische graftombes maar ook in de talloze standbeelden van schilders en verzetsstrijders die verspreid liggen over een stad. Deze gebouwen en structuren hebben altijd als enige functie gehad te herinneren, als mnemonische zuilen van beschaving en tegelijk als symbool van vergankelijkheid. Meer algemeen kunnen we stellen dat elk gebouw herinnert, als een huls “in which meanings are stored and retrieved, social practices legitimized and naturalized, identities produced and consumed, desire satisfied and renewed – all at one remove.” (Killbourn 2010, 49). Gebouwen herinneren niet alleen via hun architectonische eigenschappen die steeds een verwijzing zijn naar een welbepaalde tijd, maar worden als een extern geheugen aangetast door het verloop van tijd: de kogelgaten die nog steeds in sommige Berlijnse gebouwen te lezen staan, de talloze lagen behang die over een muur werden gepapt, de graffiti op een bunker, het mos op een bankje. Het is dit verloop van tijd dat in Maurice Pialats *L'Amour Existe* centraal staat.

## 1.2 The Cinematic City

Met *L'Amour Existe* uit 1959 brengt Pialat in de eerste plaats een scherpe maatschappijkritiek op het Frankrijk van de late jaren '50, een contemporaine brok stadsgeschiedenis maar bovenal een baldadige elegie over dingen die voor hem en de wereld op het punt stonden voorgoed te verdwijnen.

Pialat toont hoe een stad drager kan zijn van herinneringen. Een hobbelige trein die voorbij appartementsblokken raast, rakelt zijn geheugen op. “Deep in my memory, a train passes by, just like in the movies. Memories and films are filled up with objects we dread.” Inderdaad kijken we naar de film van een man die zijn geboorteplek via zijn camera herontdekt, met de Parijse banlieues als uitgelezen strijdtoneel voor heden en verleden. Dit valt te lezen in haar architectuur, waar

cinemazalen worden gesloopt en parken vernietigd, een luchthaven wordt gebouwd naast nieuwe, nog grotere appartementsblokken. Maar ook in de steeds snellere hartslag die doorheen de grootstad raast, de enorme werkdruk en de groeiende armoede. “Lives with a future that have already passed and an eternal present constantly waiting.”, zo merkt de anonieme verteller op. Net zoals Scotty in *Vertigo* de verschillende plekken opnieuw opzoekt die Madeleine en hij hadden bezocht, keert de onzichtbare verteller in *L'Amour Existe* terug naar de stad waarin hij opgroeide. Hoe deze stad er vroeger uitzag, in de jeugdijaren van de verteller, wordt geëvoceerd door de magistrale voice-over die in contrast wordt gebracht met de beelden van het contemporaine Parijs waarin oude gebouwen verdwenen zijn of staan te verkommeren, wachtend op hun sloop of geïntegreerd worden in een modern wooncomplex. Van alle cinema's die Pialat zich herinnert; Palace, Eden, Kursaal, Lux en Magic blijft enkel die eerstgenoemde over. Jammer genoeg staat dit cinemazaaltje met zijn gedateerde, houten stoelen helemaal leeg, net als een klaslokaal, de voormalige Méliès studio en een roestig rangeerstation. Gebouwen als deze zijn in de moderne stad een rariteit, de laatste getuigen van een *Paradise Lost*. In een melancholische daad legt Pialat deze gebouwen vast, die voor hem een laatste orakel zijn van een wereld op de grens van uitsterven. In dit opzicht dragen de door hem gefilmde gebouwen niet alleen hun geschiedenis over, verankert hij ze zoals een foto dat doet (“There is a superimposition here: of reality and of the past” [Barthes, 1979, 76]), maar zijn ze ook de stille getuige van Pialats melancholie. De stad als spiegel voor zowel innerlijkheid als geschiedenis. Hieromtrent haalt Killbourn heel juist aan dat: “The cinematic city is a repository of memory: subjective interiority objectified, exteriorized, projected onto the cityscape onscreen.”(2010, 93)



*Een oud stadsgebouw in de Parijse banlieues.*



*Hetzelfde stadsgebouw gereflecteerd in een berg glas.*



*"The Parisian region is the poorest in the world in terms of green space." (Pialat)*

Wat *L'Amour Existe* verder nog toont is dat het de film is die bepaalt wat herinnerd zal worden. Het is via zijn kadragetjes, voice-over, bruintage en montage dat een volstrekt uniek en persoonlijk tijdsdocument ontstaat. Zo is het plaatsen van de oude Pantin-gebouwen – “die sinds 1884 aan de poorten van Parijs staan” (Palsky, 2009) en tegenwoordig door een Franse grootbank worden bevolkt –, in de reflectie van een berg gebroken glas, of het geluid van een neerstortende boom op het beeld van een roerloos bos, een prachtige verbeelding van het gevoel van verval en melancholie dat hij wou overdragen. Het gaat erom dingen met elkaar in verband te brengen, om ze te vergroten of te deconstrueren (zoals Pialat zelf aangeeft: “A simple change of angle is enough”), zodat ze voorbijgaan aan het banale en

we ze in de unieke eigenheid van hun ordening kunnen herinneren. Een andere regisseur, denk bijvoorbeeld aan Visconti, Fellini of Wong, zou een set laten bouwen die hem aan de wijk van zijn jeugd jaren doet denken. Maurice Pialat toont wat er van die wijk en de resten van zijn herinneringen vandaag (1959) nog overblijft, waardoor hij hulde brengt aan het verleden in zijn contemporaine hoedanigheid in plaats van erover te mijmeren als een nostalgische romanticus. Verderop in dit hoofdstuk zal ik aan de hand van Wong-Kar wai's *In the Mood for Love* dieper ingaan op dit idee van de stad als drager van herinneringen en de relatie die melancholie (voor Pialat) en nostalgie (voor Wong) hieromtrent hebben.

Dit idee van een subjectieve innerlijkheid die (via de stad) geobjectiveerd wordt is de kwintessens van *L'Amour Existe*. Op een heel letterlijke manier vertaalt Pialat via de uiterlijke kwaliteiten van leegstaande, verpauperde en verwoeste gebouwen het innerlijke gevoel van verval en verwijdering. Via voorbijrazende treinen en versleten bussen de steeds sneller slaande hartslag van de stad. Via steriele gebouwen en leugenachtige reclame-advertenties de groeiende anonimiteit, het isolement en winstbejag. Via strijdvaardige standbeelden de smeekbede die erachter schuilt. De oude wereld die plaatsmaakt voor een nieuwe, waarbij “beauties and pleasures disappear, without noise.”

Pialat (re)creëert zijn herinneringen aan het verdwenen Parijs niet, maar onthult het gevoel dat erachter schuilt. Net dat maakt *L'Amour Existe* melancholisch, niet nostalgisch. Aan melancholie zit natuurlijk steeds een goede en slechte kant: is ze enkel een pathetische jammerklacht of leidt ze tot inzicht en pragmatiek? Jammer genoeg wordt ze al te vaak enkel gewaardeerd wanneer het sentiment voor commerciële doeleinden kan worden ingezet, zoals de gedigitaliseerde John Lennon die in een autoreclame voor anti-retro pleit of de astronomische bedragen die worden neergelegd voor Dylan, Stones of Jackson memorabilia. Maar wordt ze verdonkeremaand voor haar solipsisme en neerslachtigheid, waarbij de melancholicus beboet wordt voor zijn treuren om het verlies van het verleden, omdat “in melancholia the other's absence from the self signals the impoverishment of self alone.” (Killbourn, 2010, 63). Deze negatieve houding tegenover melancholie wordt nog verder geradicaliseerd door de socioloog L. Kincaid die het volgende uitroept:

“Stop tracing everything backward, looking always to the past for sources, explanations, and excuses.” (Kincaid gecit. in Moran 2002, 157).

Natuurlijk komt de bovenstaande boutade snel ter discussie te staan, want als we het verleden niet mogen aanwenden om er lessen uit te trekken, hoe moet het dan wel? De fantastische Adam Elliot, bekend van zijn Oscar-winnende animatiefilm *Harvey Krumpet*, laat in *Uncle* de volgende zin uit de mond van één van zijn kleimannetjes rollen: “Life can only be understood backwards, but we have to live it forwards.” Misschien dat de narcistische kant van melancholie verlicht kan worden door de zoektocht naar antwoorden, vooruitgang en schoonheid die erin huist, of door het simpele feit dat *L'Amour Existe* een film is. Daarmee spreekt Pialat niet enkel tot zichzelf maar een heleboel mensen. In zijn bespreking van Lars von Triers *Melancholia* vat Richard Porton van Cinema Scope de schoonheid

van melancholie als volgt:

In an era where pop therapy abounds, true melancholy and its affinity to beauty needs to be rehabilitated—and of course differentiated from the more banal categories of “mental illness” and “depression.” In a pivotal phase of German Romanticism exemplified by Novalis’ poetry, the quintessentially melancholy category of “longing” is linked with a quest for the “unattainable.” Yet there’s also a tangibly utopian element to Novalis’ melancholy, personified by his dictum, “All representation rests on making present that which is not present.” [...] For is not art the desire to see the real in the ideal, to enliven the ideal behind the real, to transform unconscious idealism into conscious idealism—and is this not done through faith in the ideal?” (2011)

### 1.3 De Versplinterde stad

Deze concrete vorm die Pialat koos voor de abstracte inhoud wordt door de Chinese filmmaker Tao Gu op een nog veel radicalere wijze toegepast. *Qu Da Hai De Lu Shang (On The Way To the Sea)* is een kortfilm over de aardbeving die op 12 mei 2008 in het Chinese Wenchuan-district ruim 70,000 levens eiste. Net als in *L'Amour Existe* worden gebouwen getoond als de stille getuige van de geschiedenis. Verbrokkelde muren, versplinterde huizen, hopen puin en stof. De stad toont (de herinnering aan) die destructieve 12 mei en ligt er als een open wonde bij. Heel anders is de manier waarop Tao vorm geeft aan het getormenteerde gevoel dat de aardbeving achter liet. In tegenstelling tot Pialat objectificeert hij dit gevoel niet zozeer via de façades van gebouwen. De vernieling is veel verstrekkender dan dat; ze is doorgedrongen tot het medium van de film zelf, tot in de pellicule. Zo worden Super 8 en 16mm, foto en dia-positief agressief door elkaar gehaspeld. Via het herframen van foto's, het verbranden van pellicule, het overbelichten van archiefmateriaal – tot op het punt van uitbranding -, en altererend tussen filmpositief en – negatief, wazige korrel en glasheldere flits, ontvouwt Tao Gu een lappendeken van representaties.

Drie verschillende representaties van het veld waar het paard doorheen loopt.



16mm



Foto, gefilmd in 8mm



Gedeformeerd door de projector

Doorheen enkele sequenties (een op hol geslagen paard, de destructie van een woonwijk, het stromen van water ...) zijn we getuige van de gevolgen van deze vergeten natuurramp. In de eerste plaatst wordt deze extreme distortie gebruikt om een rechtstreekse getuige te zijn van deze tragedie. Net zoals de aardbeving het land heeft opengescheurd, zo scheurt Tao zijn pellicule open en lijkt zijn geluidsband



even op hol geslagen als het paard dat in de eerste sequentie door het beeld komt gestormd. De destructie heeft niet enkel gebouwen, bruggen en levens verwoest, maar tast de representatie zelf aan. Niets blijft erdoor onaangeraakt, zelfs de film niet.



Net als Pialat toont Tao wat er van een plek die onherroepelijk verandert is, overblijft. Een vrouw vertelt wat de herinnering aan de aardbeving met haar doet, hoe ze er elke nacht van droomt. “Every time I woke up, I felt as if we were back in the shelters.” Waar *L'Amour Existe* herinneringsbeelden van een verdwenen (verloren, vergeten) stad evoceert zonder die daadwerkelijk te tonen, tracht *On the Way to the Sea* werkelijk een kijkgaatje te openen naar het geheugen. Tao's vertekende beelden vormen een krachtige metafoor voor zijn/een getormenteerd geheugen: onscherp en stoffig wanneer het bepaalde beelden probeert te verdringen of ze simpelweg niet kan oproepen, maar evengoed kraakhelder en onverwoestbaar zoals dat gebeurt met herinneringen van extreme beproeving en pijn. Hoewel deze twee kortfilms duidelijk zeer verschillende strategieën inzetten om het geheugen te representeren vertrekken ze wel vanuit een gemeenschappelijke basis: de verdwenen stad. Een laatste voorbeeld in dit hoofdstuk, Wong-Kar wai's *In the Mood for Love*, vertrekt vanuit diezelfde basis: Hongkong, 1963

#### 1.4 Paradise Lost

*In the Mood for Love*, afgeleid van Bryan Ferry's gelijknamige latino klassieker, is “een wenyi film in de klassieke stijl, een mix van melodrama en Chinese elementen en bovenal een liefdesverhaal over onderdrukt verlangen” (Teo, 2005, 3). Hierin volgen we de sluimerende relatie tussen Lai-chen en Chow Mo-wan, een affaire die in teken zal staan van onzekerheid, verwarring, sociale angst en uiteindelijk van onbeantwoorde liefde. Dat Wong zich liet inspireren door deze populaire versie van een liedje dat reeds een indrukwekkend aantal keren werd gecoverd en zijn oorsprong in 1935 kent, is tekenend voor de ganse thematiek van de film. Net als de uit 1999 daterende versie van Ferry je terug katapulteert naar een oeverloos romantisch tijdperk van mariachi's, palmbladeren en zwoele rumba, zo evoceert *In the Mood for Love* impressies aan een stad en zijn generatie die vandaag de dag zo goed als verdwenen zijn. De wereld die hier wordt opgeroepen is die van het contemporaine Hongkong van de

jaren '60, oorspronkelijk deel van het Chinese Rijk, sinds 1842 een Britse kroonkolonie, tijdens Wereldoorlog II kortstondig in Japanse handen (en vanaf 1997 een speciale regio in de Volksrepubliek China). Een smeltkroes van Kantonees en Mandarijns, van Chinese, Vietnamese en Filipijnse immigranten, Japanse invloeden en Engels imperialisme, waar elk stadsdeel zijn bevolkingsgroep behuisd en er nog strenge sociale regels gelden.

In de eerste plaats is deze film dan ook de nostalgische recreatie van een verdwenen stad, opgeslokt door de Chinese modernisatie. De stad als drager van een uitgegomde geschiedenis. Zo vloeit de Latijns-Amerikaanse muziek, gekruid met Noord-Amerikaanse invloeden en meegebracht door Filipijnse vluchtelingen, herhaaldelijk doorheen de film (met als beste voorbeeld Nat King Cole's *Quezás*). Zo ogen de getoonde façades van gebouwen - beplakt met eigentijdse poster -, de ouderwetse en rechtshandige taxi's en de kleurrijke interieurs als een erg gedetailleerde weergave van wat het Hongkong anno 1960 moet zijn geweest. Meticuleus georkestreerd tot in het kleinste detail reconstrueert Wong een Hongkong dat op het spanningsveld staat tussen traditie en moderniteit. Dit doet hij aan de hand van een amalgaam aan populaire cultuur, met invloeden van films als *Spring in a Small City*, *Vertigo* en *Brief Encounter*, muziek van Zhou Xuan (waarnaar de oorspronkelijke Chinese titel verwijst), schrijvers als Liu Yi-chang (*Intersections*) en Manuel Puig (*Heartbreak Tango*) en een ongelofelijke display aan eigentijdse mode. Daarvan zijn Lai-chens *cheongsams* het perfecte voorbeeld. Met de hals omsloten maar de armen bijna volledig ontbloot, variërend van kleurrijk tot monochroom, versierd met een bloemetjesmotief of een strak lijnenpatroon, etaleert deze jurk zowel klasse en gereserveerdheid als vrouwelijke sensualiteit. Deze *cheongsams* zijn een hybride van traditioneel Chinees ontwerp en Westerse stijl, waarmee de jurk enerzijds seksuele emancipatie uitdraagt maar anderzijds imperialistische afhankelijkheid. Pam Cook stelt: "The cheongsam encapsulates opposing forces of tradition and modernity, revealing a femininity at once sexualised and constricted, and it is no coincidence that it features prominently in popular culture as an emblem of the personal and social dilemmas faced by women." (2005, 10). In een verhaal over onderdrukt verlangen, sociale achterdocht en rolpatronen omvat deze simpele jurk reeds op wonderlijke wijze de hele thematiek van zijn film.

Wongs recreatie van deze verdwenen stad komt, net als bij Pialat, voort uit een gevoel van melancholie. Net als de twee hoofdpersonages uit zijn film is Wong Kar-wai van Shanghaise origine, geëmigreerd naar het broeierige Hongkong en er verliefd geworden op haar diversiteit, Latijns-Amerikaanse muziek en florerende Kantonese filmindustrie. Dat Wong deze uitgebloeide romantiek via zijn film tracht te doen herleven door een stad te recreëren uit de restjes van het hedendaagse Hongkong en Bangkok (beide steden hadden in de jaren '60 een gelijkaardig uitzicht) en natuurlijk dankzij vernuftig studiowerk, stelt hem in staat zijn eigen geromantiseerde beeld op te hangen van een stad die nooit bestaan heeft, als een *Paradise Lost*. Dat deze nostalgische recreatie eerder impressionistisch dan historisch accuraat is, valt eerst en vooral te lezen in het stadsbeeld dat Wong ons biedt. Alle scènes worden bewust klein gehouden, in de beslotenheid van bedompte hotelkamertjes, verlaten steegjes, krappe bureaus en kleine noodlestandjes, zonder ooit het postkaartpanorama van Hongkong te tonen.

Daarmee wordt de stad uiterst selectief en gefragmenteerd in beeld gebracht. Zo merkt Ackbar Abbas op:

La ville demeure en tout cas le lieu du désir. [...] La ville n'est plus seulement un espace physique, mais également un espace psychique. C'est un des raisons pour laquelle la ville n'est jamais montrée dans son ensemble, mais unigüement par fragments, par des métonymies et des substitutions. (1997, 48)

Hiervan is de openingssequentie een mooi voorbeeld. Het eerste beeld uit de film is dat van enkele voorbij glijdende fotokadertjes, een oude stoppenkast en lichtschakelaar, met daarachter een oubollig behangpapier en op de achtergrond het toenemende gekwetter van Chow en Lai-chens toekomstige huisbazin. Terwijl hun spulletjes in het appartementsgebouw worden verhuisd, levert ze al een eerste, zij het subtiele, sociaalkritische opmerking: "Is meneer Chan er niet?" vraagt ze aan Lai-chen (Chan is de man van Lai-chen). Wanneer Lai-chen antwoordt van niet repliceert de huisbazin vriendelijk, doch aanmatigend: "Dan had je moeten wachten met verhuizen. Dat is teveel voor jou alleen." Dat de smalle corridors van het appartement bovendien steeds gefilmd worden in telelens, zodat het beeld in de diepte wordt platgedrukt, hierdoor de begrenzing benadrukkend, draagt bij tot de bedrukkende sfeer. Daarenboven wordt er ons slechts een zeer gefragmenteerde blik in de kamers van de appartementen gegund. Het hoekje van een koelkast of de streep van een keuken, meer niet. Altijd is de ruimte opgebroken, verbonden door de corridor die Lai-chen en Chow delen. Hoewel er zich een hele bruisende wereld achter deze appartementsmuren moet afspelen, richt *In the Mood for Love* zich uitsluitend op deze krappe, verstikkende interieurs van Hongkong waarin zich een liefde ontluikt tussen twee eenzame burens die, achtergelaten door hun overspelende echtgenoten, gezelschap bij elkaar zoeken. Dat het hun echtgenoten zijn die hen aanvankelijk verwaarlozen en bedriegen, wordt op een ingenieuze manier uitgespeeld door hen in heel de film geen enkele keer te tonen. Hooguit krijgen we een vaag rugshot van hen te zien maar vaker worden ze in een off-screen ruimte geplaatst, verscholen achter een boekenkast of deurlijst, en wordt hun aanwezigheid enkel via hun stem geduid. Op deze manier zijn de echtgenoten niet enkel afwezig voor Chow en Lai-chen, maar eveneens voor de kijker. Enerzijds is het dus de ontrouw van hun echtgenoten die Chow en Lai-chen in de eenzaamheid van hun avonden naar elkaar doet toegroeien. Maar anderzijds voorkomt deze ontrouw ook de relatie tussen Chow en Lai-chen en zorgt de pijn van het bedrog ervoor dat ze er nooit echt in slagen dezelfde pijn te berokkenen aan hun echtgenoten. In het bijzonder is het Lai-chen die haast onzichtbaar verscheurd wordt door de sociale achterdocht, haar platonische liefde voor Chow en haar nog nazinderende verliefdheid voor haar man. Het lijkt erop dat hun toekomst samen wordt tegengewerkt door de onverwerkte pijn uit het verleden.

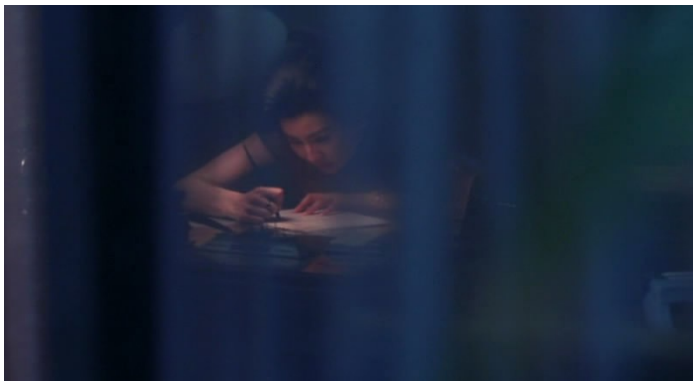
De locaties worden via montage en distantiëringselementen opgebroken om zo de subjectieve ervaring van de af- en opgesloten hoofdpersonages te benadrukken. De weinige buitenopnames ademen daarenboven de droefgeestigheid van een verlaten stad uit. Dat het merendeel van de scènes als een huis clos aanvoelen ondersteunt het gevoel van beknotting, voyeurisme en sociale controle die uit de strikte afbakening van de toen heersende omgangscodes voortkwam. Vele beeldcomposities zijn zo



Drukke kaders en drukke kleuren benadrukken het opgesloten gevoel.



Meer dan dit streepje rug krijgen we van Chows vrouw niet te zien.



Afstand en wazigheid beklemtonen de thematiek van voyeurisme en herinnering.

opgebouwd dat het lijkt alsof iemand de hoofdpersonages aan het begluren is, gefilmd achter raampartijen en deuren, doorheen objecten en traliewerk of in de reflectie van spiegels. Zo voelen Chow en Lai-chen steeds de nieuwsgierige ogen van collega's en huisgenoten in hun rug branden, terwijl ze een praatje met elkaar slaan of een snelle blik uitwisselen. Het is dan ook in de eerste plaats deze sociale achterdocht die hun onderkoelde affaire zal doen mislukken. Dat deze talloze distantiëringselementen het beeld distorteren en opaak maken draagt niet enkel bij tot het gegeven van voyeurisme, maar beklemtoont eveneens de herinneringsthematiek. Zo gaan veel van de intieme momenten tussen Chow en Lai-chen schuil achter de onduidelijkheid van een gesluierd beeldscherm, hetgeen niet enkel de afstand tussen kijker en personages, tussen de voyeur en de gevoyeerden attesteert, maar ook de afstand tussen heden en verleden. Met een zachte wegwastechniek en het veelvuldig opduiken van onbestemde rugfiguren dragen deze wazige beelden de onduidelijkheid, vervorming en subjectiviteit van het geheugen over.

Wong deconstrueert niet enkel de tastbare stad maar eveneens de tijd die erdoorheen gonst. "Time is not uniform and linear but stretched, sped up, slowed down, looped, and fragmented. This is conveyed aesthetically through visual compositions

that dislocate characters from their immediate surroundings." (Lee, 2008, 131). Met de prominente aanwezigheid van klokken en het veelvuldige gebruik van slow motion, haast tot op het punt van stilstand, vertaalt Wong de drang van zijn personages om de tijd stil te zetten en benadrukt hij de subjectieve geladenheid van de representatie. Om eeuwig te blijven dwalen in het geluk van een moment, de perfectie van een banaal detail. (herinner de Nabokov-quote op pagina 1)

In de aller traagste slow motion van de film zien we Chow Lai-chen aanstaren, met een mix van begeerte en mistroostigheid. Haar lippen en *cheongsam* in een verleidelijk rood en haar gezicht helgeel verlicht, terwijl ze Chow achterlaat in hotelkamer 2046. Ging de tijd nog trager, dan stond ze stil, zoals op het moment dat Lai-chen van Chow wegstapt en ze in haar wandel plots bevroren wordt tot een

filmstill. Tijd wordt niet enkel versneld en vertraagd maar wordt bovendien verknipt, verhaspelt en herhaalt. Allereerst lijkt de lineariteit van talloze scènes opgebroken of zelfs omgekeerd, zoals op het moment dat Chow in zijn slaapkamer een sigaret vindt waarop de afdruk van een lippenstift is achtergebleven, en we enkele scènes later pas te zien krijgen dat het Lai-chen was die in Chows kamer rondsnuffelde en daarbij een sigaretje van hem biesde. Hierdoor wordt de klassieke newtoniaanse tijdsperceptie opgebroken. Maar belangrijker nog zijn de talloze herhaling die in de film opduiken. Een goed voorbeeld hiervan vinden we aan het begin van de film, waarin we Lai-chen herhaaldelijk om noodles zien gaan en ze Chow steeds op een ander moment tegenkomt. Elk van deze scènes lijkt in vele details identiek. Dezelfde framing – met de lampjes die steeds op dezelfde plek het scherm afbakenen – en dezelfde slow motion die het banale moment een lading meegeeft, alsook de herhaling van steeds dezelfde actie (en muziek). Maar wat echter in elke scène verschilt, is Lai-chens verhouding tot Chow. In de eerste sequentie is Chow geheel afwezig, in het volgende missen ze elkaar op een haar en nog eentje verder wisselen ze een (eerste?) blik met elkaar uit. Herhaling wordt op deze manier ingezet om evolutie te tonen. Dat deze verandering vaak in bijzonder kleine dingetjes te lezen valt (zoals een blik, een handgebaar) wordt in de eerste plaats opgemerkt dankzij de uitgekende mise-en-scène, maar valt ook af te leiden uit de talloze kostuumwissels van Lai-chen (Pam Cook telt er 50). Haast in elke scène draagt ze een nieuwe *cheongsam* of eentje die al eerder opdook, soms lijkt ze zelfs in een en dezelfde scène twee verschillende jurken te dragen. Zoals bijvoorbeeld in de vaak aangehaalde spiegelsequentie, waarin Lai-chen en Chow een begin stellen aan hun affaire. Dit doen ze door elkaar te verleiden, al is het de spil van deze sequentie dat het niet zeker is wie nu net wie verleidde. De sequentie is spiegelend omdat de getoonde actie zich herhaalt, mits subtiële variatie.

Ze begint met een gecentraliseerd en eerder afstandelijk shot, gefilmd op de rug van Lai-chen en Chow. In slow motion wandelen ze van de camera weg, doorheen een verlaten straat, de vertraging die al een eerste hint naar subjectivering aangeeft. Hierna volgt de eerste scène van de sequentie, de eerste mogelijke versie van hoe het verleidingsspel verlopen is. Een zijwaartse traveling volgt hun wandel, met de scherpe schaduw van traliewerk dat over hun gezichten en op de muur achter hen speelt. De aandacht op de handtas doet vermoeden dat dit Chows versie van de feiten is. Er volgt een borstshot van Lai-chen, dan een tegenshot van Chow. Wanneer hij haar probeert te verleiden door haar hand vast te nemen, krijgen we hiervoor een aparte insert, gevolgd door een reactieshot van Lai-chen die zich van Chow afkeert. Het laatste shot herintroduceert het traliewerk, hetgeen een vormelijke link legt naar de volgende scène, die de tweede versie van het verleidingsmoment weergeeft. Wederom krijgen we een zijwaartse traveling te zien, deze keer van op grotere afstand, waardoor de ruimte iets overzichtelijker wordt en niet alleen de schaduwen maar ook het traliewerk zichtbaar wordt. Volgens de werking van een spiegel worden de daaropvolgende shots stuk voor stuk een reflectie van de shots uit de vorige scène. Hier zien we eerst een borstshot van Chow, dan een tegenshot van Lai-chen. Nu is het zij die hem probeert te verleiden door met haar vinger over zijn pols te strijken, hetgeen net als in de eerste scène met een aparte insert getoond wordt. Er volgt een reactieshot van Chow die haar ietwat afkeurend aankijkt. Het laatste shot van deze scène is hetzelfde als het voorlaatste shot uit de eerste scène, waarmee de spiegeling afgerond wordt. Herhaling wordt hier ingezet om de

waarachtigheid van dit cruciale verleidingsmoment in vraag te stellen. Was het Chow die de lont aan de relatie stak of was het Lai-chen? Net door de herhaling met enkele kleine doch cruciale variaties wordt deze ambiguïteit bewerkstelligt.

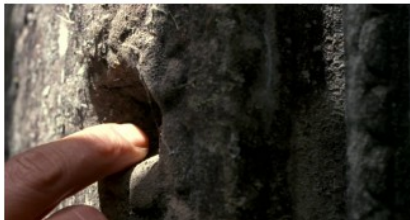
Niet toevallig wordt deze sequentie ingeleid door een korte voice-over van Lai-chen die zich afvraagt: “I wonder how it began...” en wordt de sequentie afgesloten door een al even korte voice-over van Chow die zegt: “What happened has happened. It doesn't matter who made the first move.” Deze dubbele en dus onzekere visie op het verleidingsspel toont naar mijn gevoel de ambiguïteit van het geheugen en de moeilijkheid om een bepaald moment volledig accuraat terug voor de geest te halen. Als het ophalen van een wazige herinnering. Deze sequentie - en tegensprekelijk de hele film - moet daarom niet gelezen worden als in media res, maar als een gebeurtenis uit het verleden waaraan iemand terugdenkt, of beter, waaraan de film terugdenkt. Een moment dat in ruimte en tijd ver verwijderd is maar dat door geheugen, hoewel verward en onvolledig, terug opgerakeld wordt.

Het feit dat beide scènes een ander verloop kennen maar dezelfde uitkomst – Lai-chen die zich van Chow afwendt - is niet alleen van significant belang voor het verdere verloop van de film (uiteindelijk zal het Lai-chen zijn die niet verder ingaat op de avances van Chow), maar demonstreert eveneens het (geringe) belang van causaliteit in het proces van herinneren. De oorzaak der dingen komt ons vaak als wazig voor omdat deze tot het onbereikbare verleden behoort, maar haar gevolgen zijn vaak (pijnlijk) duidelijk zichtbaar in het heden. Dat er hier gespeeld wordt met de causaliteit van de vertelling is niet zomaar een leuke gimmick waar iemand als Tarantino een patent op lijkt te hebben. Het is een vorm die op effectieve wijze gestalte geeft aan het herinneringsproces; opgebroken, zich herhalend en bij momenten onduidelijk en zelfs leugenachtig. In dit opzicht kent *In the Mood for Love* veel meer affiniteit met een film als *Memento* (Nolan, 2000). Ook daar wordt de (extreme) impotentie van het geheugen zichtbaar gemaakt door de opgebroken vorm van de film. Achterwaarts verteld en met steeds overlappende momenten is *Memento* een film die de verwarring van het geheugen via zijn structuur overdraagt op de kijker. Op subtielere wijze doet *In the Mood for Love* dat ook met zijn publiek. Zijn structuur is min of meer lineair doch ongelofelijk elliptisch en bij momenten onduidelijk. Hierin is het voornamelijk de herhaling die voor structurele verwarring zorgt, een motief dat doorheen de gehele film opduikt. Zo haalt Ackbar Abbas aan:

Le principe structurel de l'ensemble n'est pas le changement et le développement, mais plutôt la répétition et le souvenir, que maintiennent cependant leurs propres effets de surprise – comme en témoignent les nombreux changements d'attention, les modifications de procédés narratifs, l'expérimentation des possibilités expressives/répressives de l'image filmique. (1997, 40/41)

De talloze pancartes die de film doorboren, voorzien van Liu Yi-changs prachtige proza, dragen bij tot de elliptische stijl van de film en verhogen het gevoel van een zekere nostalgische afstand. De allerlaatste pancarte uit *In the Mood for Love* luidt als volgt:

He remembers those vanished years.  
As though looking through a dusty window pane,  
the past is something he could see, but not touch.  
And everything he sees is blurred and indistinct.



In sterk contrast met het gefragmenteerde Hongkong van de jaren '60 staat deze laatste scène uit de film. In deze sequentie vertrouwt Chow Mo-wan zijn geheime relatie met Lai-chen toe aan een klein gaatje in de ruïnes van Angkor Wat. De plaats is honderden jaren oud – vele pilaren zijn afgevlakt en andere herleidt tot puin – en hoewel de hoogdagen van deze Cambodische tempel al enige tijd achter haar liggen, vloeit er nog steeds een beetje leven doorheen. Op zijn minst is er nog één Boeddhistisch jongetje dat over de oude tempel waakt en groeit er uit dat kleine gaatje van Chow even later een grashalm. Hetzelfde zou tegensprekelijk gezegd kunnen worden van Chows herinneringen aan Lai-chen: ze zijn vervlogen en net als de tempel vlakken ze steeds meer af, maar zijn herinneringen aan haar blijken fluïde en vatbaar voor verandering. *In the Mood for Love* is een film over herinneringen die met een mix van melancholie (naar een verloren liefde) en nostalgie (naar een vervlogen tijd) het ambigue karakter van het geheugen aankaart. Dat Chow deze tempel bezoekt vier jaar na zijn platonische affaire met Lai-chen onderstreept dat deze scène niet enkel spatiaal maar ook temporeel volledig op zichzelf staat. Op deze plek in ruimte en tijd staat het verleden ver van hem af, hoewel een sluimerend verdriet nog steeds nazindert. Is het niet typerend dat een man, alleen met zijn gedachten op zo'n imposante, memorabele en romantische plek als de Angkor Wat, zich een mislukte relatie terug voor de geest tracht te halen? Dubbend over de fouten die hij maakte, zaken die hij over het hoofd heeft gezien of vergeten is. Dat hij net daar zijn geheugen induikt, veraf van zijn vertrouwde Hongkong en omringd door eeuwen aan geschiedenis, lijkt me niet enkel logisch te zijn maar eerbiedig bovendien. Door de leegte van deze oude herinneringsplek, deze mnemonische site der beschaving op te vullen met zijn eigen, banale herinnering aan een onbegrijpelijk en onbereikbaar meisje.

Dat Chow aan een mengeling van melancholie en nostalgie lijdt, rouwend om het verlies van een object en het verlies van een geïdealiseerd verleden, wordt door Russel Killbourn op treffende wijze geduid wanneer hij schrijft: “[This is] Wong's version of memory as a kind of hell of nostalgic mourning for lost love.” (2010, 121). Het gaat hier om een specifiek soort van verdriet dat de Portugezen met het mooie woord *saudade* aanduiden. Een woord dat niet echt te vertalen valt en zich laat beschrijven als e en

vaag en constant verlangen naar een verleden dat waarschijnlijk nooit heeft bestaan. Hieromtrent merkt Jean-Marc Lalanne op:

Car la vraie nostalgie, la *saudade*, n'est pas celle du passé (sentiment assez stérile), mais bien la nostalgie du présent, la conscience mélancolique que le présent, c'est toujours ce que est en train de se défaire, de ne plus exister. (1997, 25)

Als *In the mood for Love* een treurdicht is om een imaginair verleden, doordrongen van deze *saudade*, dan komt dat helemaal door Wong Kar-wai's uiterst persoonlijke, eigenzinnige en geromantiseerde recreatie van deze verdwenen wereld. Net zoals de poëet Simonides de tijd in zijn hoofd wist om te keren en zo de neergestorte zuilen en gestorven vrienden even vanonder het stof haalde, zo laat Wong zijn verloren heimat in zijn film herleven. De film die, net als de herinnering, keer op keer kan worden beleefd en (in het geval van de waardevolste exemplaren) elke keer een ander stukje schoonheid prijsgeeft. Dat de nostalgische terugblik zich berust op verbloeming, verkleuring en fantasie –, zet haar weliswaar lijnrecht tegenover de objectieve geschiedschrijving, maar hoeft haar daarom nog niet als inferieur te bestempelen. Misschien is het net haar kracht dat ze de representatie van het verleden in vraag durft stellen door zelfreflectief om te springen met haar mechanismes. Pam Cook merkt op: “in many cases, they [nostalgic memory films] have engaged with the process, exploring its limits and questioning traditional notions of history and representation.” (2005, 5). Zoals gezegd bewerkstelligt Wong dit door de talrijke gesluierde beelden, fragmentatie van stad en tijd en de veelvuldige herhalingen (mits variatie). In het bijzonder etaleert hij zijn nostalgische strategie door middel van het complexe rollenspel dat zich tussen Lai-chen en Chow ontwikkelt. Alluderend naar Hitchcocks onovertreffbare rollenspel tussen Scotty en Madeleine/Judy in *Vertigo*, is het rollenspel of de idee van 'laten we doen alsof' één van de basisveronderstellingen van nostalgie. Een spel van make-believe, waarin een geïdealiseerd verleden gekopieerd wordt naar het heden. Net als Scotty probeert Lai-chen haar overspel plegende man te recreëren in Chow, maar wanneer het rollenspel te echt wordt en de imaginaire bubbel breekt, barst ze in tranen uit. Uiteindelijk is het de grootste verdienste van *In the Mood for Love* dat het dit onmogelijk verlangen tastbaar weet te maken. Dat het op een zelfbewuste manier de wazige, leugenachtige maar ook wondermooie aspecten van “die ronddwarrelende, verwarde herinneringsbeelden” (Proust, 47) weet bloot te leggen. In de nostalgische representatie schuilt niet enkel het gevaar van romantisering maar ook de potentie om op een andere manier naar het verleden te kijken en ermee om te gaan. Zoals de sociologen Pickering en Keightley zo mooi stellen: “The past has long been a locus of possibility and source of aspiration, of providing a way of imagining present impossibilities becoming possible in the future, for the future opens into otherness only insofar as the past does too. [...] When this reciprocal movement is operative, nostalgia becomes an action rather than an attitude.” (2006, 937). Nostalgie is een plek van verwarde herinneringsbeelden die net dankzij hun hang naar schoonheid en idealisme onze blik op de toekomst kan inspireren. Geheel toevallig laat ik ook dit hoofdstuk door T.S. Eliot afsluiten:



Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
and time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.  
What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden.  
(Eliot, 1936-1942, 160)

## **Hoofdstuk 2: De voorwerpen**

### Over Madeleine en de materie van beelden

Julien Weverbergh schreef met *De Voorwerpen*, dat in 1994 verscheen, een bijzonder intrigerend boek. Op de achterflap ervan staat te lezen: “*Vijftien jaar geleden begon Julien Weverbergh voor zijn eigen plezier de oorsprong van 149 voorwerpen te beschrijven, waarmee zijn huis volgestouwd geraakt was. Die 'catalogus' bleek in grote trekken zijn levensverhaal te bevatten. De Voorwerpen is een boek [...] waarvan de fragmenten aan elkaar gelast worden door voorwerpen en herinneringen die daaraan verbonden zijn of worden.*” (1994)

Dat voorwerpen het verhaal kunnen vertellen van iemands leven en belangrijker nog, dat er herinneringen aan vastgeknoopt kunnen zitten, merk je vaak bij een grote verhuis of een overlijden. Toen het huis van mijn twee groottantes leeggehaald moest worden omdat één van hen gestorven was (Josée) en de andere met een haperend geheugen achterbleef en noodgedwongen moest verhuizen (Urbain), hielden wij ons een hele dag bezig met het verdelen van hun spulletjes over de daar aanwezige familieleden. Ook van Urbain & Josée's inboedel kon een prachtige catalogus gemaakt worden, waarbij elk object dat hun kleine huisje tot in de nok vulde een klein stukje van henzelf prijs zou geven. Ik zie het Brugse kant terug voorbij flitsen, de pluchen beestjes, de koekoeksklok. Allemaal zijn deze voorwerpen diep vervlochten met mijn herinneringen aan hen. Daarbij lijkt het wel alsof al deze objecten hun identiteit vormen. Tante Urbain & Josée *zijn* het Brugse kant, de pluchen beestjes, de koekoeksklok, .... Zo wordt (een stukje van) hun identiteit afgeleid aan een stel voorwerpen, hetgeen natuurlijk een gruwelijke daad is maar terzelfder tijd er toch ook voor zorgt dat mijn herinnering aan hen niet hoeft te verdwijnen met hun dood of dementie maar via deze voorwerpen levend blijft.

Maar hiermee zie ik de voornaamste functie van deze voorwerpen nog over het hoofd. In de eerste plaats zijn (of waren) deze voorwerpen voor Urbain & Josée zelf onnoemelijk belangrijke triggers om te herinneren. Via deze objecten herinnerden zij zichzelf namelijk de verhalen die ermee verbonden waren. De dag dat ze samen een uitstapje maakten naar de West-Vlaamse parel en er kilo's kant kochten. De avond dat Urbain weer eens geluk had bij het Bingo-spelen en het zoveelste pluchen dier mee naar huis mocht nemen (deze herinneringen zijn louter speculatief aangezien ik het echte verhaal achter deze voorwerpen niet ken). Voorwerpen kunnen herinneringen dus omsluiten, ze in zich opslaan en terug triggeren als we ernaar kijken. Hierin lijkt een voorwerp dezelfde herinnerende eigenschappen te hebben als een foto, met het grote verschil dat het voorwerp een verwijzing is naar de herinnering, in plaats van dat ze deze rechtstreeks probeert weer te geven<sup>3</sup>. Het voorwerp is onderhevig aan verandering, aan krassen en deuken, aan scheuren en herstellingen. Het verliest een oor, er wordt een hartje in gekrast, er wordt een nieuwe laag verf op gezet, enzovoort. Dit is Walter Benjamins befaamde aura. Het bewijs van geschiedenis. Het voorwerp toont zijn geschiedenis in zijn façade terwijl de foto zijn geschiedenis toont in de afbeelding zelf, binnenin. Net als onze herinneringen gaan voorwerpen een verandering door, worden ze gelijmd en gekraakt, vergeten en terug vanonder het stof gehaald.

---

3 *Hiermee bedoel ik dat de foto rechtstreeks gestalte geeft aan dat moment uit het verleden omdat het er letterlijk een afbeelding van is, terwijl het voorwerp enkel kan verwijzen naar dat verleden.*

Er is één literaire godfather die naar mijn gevoel het gebruik van voorwerpen als middel om herinneringen op te rakelen meesterlijk demonstreert: J.D. Salinger.

My brother Allie had this left handed fielder's mitt. He was left-handed. [...] he had poems written all over the fingers and the pockets and everywhere. In green ink. He wrote them on it so that he'd have something to read when he was in the field and nobody was up at bat. He's dead now. He got leukemia and died when we were up in Maine, on July 18, 1946. You'd have liked him. He was two years younger than I was, but he was about fifty times as intelligent. [...] God, he was a nice kid, though. He used to laugh so hard at something he thought of at the dinner table that he just about fell off his chair. I was only thirteen, and they were going to have me psychoanalyzed and all, because I broke all the windows in the garage. I don't blame them. I really don't. I slept in the garage the night he died, and I broke all the goddam windows on the station wagon we had that summer, but my hands was already broken and everything by that time, and I couldn't do it. It was a very stupid thing to do, I'll admit, but I hardly didn't even know I was doing it, and you didn't know Allie. (Salinger 1945/1994, 33/34)

Hoe een baseball-handschoen met gedichten erop de herinnering aan een gestorven broertje kan oproepen. Zijn lach, rode haar, intelligentie. Ongetwijfeld het meest mythische voorwerp dat ooit werd ingezet om een herinnering te evoceren is het madeleine-koekje uit Prousts *à la Recherche du Temps Perdu*. Niet enkel legendarisch omwille van de ongelofelijke associatie die erdoor wordt geëvoceerd, verpakt in ronkende volzinnen en een ongelofelijke woordenschat, maar tevens ingezet als sleutelreferentie in Hitchcocks *Vertigo* en aan de basis van Raul Ruíz' gelijknamige adaptatie, reveleert dit simpele koekje een fundamenteel inzicht in het herinneringsproces en slaat het bovendien een interessante brug tussen literatuur en film. In een beroemde passage uit *De Kant van Swann* onderzoekt Proust de origine van een herinnering:

And suddenly the memory revealed itself. The taste was that of the little piece of madeleine which on Sunday mornings ... my Aunt Leonie used to give me... when from a long-distant past nothing subsists, after the people are dead, after the things are broken and scattered, taste and smell alone, more fragile but more enduring, more unsubstantial, more persistent, more faithful, remain poised a long time, like souls, remembering, waiting, hoping, amid the ruins of all the rest; and bear unflinchingly, in the tiny and almost impalpable drop of their essence, the vast structure of recollection. (1913, 50-51)

Hieruit komt het essentiële inzicht voort dat het voorwerp, in dit geval het madeleine-koekje, in al zijn zintuiglijke prikkelingen (smaak, geur, uitzicht en structuur) een herinnering evoceert, maar dat de herinnering zelf niet in deze orde van zintuiglijke waarneembaarheden gecatalogiseerd kan worden. Russel Killbourn wijst aan dat: “For Proust [...] memory is immaterial: the memory as such is not contained 'within' the cake or its flavour; the madeleine is the precipitant or prompter of what for Proust is memory's complete and authentic unfolding.” (2010, 61). Samengevat kunnen we dus stellen dat het materiële object een immaterieel beeld (herinnering) opwekt. Een beweging van het reële naar

het virtuele, waarbij het object steeds aan de basis ligt en waarvan de geëvoeerde herinnering het gevolg is. Wat in het geheugen opgeslagen wordt zijn dus niet deze zintuiglijke waarneembaarheden, deze zijn enkel de trigger tot de herinnering. In *Sans Soleil*, waarover ik het in Hoofdstuk 3 uitvoerig zal hebben, merkt Chris Marker op: “How can one remember thirst?” (1983). Deze enigmatische zin onderlijnt de idee dat het geheugen zich geen zintuiglijke ervaringen, zoals dorst of de smaak van een koekje herinnert, maar wel beelden. Of beter: metamorfe afbeeldingen van een vervlogen moment, onderhevig aan verandering en door Killbourn aangeduid als the madeleine image. Nemen we Markers gevoel van dorst terug als voorbeeld dan valt het inderdaad niet mee om dit gevoel en bijbehorende beelden in het geheugen zomaar op te sporen, omdat dit in onze herinnering een abstract iets is. Pas wanneer je dorstig bent en het abstracte gematerialiseerd wordt in een droge mond, vieze smaak et cetera, flitsen er ongetwijfeld beelden door het hoofd van andere momenten waarop je extreem veel dorst had.

## 2.1 Tussen vorm en inhoud

Herinneringen dansen dus op de dunne grens tussen het materiële en het immateriële. Voorwerpen en gebouwen dienen in de eerste plaats als memento, tastbare zaken die een vormelijke brug slaan tussen verleden en heden en die via hun uiterlijke eigenschappen het geheugen triggeren, verinnerlijken. Film is natuurlijk de perfecte belichaming van deze spanning: steeds materieel en immaterieel, en beeldend bovendien. Wanneer Russel Killbourn stelt dat: “The 'madeleine effect' [...] is usually an image or other visual element within the film that triggers a specific memory for the protagonist, whether in the mode of properly Proustian involuntary memory or not.” (2010, 64), dan kunnen we daar gemakkelijk een hele reeks films bij voorstellen die via een memento de sprong naar het verleden maken. Denk maar aan *Citizen Kane*<sup>4</sup> (een slee), *Titanic* (een juweel) en *The Prestige* (een brief). Dat het niet altijd om een materieel voorwerp hoeft te gaan bewijzen films als *Casablanca* (een liedje), *Slumdog Millionaire* (een reeks vragen). Deze voorbeelden volgen allemaal het klassieke stramien van de flashback, waarbij het voorwerp een vormelijke brug slaat tussen verleden en heden en als stille getuige de mysteriën van het verleden kan onthullen.

Tezelfdertijd balsemt de film ook afbeelding en tijd. In analogie met Bazin kan de film gezien worden als een voetafdruk in de modder, een vingerafdruk op papier, de index. De film, gezien als object, bewaart tijd. Naast de fotografie is film waarschijnlijk het voornaamste medium dat ons laat herinneren, of het nu gaat om een filmpje op YouTube, dan wel eentje van een familiereis of een trouwfeest. We leggen ermee vast zodat we (later) kunnen herinneren. In Wim Wenders' *Paris, Texas* wordt dit idee van een gebalsemde tijd op een magnifieke manier uitgespeeld via een oude 8mm opname die de verschillende personages samen bekijken. Het verloren geluk speelt zich voor hun ogen af, pijnlijk dichtbij en toch jaren verwijderd van wie ze nu zijn. Hoe voor de hand liggend de keuze voor 8mm ook mag lijken, ze gaat uit van een cruciaal inzicht, namelijk dat een welbepaalde drager van een film de drager van het

---

4 *Het gebruik van de slee in Citizen Kane valt echter niet zonder ironie te lezen, aangezien de zoektocht naar Kanes 'Rosebud' mislukt en de kijker er pas in de allerlaatste minuut achter komt dat Kanes verloren object (= verloren onschuld) diens slee is.*

verleden kan zijn. Door de vormelijke kwaliteiten van 8mm (of video, archiefmateriaal, technicolor, zwart/wit, etc.) aan te wenden tapt de regisseur rechtstreeks in op een manier van herinneren waarvan de vormelijke kwaliteiten tot ons collectieve geheugen behoren en onze perceptie ervan gekleurd wordt door het eigentijdse karakter dat ze hebben. Net doordat de (contemporaine) drager beïnvloed wordt door technische ontwikkelingen, trends, heersende ideologie, etc.<sup>5</sup>, refereert die steeds naar een uniek moment in de tijd. Meer recentelijk hebben mainstream films als *Cloverfield* en *Altiplano* op treffende wijze het belang van de camcorder in ons hedendaags herinneringsproces geïllustreerd. In elk van deze voorbeelden wordt het medium film als object ingezet. In de eerste plaats is het natuurlijk het gebeuren in het filmobject zelf, dat hen herinnert aan een vervlogen moment. Maar in het bijzonder zijn het haar vormelijke kwaliteiten, die steeds in duidelijk contrast staan met de rest van de film, die de film als herinnering blootleggen. Net als Prousts madeleine-koekje rakelt de film het geheugen op. De textuur van het koekje is de korrel van de film; geur en smaak staan gelijk aan de over-saturatie en soft focus. Ook hier geldt dat het materiële object (de film) een immaterieel beeld (herinnering) opwekt. Hetgeen nog steeds een beweging van het reële naar het virtuele is, en waarbij het object dus aan de basis ligt van de geëvoceerde herinnering.

Waar dergelijke films specifiek de nadruk leggen op de filmpraktijk van de amateur en er een scheiding bestaat tussen het verhaal van de film (de realiteit) en het verhaal van het gefilmde (het gemedieerde verleden) laat een film als *Le Scapandre et le Papillon* deze scheidingslijn versmelten. In een wonderlijke sequentie volgen we de gedachten van Jean-Dominique Bauby, die door het locked-in-syndroom voor het leven opgesloten zit in een verlamd lichaam (zijn duikerspak). Een vlinder breekt zichzelf uit zijn cocon en vliegt langs een idyllische kustlijn, een beeldschone vrouw en Ozymandias, de fictieve “koning der koningen” van dichter Percy Bysshe Shelley. Beelden uit *Le Peuple Migrant* (Jacques Perrin, 2001), *Der Flug um den Erdball* (Willi Wolf, 1925) en Marlon Brandon flitsen voorbij. Van een natuurdocumentaire naar stoffig archiefmateriaal, over pompende videokorrel tot zwart/wit fotografie. Een zwevende surfer, een sierlijke toreador, een slalomende skiër, haast in vrije val. Net omdat al deze beelden zich in Jean-Do's hoofd afspelen, en niet op een tv-scherm of filmdoek, benadrukt regisseur Julian Schnabel het belang van filmbeelden in ons herinneringsproces. Net als Tao Gu toont hij dat al deze dragers deel uitmaken van ons collectief geheugen, en belangrijker, dat deze herinnerde beelden (of zijn het droombeelden?) evenveel tot onze realiteit behoren als het verhaal dat eromheen gewoven is. Het allerbelangrijkste inzicht dat Schnabel naar voor schuift, lijkt me dat onze herinneringen zich vormen als een film, met de stortvloed aan allerhande filmmateriaal (zowel communiaal als persoonlijk) als metafoor voor de werking van ons geestesoog. Eerst en vooral herinneren we ons maar moeilijk doordeweekse beslommeringen, maar zitten de zeldzame momenten die we vastlegden op foto of film, in een dagboek of brief, vaak glashelder in het hoofd, net door de bewustmaking van dat moment. Zo merken de sociologen Pickering & Keightley op dat: “*Rather than remembering experiences, we are more likely to remember mediated experiences.*” (2006, 929).

---

5. Denk aan de uitvinding van Technicolor, de soft focus van de late jaren '70, of het gebruik van kikvorsperpectief in Riefenstahl-propaganda. Allemaal zijn het iconische flarden van het verleden die zich in het beeld uitdrukken.

Bovendien zit er in elke herinnering een narratief, evolutie, gebeuren. Iets waarmee de stilstand van de fotografie zich maar moeilijk kan meten. Net als de film is deze steeds verbloemt, elliptisch, subjectief. Hieruit volgt dat de film niet alleen werkt als een opslagplaats voor onze collectieve en persoonlijke herinneringen – een extern geheugen, een object dat afbeelding en tijd balsemt. De film vormt ook onze herinneringen! Hierdoor treed er een verschuiving op in het vooropgestelde paradigma van Proust. Waarbij het madeleine-koekje als object een herinnering evoceert, kan de film als object zowel een herinnering evoceren als vormen.

Nog interessanter wordt het echter wanneer de film haar vormelijke kwaliteiten inzet om een herinnering uit te beelden (hetgeen een omkering is van het Proust-paradigma). In essentie is de herinnering steeds een afbeelding. Ze is wazig, ongrijpbaar en metamorf. Het zijn net deze immateriële eigenschappen die door film veruiterlijkt en zichtbaar gemaakt kunnen worden. Denk maar aan een korrelige pellicule die men kan inzetten als de vormelijke representatie voor het stoffige geheugen. Dit is een zeer eenvoudig, doch doeltreffend en subtiel stijlkenmerk, met het gevaar dat het een conventie wordt. Maar ook andere vormelijkheden, zoals onscherpte in de diepte, vervorming en verkleuring<sup>6</sup>, zijn courante mogelijkheden tot het verbeelden van het geheugen. De fotografie heeft al deze eigenschappen natuurlijk ook in pacht, maar zij staat stil, hetgeen haar haaks op de levendigheid van geheugen en film zet. De film werkt niet alleen in ruimte en tijd, ze vervormt die ook<sup>7</sup>. De film knipt en kadert, verhaspelt en verdraait. En dat is met het geheugen net zo.

Waar het madeleine-object de herinnering triggert, en er dus een afstand/scheiding bestaat tussen object en geheugen, bestaat deze afstand niet tussen de film en de herinnering. Met andere woorden, de film als object valt samen met immaterialiteit van het geheugen.

	Proust/Paris, Texas	Le Scapandre	Bleu/In the Mood for Love ...
Materieel: /Vorm	Madeleine-koekje/8-mm	Found Footage	Film
	↓ Evoceert	↓ Vormt	↑ = ↓
Immaterieel: /Inhoud	Herinnering	Herinnering	Herinnering

6 Een mooi voorbeeld hiervan is *Alexandr Sokurovs Moeder en Zoon*, waarin de scheefgetrokken kaders en vlekkerige tableaux symbool staan voor de verwarrende laatste dagen tussen een op sterven liggende moeder en haar zoon.

7 In dit opzicht lijkt me *Bazins idyllische index*, waarbij de film als de voetafdruk van de tijd dient te fungeren, eerder een droombeeld. Hoewel film een tijdsdocument is balsemt ze niet zozeer tijd. Film manipuleert tijd. Geheel toevallig heeft diezelfde Sokurov hieromtrent een uiterst interessant werk gemaakt, *Spiritual Voices*, waarbij hij de ogenschijnlijke naturel van de plan sequence in contrast brengt met de artifice van time-lapse fotografie.

Zoals eerder aangestipt verbeeldt Wong Kar-wai het geheugen in zijn film(s) via een heleboel vormelijke vondsten, waarvan de gesluierde beeldtaal, de ellipsen en het freeze frame het meest in het oog springen. Op geheel eigen wijze gaat ook Krysstof Kieślowski' met zijn *Trois Couleur: Bleu* op zoek naar de verbeeldingen voor een getormenteerd geheugen. In ongelofelijke mix van Griekse tragedie, onderkoelde pathos en cinematografische bombast verkent de Poolse cineast de dunne lijn tussen een verdrongen verleden en de (on)mogelijke verlossing die daartegenover staat

## 2.2 Bleu

I would rather a technique of forgetting, for I remember what I would rather not remember and cannot forget what I would rather forget.

Themistocles (als reactie op de mnemotechniek van Simonides)



- *Je voudrais vous reconstruire. C'est important.*
- *Rien est important.*
- *C'est à propos d'un objet.*
- *Quel objet?*
- *Une chaînette. Une chaînette avec une croix.*
- *Je l'aurais oublié ...*

*Bleu*, deel één uit Kieślowski's kleurentriптиek die de Franse tripartite als basis nam, is de film die Kieślowski maakte als onderzoek naar de idee van vrijheid. *Blanc* en *Rouge*, die respectievelijk de ideeën van broederlijkheid en gelijkheid belichten, maakten dit drieluik dat gestoeld stond op de waarden van de Verlichting rond. Maar zoals veel in het oeuvre van Kieślowski – en in het bijzonder de relatie *Decalog* /de tien geboden –, valt niets in *Trois Couleurs* zonder de nodige ambiguïteit te lezen en zouden deze drie pijlers uit de Verlichting ook met elkaar ingewisseld kunnen worden.

### 2.2.1 Bleu en het anti-object

*Bleu* vertelt het verhaal van Julie, gespeeld door Juliette Binoch, die ogenschijnlijk gelukkig getrouwd is, een dochtertje heeft en samen met haar man Patrice aan een concert werkt dat de titel 'L'ucification d'Europe' draagt. Nadat haar man en dochter in een ongeval om het leven komen, besluit Julie zich te ontdoen van al haar materiële bezittingen. Van haar huis, foto's en personeel, tot een snoepje van haar dochter en de partituren van haar man. Halverwege *Bleu* zegt ze: "Je ne veux plus de possessions, plus de souvenirs." Julie vindt slechts één enkele manier om het verlies te overleven en dat is door de absolute ontkenning van het verleden. Met dit tabula rasa hoopt ze zichzelf te bevrijden van het extreme gemis en wil ze, net als haar grote, onbewoonde huis, slechts een lege huls zijn. Absolute vrijheid, zo lijkt Kieślowski te willen poneren, is het zich ontdoen van elke knoop die ons aan het leven bindt, materieel en immaterieel. In zijn bespreking van *Bleu* vat Geoff Andrew samen dat "Julie sets about reconstructing her life through an extreme form of self-denial; to ensure that it is free from pain, she

decides to rid herself, steadily and surely, of material goods, memories, relationships and responsibilities associated with her past.” (1998, 28). In een tekenende sequentie vernietigt Julie zonder pinken of blozen het muziekstuk dat haar man en zichzelf aan het creëren waren en vermaakt ze op maniakale wijze de lolly van haar dochter tussen haar tanden. Terugdenkend aan de evocerende kracht van Prousts madeleine-koekje, dan wordt het duidelijk dat Julie elke evocatie van dergelijke memento's uit haar leven tracht te bannen, hetgeen natuurlijk net hun belang onderstreept in verband met het herinneringsproces.

In haar scherpe en verhelderende boek *Memory and Survival* merkt Emma Wilson op dat “Julie has, both involuntary and deliberately, severed her links with the past and created a new identity for herself.” (2000, 38). Wat haar rest is een leeg huis, een omhulsel met niets erin, als de reflectie van de innerlijke toestand die Julie probeert na te streven. Zoals Wilson aangeeft meet Julie zichzelf een nieuwe identiteit aan. Ze trekt weg van het grote landhuis en de herinneringen die erin opgeslagen liggen, en met deze terugtrekking kondigt ze haar wedergeboorte aan. Ze neemt een nieuwe flat en leeft in complete anonimiteit en inertie. De vraag die hieruit rijst is of identiteit en herinnering los van elkaar gekoppeld kunnen worden en of Julie in de ontkenning van haar verleden over een echte identiteit beschikt? Dit is de oppositie van het Verlicht denken, dat van de maakbaarheid van de mens uit gaat, en het modernistisch denken dat identiteit ziet als de speelbal van causaliteit en de vrije wil aan banden legt. Julie volgt in het eerste deel van *Bleu* zeer duidelijk de weg van het eerste model: haar zelfopgelegde amnesie komt voort uit de existentiële drang naar zelfbehoud en voortbestaan. De maakbaarheid van haar nieuwe identiteit is, net als haar amnesie, noodzakelijk. Hiermee bet *Bleu* zich in een lange stoet van amnesie-films in, gaande van *The Bourne*-trilogie, over *Mulholland Drive*, tot *Spellbound*. Maar wat *Bleu* onderscheidt is dat, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de gespleten identiteit van David Webb/Jason Bourne, Julie zelf voor haar amnesie kiest en ze hiermee een catch-22 blootlegt. De keuze om te ontsnappen aan het verleden gaat immers nog steeds uit van een sentiment dat door het gemis van het verleden wordt opgewekt. Door bewust geen gevolg te geven aan het verleden doet ze dat dus wel. Deze paradox neemt meteen elke slaagkans van Julie's plan weg om een nieuwe identiteit te construeren. Vrijheid, in dit opzicht, is illusoir. Julie tracht zich, door toedoen van de gruwelijke speling van het lot, te isoleren van het leven, de tijd en bijgevolg van de causaliteit. Ze wil op de oorzaak (het ongeluk, de dood) geen gevolg geven door zichzelf in een soort tussenzone te plaatsen, levend noch dood, opgesloten in de veilige cocon van haar appartement waarin verleden en toekomst buiten worden gesloten. Ze richt haar existentie op kleine, futiele dingen: klontjes suiker, zonlicht en zwemmen, en houdt andere zaken op afstand: straatgeweld, behoeftige oude dames, muizen en een kettinkje. Deze somnabulsistische toestand beklemtoont de ambiguïteit rondom Julies identiteit en wordt benadrukt in de scène waarin Julie haar demente moeder opzoekt en zij Julie verward met een gestorven zus. Dat beide vrouwen zich in de schemerzone van amnesie begeven verdubbelt de problematiek van identiteit/herinnering. Fascinerend is dat Kieślowski de Franse legende Emmanuelle Riva castte om de moeder van Julie te vertolken. Legendarisch om haar vertolking in Resnais' *Hiroshima mon Amour*; niet toevallig een film over trauma en herinnering. Emma Wilson heeft deze twee films reeds op lumineuze wijze met elkaar vergeleken (zie *Memory and Survival*) en voor redenen van beknoptheid



verwijs ik hieromtrent dan ook graag naar haar analyse. Belangrijk om aan te stippen lijkt me ook de link met Bertolucci's *Last Tango in Paris*. Net als in *Bleu* speelt een belangrijk deel van *Last Tango* zich af in de teruggetrokkenheid van een Parijs' appartement. Niet toevallig is de Pont de Bir-Hakeim een iconografische locatie in beide films, waarvan de lange, ijzeren corridor recentelijk nog in dat andere herinnerings-vehicel, *Inception*, werd kromgetrokken (de doorwinterde cinefiel merkt ongetwijfeld het rode 'Tabac' reclamebord op dat zowel in Kieślowski's als Bertolucci's film hangt), en spelen knaagdieren een belangrijke rol in het verloop van beide verhalen. In *Last Tango* moet seks de nagestreefde amnesie van Brando's personage dienen. "We are going to forget everything we knew, all the people, wherever we've lived." Heel verschillend is dan weer dat Brando dankzij zijn affaire met Jeanne er wel degelijk in slaagt van zijn overleden vrouw afscheid te nemen, al bekoopt hij het wel, in de traditie van eros & thanatos, met zijn leven.



Een dergelijke aanvaarding van het verleden zal voor Julie veel problematischer blijken te zijn. Allerbelangrijkst lijkt me dat Julie nooit echt lijkt te geloven in haar vooropgestelde plan om zichzelf te ontdoen van het verleden en zichzelf een smetteloos nieuwe identiteit aan te meten. Net zoals er bij het uitgommen van een tekst nog vage kriebels in het blad blijven gedrukt, zo lukt het Julie niet helemaal om haar herinnering weg te vegen. Ondanks de rigoureuze vernietiging van alle connecties met het verleden neemt ze uit haar grote landhuis één voorwerp mee: een mobiel gemaakt van blauw kristal, afkomstig uit de blauwe kamer van haar dochter. Wanneer Julie intrek neemt in haar nieuwe appartement hangt ze meteen de blauwe mobiel aan het plafond. In haar extreme ontkenning van het verleden lijkt het alsof Julie zich niet kan ontdoen van dit ene voorwerp. De mobiel die als een letterlijke manifestatie van het verleden in de presentie van haar nieuwe, steriele leven hangt en het daarmee van meet af aan contamineert. Vrijheid lijkt voor Kieślowski een uiterst problematisch begrip. Niet alleen verliezen we met absolute vrijheid een deel menselijkheid, maar het onbewuste ego werkt de absolute vrijheid bovendien tegen.

### **2.2.2 Representatieve disruptie**

Als het thema van *Bleu* de ontkenning van herinneringen is en de ambivalente identiteit die hierdoor gevormd wordt, dan drijft Kieślowski deze thematiek door in de vorm van zijn film. Zo schrijft Wilson:

*Bleu* works to testify to the refusal of memory, to survival in denial and in the deadening of response. This Kieślowski explores in terms of mise-en-scène and editing, and further through a dialectics of intimacy and distance which persuades us that the protagonist's trauma remains opaque to her. Ironically, then, Kieślowski makes use of editing and the enchainment of images to construct an image of time which is both disturbed and dissociated. And it is thus that the viewer experiences Julie's own memory disturbance. (2000, 48)

Hetgeen opmerkelijk is aan *Bleu* is dat, voor een film handelend over geheugen, er op geen enkel moment in de film een herinnering wordt getoond. Kieślowski's weigering om een flashback of 'images souvenirs' te gebruiken is van cruciaal belang voor de verdere analyse van *Bleu*. Zoals in de inleiding besproken werd, ligt het in de aard van de flashback om een licht te werpen op het verleden. Om duiding te brengen zodat de kijker de causaliteit van het narratief volledig kan vatten. Zoals Wilson aanhaalt is het Kieślowski's bedoeling om het verleden, in de eerste plaats voor Julie zelf, opaak te houden. Dichtbij en van op afstand tegelijk. Mocht Kieślowski gebruik maken van een flashback-structuur dan zou dit de hele thematiek ondergraven. De kijker van zijn kant zou immers met de hulp van flashbacks een zekere vat krijgen op Julies ambigue identiteit en psychologische toestand en dat is net wat Kieślowski wil ondermijnen. "The filmmaker [Kieślowski] refuses to give the viewer access to the mental images of the psychic subject, thus placing us in a position where we are in part unable to integrate the temporal relations of the film." (Wilson, 2000, 49). Naar mijn gevoel is het Kieślowski's betrachting om Julies intenties en identiteit voor de kijker steeds dubbelzinnig te houden. Net zoals Julies psyche verstoort is, afgesloten en gewond, zo is *Bleu* een verstoorde en opgebroken film. Dit wordt geattesteerd door de vaak opmerkelijke keuze van shots, belichting en montage. Het beroemde shot van Julies ooglid waarin een dokter wordt gereflecteerd, is hier een goed voorbeeld van. Vervormd, akelig dichtbij en in een verontrustend lange take. De film is, zoals Julie, gewond en gebroken. In het nadeel van overzicht en duidelijkheid toont het beeld vaak slechts een kleine fractie of detail, een patroon dat zich doorheen de hele film zal herhalen. Zo richt Kieślowski's camera zich liever op een klontje suiker dat zich vol koffie zuigt of de flikkering van blauw licht rondom Julies oog en gaat het hierdoor grote momenten van pathos uit de weg. Al deze keuzes verhogen het gevoel dat *Bleu* een film is uit balans, schipperend tussen longtake en snelle montage, felle en pastelbelichting, extreme close-up en afstandelijkheid.

Op significante wijze wordt deze representatieve ambivalentie bewerkstelligd via het opmerkelijke gebruik van kleuren, waarbij artificiële belichtingspatronen ingezet worden om de subjectieve gekleurdheid van het geheugen mee te geven en eveneens dienen als abstracte manifestatie van het verleden in het heden. In een vroege scène overvalt een blauw schijnsel Julie even gewelddadig, onaangekondigd en zonder duidelijk aanwijsbare reden als de denderende muziek van de begeleidende Preisner-compositie. Dit enigmatische blauw, dat doorheen de film nog zal opduiken in objecten, kledij en belichting, lijkt Julie te achtervolgen, als een fantoom uit haar verleden. Dit roept niet toevallig een echo op aan Hitchcocks *Vertigo*, waarin een enigmatische groene schemer Judy transformeert tot de reïncarnatie van Madeleine. *Vertigo* is een film die, met de woorden van Chris Marker, handelt over "an

impossible memory” (Sans Soleil, 1983), waarin James Stuart de dood van Madeleine (zijn verleden) probeert te recreëren in Judy (zijn heden). Waar in *Vertigo* het blauw-groene schijnsel veeleer een veruiterlijking is van Scotty's ziekelijke obsessie met het verleden duidt het in *Bleu* eerder op de onontkoombaarheid van het verleden. Ook in het eerder besproken *In the Mood for Love* wordt de subjectivering van het geheugen meegegeven via de bij momenten zeer felle kleuren en atypische belichting. Zo wordt Chows gezicht, hopeloos wachtend in hotelkamer 2046, tot vier keer toe ondergedompeld in een helgeel licht, hetgeen eveneens zijn innerlijke twist van dat moment exterioriseert. In alle drie de films, die ontgensprekelijk over het geheugen handelen, wordt artificiële belichting in de eerste plaats ingezet om een gevoel te veruiterlijken en in het bijzonder om het artificiële herinneringsproces te attesteren. Een herinnering is immers nooit zuiver verleden, altijd gekleurd, subjectief en daarom artificieel. In *Bleu* bewerkstelligt deze artificialiteit de rigoureuze (en zo blijkt onmogelijke) ontkenning van herinneringen, in *Vertigo* de onmogelijke recreatie van het verleden en in *In the Mood for Love* de wazigheid, onbetrouwbaarheid en onduidelijkheid van het herinneren zelf.



De belangrijkste manier waarop deze representatieve disruptie echter getoond wordt is in de gewelddadige 'zwarte momenten' die de film letterlijk doorboren en openbreken. Dit zijn momenten waarop Julies heersende gemoedstoestand, vaak zonder duidelijk aanwijsbare reden, omslaat in totale kil- en afstandelijkheid. Hierop sluit ze soms haar ogen of slaagt ze neer, alsof ze de herinnering die door woorden wordt opgewekt hardhandig tracht te smoren. Dit zijn de ultieme momenten van Julies ontkenning van het verleden. Tekenend is dat zulke momenten altijd vergezeld worden door de muziek die voor 'L'unification d'Europe' moest dienen. Gewelddadig en zonder aankondiging overvalt ze Julie. Belangrijk is dat ondanks de rigoureuze vernietiging van haar materiële verleden, het de immaterialiteit van de muziek is die Julie blijft achtervolgen. Kieślowski benadrukt deze momenten door het beeld, even abrupt als Julie's gemoedsbeweging, weg te vagen en het gedurende enkele seconden volledig zwart te laten. Het lijkt erop dat op momenten van absolute verdringen (of vernietiging) zelfs de representatie niet kan doordringen. Vrijheid, zo blijkt, is niet enkel in de realiteit illusoir, maar zelfs voor de penetrerende kracht van de film.

Een goed voorbeeld van zo'n 'zwart moment' is de scène waarin een anonieme jongeman een halsketting met een kruisje wil teruggeven aan Julie. Een halsketting die van Julie's dochter was en die de jongeman terugvond op de plaats van het ongeval. Wanneer hij iets wil vertellen over het ongeluk stopt Julie hem, vervaagt het beeld en dondert Preisners concert over de leegte van het zwarte scherm. Frappant is dat ook hier Julie het verleden op afstand tracht te houden door de halsketting te weigeren. Toch zal deze halsketting later in de film nog een keer zal opduiken, deze keer hangend rondom de nek van Sandrine, die Patrice's minnares blijkt te zijn. Hoewel het niet om dezelfde halsketting gaat is het voor Julie duidelijk dat Sandrine de ketting kreeg van Patrice. Op dit punt wordt het voor Julie duidelijk

dat ze haar herinneringen nooit helemaal kan wegvegen, net omdat haar verleden niet enkel tot haarzelf toebehoort maar dat ze dit deelt met andere mensen, zoals Sandrine. Het feit dat Sandrine daarenboven zwanger blijkt te zijn van Patrice levert het sluitende bewijs dat het verleden voortleeft, al is dat dan niet in Julie.

Niet alleen duidt Kieślowski via de ketting op het belang van objecten in het herinneringsproces, hij slaagt er tevens in om zijn film tot een dergelijk object te maken. Via de representatieve disrupties is *Bleu* de veruiterlijking van het getormenteerde geheugen. In dit opzicht onderzoekt Kieślowski niet zozeer hoe film het geheugen kan representeren, maar eerder hoe beelden een verdrongen verleden kunnen uitdrukken.

Het is via dergelijke inbreuken op Julies tijdscocon dat haar rehabilitatie stelselmatig wordt gerealiseerd en ze langzaam terugkeert vanuit haar vesting van eenzaamheid. De belangrijkste katalysator hiervoor is de ontluikende vriendschap/liefde die Julie toont voor Lucille, een stripteaseuse waarvoor ze, tegen haar intenties in, affectie begint te voelen. Op het moment dat ze elkaar ontmoeten stapt Lucille gebiologeerd naar de blauwe mobiel toe die in Julies appartement hangt en zegt ze: “Quand j'étais petite, j'avais une lampe exactement comme ça. Je me mettais en dessous et je lui touchais avec mes mains.” Probeert Kieślowski hier de afgestompte moedergevoelens van Julie terug op te rakelen of schuilt er meer achter deze enigmatische dialoog? Wanneer Julie enkele scènes later tussen de benen van Lucille knielt (die nooit een onderbroekje draagt) en Lucille Julie omarmt als een bang kind wordt hun relatie des te ambiguer. Liefde bij Kieślowski is zelden eenduidig of helder maar ze blijkt in elk van zijn films vaak de enige redding te zijn voor de existentiële crisis. De echte ommezwaai in Julies psychologische toestand wordt geïntroduceerd op het moment dat Julie Lucille 'redt' van de verschijning van haar vader, voor wie ze minuten eerder ongewild een striptnummertje opvoerde. In deze scène verneemt Julie via een tv-toestel dat Olivier, een oude vriend, in het bezit is van de muziekpartituur die zij dacht te hebben vernietigd en dat hij bezig is het concert voor 'L'unification d'Europe' af te werken. Uiteindelijk is het de nalatenschap van haar man Patrice en belangrijker, de muziek die ze samen componeerden, die haar finaal uit haar inertie werpen en terug de realiteit intrekken.

### **2.2.3 Verdringing en Vrijheid**

Dat Julie haar passie voor muziek terug achterna gaat lijkt een romantisch afloop van het verhaal te suggereren. Het is alsof Julie eer wil bewijzen aan haar dode man door zijn concert af te ronden en ze zich hierdoor niet langer afkeert van haar vorige leven. Hiermee wordt Julies ontheemde identiteit terug ingebed in de (vaste) grond van het verleden en lijkt ze klaar voor het aanvaarden van haar trauma. De traan in het laatste shot van *Bleu* lijkt dit in ieder geval te ondersteunen. Maar aan deze hervonden levenswil zit een ambigue kantje. We mogen immers niet vergeten dat Julie, net wanneer ze terug erkenning geeft aan het verleden en engagement toont ten aanzien van het concert, door Sandrine's bekentenis berooft wordt van haar idyllische herinneringsbeeld aan haar dode man. De kennis van de

affaire en het onwettige kind wordt door Julies initiële ontkenning van het verleden extreem laat in de film aan het licht gebracht, hetgeen haar in een nieuwe existentiële crisis werpt. Ook nu weer biedt het verleden alles behalve heling en troost. Sterker: het blijft Julie overhoop halen en dus moet ze wederom naar een manier zoeken om te overleven. Het is mijn overtuiging dat ze dit doet door zich voorgoed van haar verlies af te sluiten en haar verloren verleden te substitueren. Dus niet via het proces van rouw en heling maar door de wond die geslagen is te zalven en op te vullen. Zo ziet Julie haar liefde voor haar gestorven dochter en demente moeder gesubstitueerd in de persoon van Lucille en projecteert ze haar liefde voor Patrice op diens beste vriend Olivier, die in Julies achting ongetwijfeld een mindere componist is dan haar gestorven man. In dit opzicht meet Julie zich geen nieuwe identiteit aan, noch bouwt ze volledig verder op haar oude identiteit. Voor Julie betekent overleven het verleden te substitueren met nieuwe relaties die een echo zijn van de oude. Ze aanvaardt haar verleden selectief: daarvoor dienen Olivier en de muziek, en sluit andere delen uit haar verleden voorgoed af: het landhuis dat ze opgeeft en aan Patrice's minnares schenkt, haar moeder die ze bij haar tweede bezoek niet meer spreekt.



Dat *Bleu* uiteindelijk geen film is over de aanvaarding van het verleden maar wel over de overleving van het verleden via ontkenning en substitutie wordt door Kieślowski zichtbaar gemaakt in wat wellicht de vreemdste scène is uit de ganse film. In deze cruciale scene wordt het beeld plots, zonder duidelijk aanwijsbare reden, in een enigmatische blur uitgesmeerd. Julie luistert naar de muziek die door Olivier gecomponeerd wordt in ere van Patrice. Met haar wijsvinger volgt ze de stroom van noten op het papier terwijl het concert in alle hevigheid losbarst. De partituur is fel blauw belicht, de omgeving pastelkleurig en zacht groen. Plots hoort Julie iets wat haar niet aanstaat, verdwijnt de muziek en zegt ze: “Attends. Plus léger, sans percussion.”, waarop het beeld zachtjes vervaagt en gedurende een ruwe dertig seconden naar complete abstractie neigt. Het is in deze dertig abstracte seconden dat Julie zich voor het eerst actief engageert in het creëren van het concert voor 'L'unification d'Europe', haar somnabulistische toestand voorgoed doorbreekt en er haar (mogelijke) redding in vindt. Ironische genoeg, en helemaal in lijn met Kieślowski's halsstarrige weigering om op cruciale momenten representatie te tonen, wordt de kijker het zicht onttrokken. Door middel van deze zelfreflexieve abstractie verliest Julies psychologische kentering opnieuw zijn duidelijkheid en wordt de artificiële relatie publiek/camera/film beklemtoond. De zwarte momenten hebben dan wel plaatsgemaakt voor een overdadig zachte focus, de ambiguïteit en distantiëring zijn intact gebleven. Dat Kieślowski op dit

cruciale punt in de film de representatie verbreekt toont dat Julies overleving van het verleden niet bewerkstelligt wordt door een verwerking van het trauma: niet door erover te praten en nog minder door ernaar te kijken (via foto's of flashbacks). Julies overleving bestaat erin het verleden te verdringen en de gaping op te vullen. Op exemplarische wijze stelt Emma Wilson dat:

Julie's liberty is felt most palpably in her emergence from her past, her emergence from her memory and her absolute autonomy [...] she herself has found a way to negotiate her relation to the other (both Olivier and others) and to construct herself and her own identity. Kieślowski represents here a moment of existential freedom where Julie exists in the present, in herself. (2000, 56)

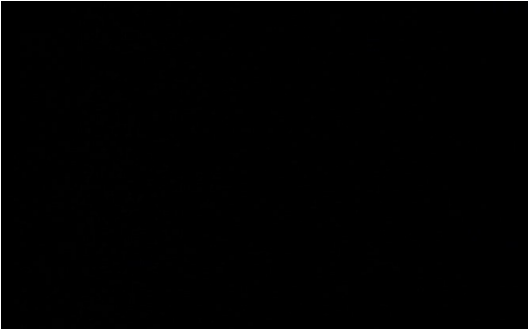
De conclusie die *Bleu* lijkt te poneren is dat de totale vrijheid een utilitair idee is dat niet te verenigen valt met onze menselijke basisbehoeften van liefde en afhankelijkheid. De paradox luidt dat identiteit maar zo maakbaar is als het ego toelaat. In dit opzicht is Kieślowski zowel een romantisch als een modernistisch filmmaker. Romantisch in de zin dat hij belang hecht aan verlossing en catharsis, ook al is deze ambigu. Modern in de manier waarop hij de illusie van identiteit bloot legt, de pluraliteit van de liefde en zelfreflectief met het medium film omspringt. Zo geldt dat identiteit, ook al is deze illusoir, in een systeem van gematigde vrijheid toch verlicht kan worden. Aan het eind van *Bleu* heeft Julie het verleden niet verwerkt. Ze is niet verlost van haar herinneringen maar weet het verlies uit het verleden te compenseren door liefde en creativiteit in het heden. Absolute ontkenning van het verleden heeft haar niet verlost. Nagedachtenis van het verleden evenmin. Het is presentie, creatie en vooruitgang in het heden die haar redden. Liefde voor Olivier en Lucille en belangrijker liefde voor muziek. De functie van het concert voor 'L'unification d'Europe is waarschijnlijk het meest ambigu element in de film. Enerzijds is het iets dat uit Julies verleden stamt en aanvankelijk lijkt het een middel om hulde te brengen aan haar verloren liefde en het trauma te verwerken. Maar de kennis van Patrice's ontrouw stelt haar in staat ontrouw tegenover hem te plegen. In plaats van haar opnieuw ten gronde te richten geeft deze kennis haar de nodige kracht om zich van hem los te wrikken en om aan het concert haar eigen identiteit mee te geven. Per slot van rekening vervangt Julie in *Bleu's* cruciale scène het hoorngeschal en de percussie niet door een instrument dat Patrice had bedoeld maar door eentje waar ze zelf een speciale band mee heeft: de blokfluit.

In de veelbesproken eindsequentie van de film toont Kieślowski een aaneenschakeling van langzame trackingshots. Julies moeder, ontdubbeld in de waas van haar defecte geheugen. De anonieme jongeman, gekluisterd aan het kettinkje. Sandrine, ogenschijnlijk gelukkig, starend naar de echo van haar zoon, haar toekomst. En natuurlijk, in een echo van *Hiroshima mon Amour*, de vrijscène tussen Olivier en Julie. Naakt, verrassend visceraal en tezelfdertijd van op een afstand, vanachter een witgetind raam. Het voorlaatste beeld: een enigmatische close-up van een oog. In de pupil het silhouet van een naakte vrouwenrug gereflecteerd. Het laatste beeld: een zachtblauwe schemering die het gezicht van Julie verlicht, een traan latend, devoot als Dreyers *Jeanne d'Arc*, en dan: een lach. Op haar manier is Julie erin geslaagd een nieuw leven te creëren, niet door haar herinneringen te verwerken maar door de verloren liefde te verplaatsen door een nieuwe. In zijn ambivalentie smelt dit einde twee tegenstellingen

samen: Julie kan huilen en lachen tegelijk en lijkt daarmee verlost. Deze verlossing heeft ze echter wel zwaar betaald, namelijk met haar herinneringen. Het lijkt erop dat Kieślowski - in al zijn ambiguïteit -, identiteit, vrijheid en verlossing van het verleden met elkaar heeft weten te verbinden. Julie staat met de kracht van haar hervonden liefde in het licht van een nieuwe toekomst.

## Hoofdstuk 3: Portalen en Bruggen

### Over poëtische associaties



Drie kinderen wandelen doorheen het IJslandse hinterland. Hun blonde haren gevangen in de wind, ouderwetse kledij van donkere pasteltinten en gehaakt wol in contrast met het groen rondom, en hun priemende ogen, niet schuw noch afwijzend, gekluisterd aan de 8-mm camera die hen filmt. Een vertelstem heeft het over “The image of happiness”, alsof een enkel beeld aanspraak zou kunnen maken op zo'n ongrijpbaar gevoel. Ik weet niet waarom, maar ook ik heb het gevoel dat deze doodeenvoudige plan sequence een afbeelding is van geluk. Dat van *hem*, Chris Marker of Sandor Krasna, of dat van *mij*. Nogmaals, als zoiets al mogelijk is. Nog voor ik de gedachte kan afmaken wordt de pastorale setting abrupt onderbroken door enkele tellen zwart, gevolgd door het beeld van gevechtsvliegtuig, neerwaarts dalend in de buik van marineschip.

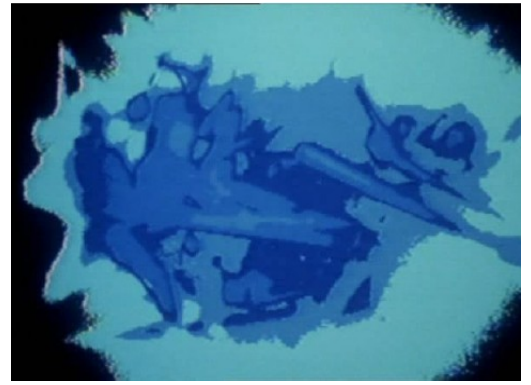
Twee werelden worden aan elkaar gelijmd, twee tijdsvlakken gecondenseerd, en wat daarop volgt heet *Sans Soleil*. Zowel filmmessay als reisverslag, wereldgeschiedenis als stream of consciousness. Het portret van een contemporaine maatschappij - versplinterd in diversiteit - en de onzichtbare bruggen die hen binden, dat op een verpletterende manier de poëzie van het herinneren en de techniek van associatieve montage demonstreert.

### 3.1 Sans Soleil

In zijn essentie vertelt *Sans Soleil* het verhaal van een man die zijn persoonlijke herinneringen en de herinneringen van de wereld aan elkaar knoopt. Marker doet dit via beelden. Beelden die zijn alter ego (Sandor Krasna) schoot in Japan, San Fransisco en IJsland. Via found footage van Haroun Tazieff, Danièle Tossier en Jean-Michel Humeau. Via fragmenten uit *Vertigo*, Japanse vechtfilms en anime. Via gerecyclede muziek van Moussorgsky en Sibelius. Via brieven van Krasna die niet rechtstreeks worden voorgelezen maar geparafraseerd door een onbekende vrouw. Sandor Krasna, van wie we het gezicht nooit te zien krijgen, zijn stem nooit te horen, heeft iets van Baudelaire's flâneur, maar dan met het oog dat plaatsgemaakt heeft voor de lens, en het verstand voor de montagetafel. Steeds toekijkend op dagdagelijkse handelingen, rituelen en beeldcultuur, vaak vlakbij en toch steeds van buitenaf, helpt hij een beeld op te hangen van het moderne leven. Maar als observator en assembleur levert Marker niet



enkel een beschouwing over een bepaalde plaats (Tokio, l'île de France, Eiland van Sal, Guinee Bissau, ...) maar eveneens over de tijd. Zo schrijft hij: *"I'm writing you all this from another world, a world of appearances. In a way the two worlds communicate with each other. Memory is to one what history is to the other: an impossibility."* In de eerste plaats zijn deze tegengestelde en toch communicerende werelden van elkaar afgesneden in afstand. Japan en Afrika (Cape Verde), volgens Marker *"two extreme poles of survival"*, zijn afgesloten eilanden omringt door hetzelfde water. Zowel geïsoleerd als gelieerd. Jean Racine schreef: *"L'Éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps."* Woorden die de originele Franse versie van *Sans Soleil* openden en in de Engelse versie plaatsmaakten voor T.S. Eliot: *"Because I know that time is always time. And place is always and only place. And what is actual is actual only for one time. And only for one place"*. Zowel Racine, Eliot als Marker attesteren hiermee de meervoudige breuk die er bestaat tussen verschillende werelden, die enerzijds spatiaal en anderzijds temporeel is. *Sans Soleil* mikt er dus niet enkel op om een brug te slaan tussen verschillende continenten maar tevens tussen verschillende ideeën van tijd. Verleden, heden en toekomst. Herinnering en geschiedenis. Leven en dood.



Iconografische beelden van mei '68: ordetroepen en demonstranten die met elkaar op de vuist gaan, vervormd door de synthesizer van Hayao Yamaneko.

Vooreerst zijn het Krasna's/Markers overgeleverde brieven die deze verschillende werelden aan elkaar lijmen. Ze overbruggen de beelden en voegen er een extra gelaagdheid aan toe, gaande van illustrerend tot ironisch tot contrapunctief. Maar vooraleer een licht geworpen kan worden op deze verbindende functie is het belangrijk even stil te staan bij de singuliere betekenis van elk element waaruit *Sans Soleil* is opgebouwd. De vraag hoe Marker het amalgaam aan beelden en geluiden verbindt, hoe hij een associatie legt tussen brieven, found footage en gerecyclede muziek, moet vertrekken vanuit de vraag hoe elk component op zich werkt (een brug is maar zo groot als zijn bouten sterk zijn).

Elk beeld, elk geluid, elke zin in *Sans Soleil* is een stukje ge(her)medieerde informatie. Het gaat om het overdragen van informatie via een welbepaald medium. Zo is de brief een overlevering van de schrijver via een constructie van halen inkt op een vel papier. Het medium is dus de brief, de informatie is hetgeen wat die brief vertelt. Steeds zit er een zekere afstand tussen medium en boodschap en die afstand creëert ruimte voor subjectiviteit, vervorming of interpretatie. Denk maar aan hoe de plaatsing van een leesteken in een brief voor verwarring kan zorgen of de smiley in een sms'je. In *Sans Soleil* is deze afstand nog groter aangezien de brieven nog eens door de subjectieve molen van de vrouwelijke verteller worden gehaald. Ditzelfde principe van ontdebelling geldt voor elk beeld, elk geluidje in *Sans Soleil*. Via een doordachte constructie van montage, herkadring of geluidsmanipulatie zijn ze gestript van hun oorspronkelijke informatie en worden hierdoor ingebed in een nieuwe laag van betekenissen. Marker is niet bang om deze mediering te tonen. Zo komen tv-schermen veelvuldig aan bod en speelt hij voortdurend met de texturen van beeldschermen. Zoals in het vorige hoofdstuk opgemerkt speelt het medium film een cruciale rol in de vorming van onze

herinneringen. Marker vraagt zich af: *“I wonder how people remember things who don't film, don't photograph, don't tape. How has mankind managed to remember?”*

Niet alleen toont Marker deze mediering, hij hermedieert ze nog een keer, waardoor de oorspronkelijke informatie nog verder ontdubbeld wordt. Hierin meet Marker zich een ongelofelijke vrijheid aan: hij laat anime cartoons zien door de ogen van een tv toestel, richt een warmtebronzoeker op iconografische oorlogstaferelen, bekijkt dierenpornografie door een sleutelgat. Dit zijn natuurlijk de meest extreme voorbeelden van vervorming die in *Sans Soleil* aan bod komen en niet toevallig zijn het deze momenten uit de film die we ons het helderst herinneren. Vaak is het net deze artificialiteit (of ongewoonheid) die ervoor zorgt dat een bepaald stukje informatie aan ons geheugen blijft kleven. Daarom kunnen we ons de beslommeringen van vorige week nog maar moeilijk voor de geest halen maar blijft een reis doorheen India jaren later nog door het hoofd spoken. Daarom triggeren de beelden van een doordeweekse soap maar weinig droombeelden, terwijl een foto van die Indiase reis een heel arsenaal aan impressies en associaties opwekt: ze roept geuren en smaken op die ergens achteraan in je mond zijn blijven kleven, tempels en kleuren die als onverwoestbaar op je netvlies zijn gebrand. Hoe meer plaats er is voor een subjectieve invulling en hoe minder voor banaliteit, hoe sterker we iets herinneren. Mediëring doet beiden. Herinner de boutade van Pickering & Keightley: *“Rather than remembering experiences, we are more likely to remember mediated experiences.”* (2006, 929).

De Franse filosoof Jacques Rancière schrijft in zijn essay *Het delen van het zintuiglijk waarneembare* dat: *“Het alledaagse een spoor [wordt] van het ware als het aan zijn vanzelfsprekendheid wordt ontrukkt en verandert in een hiëroglief, in een mythische of fantasmagorische<sup>8</sup> gestalte.”* (2007, 52). Het gaat er Rancière om dat het leven en de kunst nauw met elkaar verbonden zijn maar nooit met elkaar gelijk kunnen vallen. Ze zijn geen spiegeling van elkaar maar vullen elkaar aan, wijzen op nog onbestaande constructies en mogelijkheden, of zoals hijzelf schrijft: *“De kunst kan het leven worden. Het leven kan kunst worden. De kunst en het leven kunnen hun eigenschappen uitwisselen.”* (2003, 4). Dit zijn drie ontzettend mooie zinnen die steeds gelaagder en complexer worden naarmate Rancière ze verder uiteenzet maar wat vast staat is dat ze een belangrijk inzicht openen voor de interpretatie van *Sans Soleil*. Namelijk dat de beelden die Marker selecteert zeer zeker uit het (allegaagse) leven komen maar dat de artificiële constructie waarin hij het geheel giet (via montage, beeldmanipulatie etc.) hen ontrukkt van hun oorspronkelijke “vanzelfsprekendheid” en hen een nieuwe plaats toebedeeld. Zo worden het beelden die niet langer enkel naar zichzelf verwijzen, enkel naar de oorspronkelijke informatie die ze beheldden maar wel beelden die via (her)mediëring ingebed worden in een nieuw systeem van betekenissen. Het is vanuit deze “fantasmagorische” gedaante dat ze als commentaar, aanvulling of reflectie kunnen dienen op het leven.

---

8. Betekent zoveel als 'kunstmatig teweeggebracht' of kortweg 'artificieel'.

Laten we dit even concretiseren: Hetgeen Marker in *Wezen* doet is een verzameling beelden die tot ons collectief geheugen behoren, samenhangen tot een betekenisvol en nieuw geheel. Ofwel zijn het vergeten beelden (bijvoorbeeld de uitbarsting van de vulkaan Hekla in 1970) ofwel beelden die door het veelvuldig gebruik ervan hun oorspronkelijke kracht en betekenis verloren hebben (bijvoorbeeld de bloedige betogingen van mei '68). Marker vervormt deze beelden, zodat ze gered zouden worden van banalisering en vergetelheid of hij linkt ze met de beelden uit zijn persoonlijke ervaringen (bijvoorbeeld de pelgrimage die hij maakte in het spoor van Hitchcocks *Vertigo*). Dit ontvouwt al een eerste interessant conflict, namelijk de distinctie tussen het collectieve en persoonlijk geheugen, het belang en de draagwijdte van beide, alsook de wazige lijn die hen scheidt. *Sans Soleil* stelt deze wazige scheidingslijn voortdurend in vraag. Zijn beelden objectief omdat ze tot het collectieve bewustzijn horen, wat blijft er van al die historische informatie vandaag nog over en dragen ze door hun halsstarrige houvast aan objectieve historiciteit nog enige daadkracht in zich? Het antwoord dat *Sans Soleil* lijkt te bieden is dat er geen scheidingslijn tussen beiden bestaat. Deze beelden – en met hen de gehele geschiedenis – waren altijd al subjectief, altijd al geladen door de persoonlijke blik van de cameraman, de politieke ideologie van de schrijver. Krasna schrijft: “We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten”. De objectieve geschiedschrijving is een fictie die gebaseerd wordt op basis van persoonlijke belangen, heersende ideologie, de voorhanden zijnde informatie, etc. Een concreet voorbeeld hiervan is het debat dat onlangs losbrak over de vermeende zelfmoord van Vincent van Gogh die in een boek aan de hand van twee Pulitzer-winnaars tegengesproken werd. Volgens de schrijvers zou de beroemde schilder zijn fatale schotwonde opgelopen hebben tijdens een uit de hand gelopen pesterij door twee Franse schooljongens. Van Gogh zou vervolgens de jongens in bescherming hebben genomen en hen niet hebben aangegeven. (Scheijbeler 2011). Een verhaal als dit illustreert het fluïde karakter van de geschiedenis.

De semioloog Roland Barthes schreef “*History is a memory fabricated according to positive formulas, a pure intellectual discourse.*” (Barthes 1979/2010, 93). Rancière vult dit inzicht aan door te stellen dat: “*Het schrijven van de geschiedenis en het schrijven van verhalen vallen onder hetzelfde regime van de waarheid. [...] We moeten niet zeggen dat 'de Geschiedenis' alleen maar bestaat uit de verhalen die wij elkaar vertellen, maar simpelweg vaststellen dat de 'logica van historische verhalen' en de mogelijkheden om als historische actor te handelen samenvallen.*” (2007, 61). Geschiedenis is datgene dat het complexe begrijpbaar en hanteerbaar maakt. Een fictie, een constructie die toont dat geschiedenis vele gezichten heeft en dat ze op vele manieren kan verteld en geïnterpreteerd worden.

Marker herconfigureert de moderne beeldgeschiedenis, hetgeen haar blootlegt als een collectieve fictie, geconstrueerd door de ogen van de camera en net daarom steeds her-interpreteerbaar, zelfs kneedbaar

---

9. Strikt genomen gaat het niet enkel om de moderne geschiedenis. Tenslotte komen Jean d'Arc, Shei Shonagon en Moussorsky aan bod. Maar wie kan beweren dat Jean d'Arc geen deel uitmaakt van onze moderne wereld? Zij mag dan al wel enkele eeuwen onder de biezen liggen maar toch neemt zij nog steeds een prominente plaats in onze hedendaagse samenleving in. Als inspiratiebron voor geloof en doorzettingsvermogen of als voorbeeld van christelijk fanatisme.

en maakbaar. Zo schrijft hij in één van zijn brieven: “*If the images of the present don't change, then change the images of the past.*” Op deze manier openbaart *Sans Soleil* een cruciaal inzicht; namelijk dat het verleden niet die passieve kracht is die als een zware schaduw over ons heen hangt maar dat ze even fluïde en maakbaar is als heden en toekomst. Als het verleden wordt ontbloot als een fictie – subjectief of collectief -, dan kunnen we haar net zo makkelijke hermodelleren, zodat we er andere lessen uit mogen trekken en ze als een waarschuwing, voorbeeld, referentiepunt of spiegelbeeld kan dienen voor de toekomst waarin het heden het midden houdt. Dit betekent allerminst dat het verleden uitgewist kan worden. Marker ontkent de wereldgeschiedenis ook niet; integendeel, hij brengt er hulde aan, laat haar herleven door de beelden die haar representeren te hertekenen, door haar grenzen te verleggen. Uiteindelijk toont hij dat het verleden nooit objectief was, dat ze altijd de overlevering is van de subjectieve schrijver, tekenaar, cameraman. Dat haar boodschap altijd gemedieerd wordt en dat ze altijd gecodeerd is door taal. In dit opzicht is Marker niet zozeer een geschiedschrijver als wel een poëet die met zijn oog, hart en verstand de wereld modelleert naar zijn ziel. Rancière vat samen:

“Het gaat om de gelijkstelling van methoden voor het construeren van ficties met methoden voor het interpreteren van tekens die gegrift zijn in de constellatie van een plaatst, een groep, een muur, een kledingstuk of een gezicht. De fictionele ordening laat de versnellingen of vertragingen van de taal, haar vermenging van beelden of plotselinge toonwisselingen, alle verschillen in potentieel tussen het onbetekenende en het overmatig betekenisvolle samenvallen met het verloop van een reis door het landschap van betekenisvolle merktekens die verdeeld zijn over de topografie van ruimten, de fysiologie van sociale milieus en de stille expressie van lichamen”. (2007, 58).

Geeft Rancière hier niet (ongewild) de perfecte samenvatting van *Sans Soleil*? Het is een film – zowel documentaire als fictie -, die zich bezig houdt met het ordenen der dingen. Het fictionaliseert, classificeert en esthetiseert zodat er in de complexe chaos van beelden een poëtische ordening kan ontstaan. Ik denk dat dit één van de krachtdaden is van kunst: zij transformeert, legt verbanden en relaties (of maakt ze zichtbaar) die aan ons verschijnen als zintuiglijke waarneembaarheden en zich in ons uitdrukken zodat wijzelf een transformatie kunnen ondergaan. Russel Killbourn schrijft:

Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in it's name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. (2010, 90)

Misschien is het *Sans Soleils* allergrootste verdienste dat het deze “*fundamentele oppositie*” tussen herinnering en geschiedenis weet te overbruggen. Dat het de geschiedenis een nieuwe dimensie geeft, een nieuw gezicht, haar laat herleven. Dit door haar net bloot te leggen als een “*reconstruction, always problematic and incomplete*”, door haar vervlogen mediering te onderstrepen

en die te hertekenen. Door haar de kracht alsook de abstracte, subjectieve, fluïde, opake en leugenachtige kwaliteiten van het geheugen mee te geven. Deze brug slaagt Chris Marker dankzij associaties.

### 3.2 Koning der Associaties

Marker brengt beelden met elkaar in contact. Hierdoor ontstaat er een nieuwe betekenis of wordt er een verborgen betekenis ontbloot. Het gaat hier niet om het soort associatieve montage dat geproblematiseerd werd door Eisenstein of Vertov, waarbij de opeenvolging van twee of meerdere beelden symbool moest staan voor een abstract idee. Noch de Ozu-achtige montage van pillowshots die louter om hun esthetische rijm achter elkaar werden geplakt. Maar wel het soort dat woorden en beelden en klanken met elkaar in verband brengt op eenzelfde manier als het geheugen dat doet en er op die manier in slaagt een stukje van de poëzie van het herinneren te vangen. Hoe het beeld van de resten van een Middeleeuwse toren - waarin Jean d'Arc een tijdlang opgesloten zat -, gelinkt kan worden met het beeld van de laatste op petroleum brandende vuurtoren. Aan deze link ligt een formalistisch spel (toren = toren) aan de basis voor het diepgelaagde idee dat eenzaamheid, plicht en geloof gedeeld kan worden door twee mensen die deze twee torens, op hun moment in de tijd, bewoonden. De brokstukken en vergankelijkheid van de ene toren gelieerd aan de grote schaduw en het isolement van de tweede. Dit is een link die niet gereduceerd kan worden tot één enkele betekenis maar waarin er vele schuilen en net dat maakt haar poëtisch. Enerzijds hebben deze beelden iets dwangmatig: het zijn die twee torens, gefilmd vanuit die en die hoek, etc. Maar de betekenis die erin gelezen kan worden wordt geheel aan de kijker overgelaten. Rilke schreef:

These trees are magnificent, but even more magnificent is the sublime and moving space between them, as though with their growth it too increased.

(Rilke gecit. in MacOdrum, 2011)

Uiteindelijk is het Markers grootste verdienste dat hij de dingen met elkaar in verband weet te brengen (twee torens, twee bomen) op een manier die een veelheid aan associaties opwekken, die reiken van het persoonlijke tot gemeenschappelijke en van het gevoelsmatige tot het geschiedkundige maar steeds berustend op de ervaringen en de herinnering van de kijker. Sans Soleil brengt niet enkel continenten en geschiedkundige momenten met elkaar in verband, maar overbrugt eveneens het collectieve en het persoonlijke, het reële en het imaginaire, het triviale en het groteske. Tora was de



naam van een kat die, driemaal uitgeroepen, een verschrikkelijke kamikaze symboliseerde en mij doet slikken bij de felgetinde beelden van neerstortende metaal en de woorden van Ryoji Uebara die daarbij horen: *“In the plane I am a machine, a bit of magnetized metal that will plaster itself against an aircraft carrier. But once on the ground I am a human being with feelings and passions... in the depths of my heart I am happy.”* Marker biedt de successie van een aantal beelden aan maar laat vervolgens de vrijheid aan de kijker om er diens eigen schoonheid en betekenis in te vinden. Er schuilt geen dwangmatige symboliek in de verbintenis van twee torens, geen allesomvattende sleutel die het in staat stelt *Sans Soleil* te deconstrueren tot één singuliere en betekenisvolle bouwsteen. Er is enkel de persoonlijke invulling die elke kijker volgens zijn gefragmenteerde herinneringen eraan vast kleeft. Apart is elk beeld betekenisloos en redundant, pas wanneer ze in serie worden geschakeld wordt er betekenis gegenereerd. In dit opzicht zijn niet de beelden van belang maar wel de de leegte, de vrijheid en de afstand die overbrugt wordt door de geest van de kijker. Roland Bachelard, die net als ik bewonderaar is van Rilke's enigmatische zin schreef:

I am a dreamer of words, of written words. I think I am reading; a word stops me. I leave the page. The syllables of the word begin to move around. Stressed accents begin to invert. The word abandons its meaning like an overload which is too heavy and prevents dreaming. Then words take on other meanings as if they had the right to be young. And the words wander away, looking in the nooks and crannies of vocabulary for new company, bad company. (1971, 17)

Als Marker een filmmaker is die de dingen met elkaar in verband brengt zodat er een transformatie uit kan ontstaan dan laat hij die transformatie eerder in de kijker plaatsvinden dan in het werk zelf. Het is de kijker die, geprikkeld door de namen, klanken en beelden, zijn eigen persoonlijke associaties maakt en zijn geheugen induikt. In zijn boek *The Remembered Film* schrijft Victor Burgin over associaties: *“Fragments go adrift and enter into new combinations, more or less transitory, in the eddies of memory: memories of other films, and memories of real events.”* (Burgin 2004, 68). Marker toont mij misschien enkel het beeld van de hond Hachiko maar binnenin mezelf zet dit een kortstondige stroom in gang die mij langs Richard Gere brengt, Nelo & Patrach, Didier Volckaert, een nummer van Paul Simon en de trouwe Retriever die thuis op mij wacht. Zo ontstaat er een associatieve ketting die zijn begin kent bij de beelden die Marker toont maar die al snel uitloopt in de draaikolk van het persoonlijke geheugen. Markers associatieve montage brengt niet enkel twee torens met elkaar in verband maar slaat hiermee een brug met de herinneringen van de kijker zelf. Herinneringen aan andere films, liedjes of ervaringen. Deze associatie wordt enkel mogelijk gemaakt door het vrije karakter van de montage. In dit opzicht staat *Sans Soleil* lijnrecht tegenover een film als Eisensteins *Staking*: geen vrijheid van interpretatie en associatie daar, enkel de didactische en dwangmatige successie van shots die slechts één enkele betekenis in zich draagt: de afslachting van het volk gesymboliseerd via de slachting van een koe. In dit opzicht lijkt *Sans Soleil* meer een interactieve constructie naar het model van Wikipedia. Net als de onuitputtelijke bron die Jimmy Wales in 2001 op het net lanceerde en die elke dag nog aan informatie bijwint beschrijft *Sans Soleil* de

wereldgeschiedenis, niet overgedragen door de ogenschijnlijke objectiviteit van miljoenen wiki-contributors maar wel via de gemedieerde herinneringen en ervaringen van Chris Marker die, verrijkt met mijn eigen herinneringen en ervaringen, een oneindige associatieve ketting vormt. Burgin breidt dit idee uit door te stellen dat:

Associations lead not only to roots in personal history. In selectively incorporating fragments from the image environment they also branch out to weave private and public into a unitary network of meanings. (Burgin, 2004, 72)

Sans Soleil is een 'ketting' waarin het publieke met het persoonlijke wordt verweven. Deze overbruggingen kunnen leiden tot nieuwe betekenissen. Het is een 'ketting' omdat *Sans Soleil* geen lineair verloop kent maar in een lusvorm werkt, steeds terugkerend naar een eerder moment in de film, naar een beeld of een aangestipte naam en zo de film zelf als geheugen aanspreekt. Zo wordt het beeld van de drie IJslandse kinderen aan begin en einde herhaalt, zo wordt Chabral over een rivier geleid en doet zijn halfbroer dat vele jaren later nog eens over en lijmen katten, uilen en emo's Tokio vast aan Guinee Bissau, San Francisco en L'île de France. Hoewel ik het woord ketting gebruik heeft Marker hiervoor een beeld dat me passender lijkt: het kleurige en schedelvormige kluwen dat ergens middenin de film opduikt. De schedel en de film die als een onontwarbare perpetuum mobile hun begin in hun einde vinden en vice versa natuurlijk. T.S. Eliot schreef:

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.  
(Eliot 1968, 59)



*Markers tijdskluwen*

Geen idee of Chris Marker ooit over/voor dit stukje van T.S. Eliot viel, maar misschien vat de uitheemse Brit met deze prachtige frase uit *Four Quartets* een film als *Sans Soleil* wel het mooist. Hoe dan ook, het is Markers weergaloze stroom van associaties, waarin een beeld uit een film zich vloeiend vermengt met een ronddwarrellende flard uit mijn geheugen, die mij hier aan het eind van dit werk doet herinneren aan een boek, geschreven door mijn persoonlijke held J.S. Foer, getiteld *Tree of Codes*. In vele opzichten is dit boekje belangrijk voor me geweest, zeer zeker omdat het me eindeloos inspireert, in de breedste zin van het woord en misschien ook omdat het me cadeau werd gedaan door een geliefde en ik daarom durf te hopen dat zij wel één of twee dingetjes over mij weet. Het is daarom dat ik er deze thesis mee afsluit.

## Coda The Tree of Codes

“We find ourselves part of the tree of codes. Reality is as thin as paper. Only the small section immediately before us is able to endure, behind us sawdust in an enormous empty theater.”

*The Tree of Codes* kwam tot stand door een ander boek, *The Street of Crocodiles*, een heel klein beetje te vernietigen. Uit het origineel van Bruno Schulz werden namelijk woorden, zinnen en alinea's letterlijk weggeknipt. Het boek-object als een geraamte van zichzelf. Wat overblijft zijn stukjes van die oorspronkelijke woorden en zinnen, aan elkaar gevlochten tot een nieuw geheel, met daartussenin de tastbare gaping van de verwijderde tekst. Zo blijkt een boek plots ook uitgehold en uitgegomd te kunnen worden en ontstaat er uit de vernietiging van woorden een stroom van nieuwe associaties en betekenissen. Zo verknipt Jonathan Safran Foer de volgende passage:

The Passersby, bathed in melting gold, had their eyes half-closed against the glare, as if they were drenched with honey. Upper lips were drawn back, exposing the teeth. Everyone in this golden day wore that grimace of heat – as if the sun had forced his worshipers to wear identical masks of gold. The old and the young, women and children, greeted each other with these masks, painted on their faces with thick gold paint; they smiled at each other's pagan faces – the barbaric smiles of Bacchus .

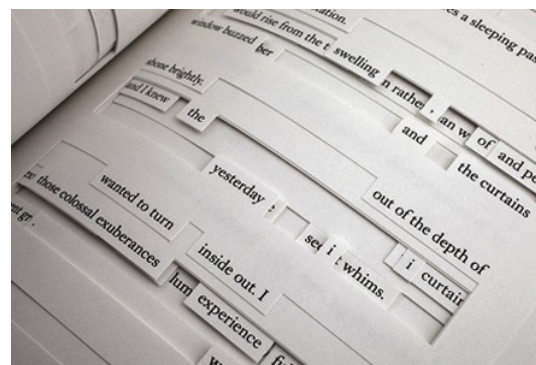
(Schulz, 1934, 4)

Tot:

The passersby had their eyes half-closed. Everyone wore his mask. Children greeted each other with masks painted on their faces; they smiled at each other's smiles.

(Foer, 2010, 8)

Niet alleen brengt J.S. Foer hulde aan één van 's werelds meest unieke auteurs door diens tekst van de vergetelheid te redden, maar slaagt hij er bovendien in om Schulz' halsbrekende proza via een simpele cut-out-techniek te doen herleven. Het Boek, een levenloos object, gevangen in de lethargie van zijn letters, blijkt plots tot metamorfose in staat. Zo lopen deconstructie en constructie hand in hand, wordt tachtig jaar geschiedenis overbrugd, en wordt duidelijk hoezeer heden en verleden dezelfde munt beslaan. Foer toont dat niets gebeiteld staat, niets onveranderlijk is. Toch niet zolang de creativiteit er zijn weg in vindt. Het verleden hertekend zich elke dag – in de gedaante van versplinterde herinnering waarbij verschillende woorden en beelden kriskras over elkaar liggen -, en net dat heeft J.S. Foer weten te vatten in de vorm van zijn boek. Een inhoudelijk, abstract idee heeft hij in een vorm, een tastbaar object weten te gieten, en dat is een hele verwezenlijking.





Net zoals Marker, Schnabel, Pialat en Tao bekommt Foer deze vormelijke uitwerking via montage, van woorden, dan wel van beelden. Hij brengt twee schijnbaar ongerelateerde zaken met elkaar in contact en via dit contact schept hij (een nieuwe) betekenis en laat hij tegelijkertijd ruimte voor een vrije interpretatie. Zo'n radicale herwerking toont dat een kunstwerk nooit voltooid hoeft te zijn maar levend en metamorf is. Het is steeds zowel verleden als toekomst, waarbij het heden het eeuwige startpunt is voor een nieuwe constructie. Rancière schreef uitvoerig over het herinterpreteren van kunst. Daarbij haalt hij Hölderlings heruitvinding van de Griekse tragedie aan, of Mendelssohns unieke interpretatie van de Matthaüs Passion (Rancière, 2007, 36).

Zo'n originele en radicale herwerking van het oorspronkelijke bronnenmateriaal toont dat een kunstwerk nooit echt af is. Eerst en vooral is haar inhoud altijd receptief voor verandering. (Denk maar aan nieuwe inzichten of interpretaties die aan het werk toegedicht kunnen worden.) Bovendien toont een boek als *Tree of Codes* dat de vorm evenmin gebeiteld hoeft te staan. Als kunstobject zet Foers boek in de eerste plaats Schulz' neergepende proza in metamorfose. Het versplintert het origineel en biedt de lezer een platform aan vanwaaruit het oorspronkelijke boek te herontdekken valt, of nieuwe betekenissen gevonden kunnen worden. Het is de lezer die het versplinterde boek samenhardt tot een betekenisvol geheel en in die associatieve stroom (hopelijk) diens eigen betekenis vindt. Maar in het bijzonder werkt dit boek als een herinnering. Opgebroken en associatief, verwarrend en eindeloos poëtisch. Het boek als een vormelijke uitwerking voor het rafelige geheugen. In een wereld waar duidelijkheid en objectiviteit meer dan ooit de norm zijn, er met deeltjesversnellers in onze toekomst wordt gekeken en met gigantische telescopen in ons verleden, er steeds minder plek is voor subjectivering en ambiguïteit, houd ik een vurig pleidooi voor alle dingen waar een leugenachtige schoonheid en een mistige waarheid achter schuilt.

In dit opzicht lijkt het me niet zo belangrijk dat we accuraat leren onthouden, zoals Joshua Foer (broer van) dat aan het begin van deze thesis bepleitte (p. 3). Maar eerder dat we de versplinterde beelden van ons geheugen leren (her)waarderen / ontdekken. Dat er in die ronddwarrelende, verwarde herinneringsbeelden van Proust en de imaginaire, nooit betreden rozentuin van T.S. Eliot net een onpeilbare schoonheid schuilt, en dat het goed is om deze vluchtige herinneringsbeelden te hebben. Net dit legt een stukje van onze menselijkheid bloot en alle gebreken die daarbij horen. Maar ook onze verbijsterende kracht om het verleden bij te kleuren, te glorificeren, vergeten, huldigen, herbelevend, verdringen. Iets dat accuraat wordt herinnerd is ongetwijfeld van groot historisch belang, maar het laat maar weinig ruimte voor droombeelden. Net de gapingen van het geheugen – waaraan zo mooi gestalte werd gegeven in J.S. Foers boek –, laten het toe om onbestaande verbanden te leggen, nostalgische verbeeldingen op te roepen en onze duizelingwekkende trap der verlangens voor ogen te zien.

Waar anders dan in film kunnen deze vluchtige herinneringsbeelden beter worden uitgebeeld? Opgebroken, oneindig groot en associatief in *Sans Soleil*. Verkleurd, opaak en onbereikbaar bij Wong Kar-wai of verdrongen en vervormt in Kiesłowski's *Bleu*. Zowel inhoudelijk als vormelijk delen film en herinnering enkele sleuteleigenschappen en beiden zijn ze altijd al de plaats geweest waar realiteit en

fictie zich met elkaar mengen en levensechte droombeelden geprojecteerd worden op het grote scherm van onze verbeelding.

Ik kruip de emailen badkuip van mijn geheugen terug in en opnieuw wordt ik geëlectrocuteerd. Dit deel van de herinnering (de pijn, de angst) staat glashelder in m'n geheugen gegrift, als het ingekerfde kruis in een jonge boom. Maar wat er daarna gebeurt vertekend zich, vertakt zich kruiselings in mijn woelige geheugen. Mijn moeder hijst me nog steeds uit bad, zoveel is zeker, maar in plaats van me in één van onze ruwroze handdoeken te wentelen zet ze me op haar schoot, nog nat van het lauwe badwater en kijkt ze me geruststellend aan. Een arm om me heen, de andere rustend op m'n knie. En hoewel het volgende waarschijnlijk een zoete leugen is, neem ik haar haar toch beet tussen mijn kinderhand. Dat was toen nog donkerbruin.

## Bibliografie

- Abbas, A. (1997). L'erotisme de la Déception in *Wong Kar-wai*. Parijs: Editions Dis Voir
- Adams, O. (2009). *Oldest man made object*.  
<http://travel.uk.msn.com/inspiration/photos.aspx?cp-documentid=150534874&page=1>, gelezen op 08/11/2011.
- Andrew, G. (1998). *The 'Three colours' Trilogy*. London: BFI publishing.
- Barot, T. (1998) Divers find world's oldest building.  
<http://www.anomalies.net/archive/cni-news/CNI.0972.html>, gelezen op 08/11/2011.
- Bachelard, G. (1971) *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
- Bathes, R. (1979/2010) *Camera Lucida*. New York: Hill & Wang.
- Burgin, V. (2004). *The Remembered Film*. London: Reaktion Book.
- Cook, D.A. (2003). *A History of Narrative Film, Fourth Edition*. New York: W.W. Norton & Company Ltd.
- Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Routledge: London.
- Eliot, T.S. (1936-1942). *Four Quartets in La Terre Vaine et autres poèmes*. Parijs: Edition du Seuil.
- Foer, J. (2011). *Moonwalking with Einstein*. London: Pengiun Books.
- Foer, J.S. (2010). *Tree Of Codes*: London: Visual Editions.
- Halbwachs, M. (1991). *Het collectief geheugen*.  
<http://collectiefgeheugen.tripod.com/halbwachs.htm>, gelezen op 10/08/2012.
- Killbourn, R.J.A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity*. New York: Routledge.
- Lalanne, J.M. (1997). *De L'Interieur Des Images in Wong Kar-wai*. Parijs: Editions Dis Voir.
- Lee, C. (2008). "We'll always have Hong Kong" in *Violating Time*. Continuum Books: New York.
- Moran, J. ( 2002). Childhood and Nostalgia in contemporary Culture in *European Journal of Cultural Studies*. 5(2): 155-173.
- Pickering, M & Keightley, E. (2006) The Modalities of Nostalgia in Current Sociology in *Current Sociology*. 54(6): 919-941.
- McGowan, T. (2011). *Out of Time*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- McKee, R. (1997). *Story: structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: Harper & Collins.
- MacOdrum (2011). *This is my Box*.  
<http://blueoran.wordpress.com/2011/11/09/this-is-my-box-muse-upskirt-alert/> , gelezen op 14/11/2011.
- Nabokov, V. (1943/1966). 'Eens in Aleppo...' in *Lente in Fialta*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Palsky, I. (2009) *The Great Mills of Pantin*. <http://www.forachangingworld.com/2009/10/the-great-mills-of-pantin/>, gelezen op 05/12/2011.

Porton, R. (2011) *Cannes 2011: Lars von Trier's Melancholia*. <http://cinemascope.com/wordpress/web-archive-2/issue-47/spotlight-cannes-2011-melancholia-lars-von-trier-denmark/>, gelezen op 12/01/2012.

Proust, Marcel (1913). *Op zoek naar de Verloren Tijd. De Kant van Swann*. Amsterdam: Bezige Bij.

Rancière, J. (2003). De esthetische revolutie en haar consequenties in *De Witte Raaf*, 105, 4-7.

Rancière, J. (2006). *Film Fables*. Oxford: Berg publishers.

Rancière, J. (2007). *Het esthetisch denken*. Amsterdam: Valiz.

Rincon, P. (2003) 'Oldest sculpture' found in Morocco. [Http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/3047383.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/3047383.stm), gelezen op 08/11/2011.

Salinger, J.D. (1945/1994). *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books.

Scheijbeler, A. (2011). Vincent van Gogh werd neergeschoten. <http:// groningen.dichtbij.nl/stad-en-regio/vincent-gogh-werd-neergeschoten>, gelezen op 14/11/2011.

Schulz, B. (1963). *The Street of Crocodiles and Other Stories*. London: Penguin books.

Schrijver onbekend (2000). World's oldest building discovered. [Http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/662794.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/662794.stm), gelezen op 05/12/2011.

Teo, S. (2005). *Wong Kar-wai*. London: BFI publishing.

Van Sijll, J. (2005). *Cinematic Storytelling*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Weverbergh, J. (1994). *De Voorwerpen*. Antwerpen: Uitgeverij Houtekiet.

Wilson, E. (2000). *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. London: Legenda.

## Filmografie

- Angelopoulos, T. (2004). *The Weeping Meadow (Trilogia: To livadi pou dakryzei)*. Athene: EPT.
- Bertolucci, B. (1972). *Last Tango in Paris*. Hollywood: United Artists.
- Kieślowski, K. (1993). *Trois Couleurs: Bleu*. Parijs: MK2.
- Marker, C. (1983). *Sans Soleil*. Neuilly-sur Seine: Argos.
- Pialat, M. (1959-1960). *L'Amour Existe*. Parijs: Films de la Pleiade.
- Tao, G. (2010). *On the Way to The Sea*. Toronto: Green Ground Productions.
- Porter, E.S. (1908). *Fireside Reminiscences*. New York: Edison Manufacturing Company.
- Schnabel, J. (2007). *Le Scapandre et le Papillon*. Parijs: Pathé Renn Productions.
- Wenders, W. (1984). *Paris, Texas*. Parijs: Argos.
- Wong, K.W. (2000). *In the Mood for Love*. Hong Kong: Jet Tone Films Ltd.
- Zvyagintsev, A. (2007). *The Banishment (Izgnanie)*. Moskou: Ren-TV & Brussel: Hélicontronic.