

Inleiding

Christel Stalpaert en Daniel Biltereyst



De vroegere projectionist van *Cinema Vooruit* Albert Warie (links) en Ernest Rayee (midden) in de projectiekamer van Film-Plateau
Bron: Universiteitsbibliotheek Gent

De Gentse filmclub Film-Plateau vierde in 2007 haar tienjarig bestaan. Deze cinefiele verjaardag werd met de nodige luister en evenementen herdacht. Als *universitaire* filmclub, die in dienst staat van de kruisbestuiving tussen *onderzoek*, film en – in ruimere zin – audiovisuele beeldcultuur, bood ze ruimte om lopend of afgewerkt onderzoek te valoriseren en te tonen. Ook in het kader van haar functie als *dienstverlenende instantie* verwierf Film-Plateau een vaste plaats in het Gentse culturele en sociale leven. Zo stelde zij haar zaal ter beschikking van het *Internationale Filmfestival van Vlaanderen-Gent*, het *Documentaire FilmPlatform Zone*, *Het Grote Ongeduld*, *DANSCAMDANSE*, enz. De universitaire filmclub stond ook in dienst van *onderwijs*. Via thematische reeksen sloot Film-Plateau de afgelopen jaren aan bij onderwijsactiviteiten binnen de vakgebieden film- en televisiewetenschappen, theaterwetenschappen, Nederlandse literatuur, geschiedenis, fysica, enz. Zoals het een universiteit betaamt te beschikken over een bibliotheek met boeken, tijdschriften en ander drukwerk, of vrij toegang te bieden tot het eindeloze internet en talloze digitale data- en kennisbanken, is de Universiteit Gent uniek met haar filmclub. Als enige universiteit in Vlaanderen biedt zij de kans om haar studenten op een authentieke wijze te laten genieten van het onmetelijke filmgeheugen.

Dat Film-Plateau een eigen plek wist af te dwingen binnen het Gentse filmlandschap staat vast. Het is daar terecht fier op. In haar jubileumviering benadrukte Film-Plateau dan ook meerdere keren dat het al tien jaar lang 'een uitzonderlijke vertoningplaats [is] waar zonder compromissen het geheugen van de film levendig wordt gehouden' (Verslag van de adviesraad, 2007). En om dit onmetelijke filmgeheugen is het hem nu net in deze publicatie te doen.

Want wat is dat onmetelijke filmgeheugen nu precies? Het is een term die vele ladingen dekt; de nevel van de herinnering aan een obscure filmervaring, een confronterend emotioneel geheugen aan een 'pakkende' film die door merg en been ging, het falen van het geheugen om op de naam van een actrice te komen, de empathie tijdens het lezen van de memoires van diezelfde actrice, een nostalgische blik op een vergeelde filmaffiche? Het is dat en nog veel meer. Het geheugen van de film slaat immers ook op de geschiedenis van het medium zelf, op hoe regisseurs in hun films verwijzen naar andere films en genres, hoe ze herinneringen verwerken, hoe ze omspringen met traumatische ervaringen uit het verleden, enz.

Studies met betrekking tot film, verleden en geheugen zijn in, geheel in de lijn van de *boom* in *memory studies* (of *memory research*) overigens.¹ Je kan geen boekhandel binnenstappen of de boeken omtrent het geheugen belagen je netvlies. Het succesverhaal dat Routledge schreef met de reeks *Routledge Studies in Memory and Narrative* geeft de marktwaarde van dit onderwerp aan, waarna andere concurrerende internationale uitgevers volgden met nieuwe boekenreeksen en tijdschriften in verband met geheugenstudies.² Als transdisciplinair veld van onderzoek hebben de ideeën, concepten en theorieën omtrent geheugen, cultuur en samenleving een bijzondere invloed op recente ontwikkelingen binnen uiteenlopende disciplines, gaande van sociologie, kunstwetenschappen, geschiedenis en literatuuronderzoek, tot media-, cultuur- en filmstudies.

Hoewel *memory studies* een bijzondere interesse hebben voor het medium,³ is de link tussen film en geheugen niet nieuw. De aandacht voor de relatie tussen geheugen en film gaat immers al terug tot de eerste theoretische beschouwingen over de aard van film, vooral over hoe film in staat is om op een bijzondere, andere wijze te 'denken' – in beelden. Al snel werd de link gelegd tussen droom, fantasie en het selectieve proces van herinneren enerzijds, en de manier waarop cinema associatief met beelden nieuwe werelden weet op te roepen. Filosofen, gaande van Bergson tot – recentelijk – Deleuze, waren gefascineerd door de parallellen tussen hoe het geheugen en film functioneren; flarden losstaande beelden krijgen, eens in beweging, betekenis en weten droombeelden op te roepen (Falzon, 2002; Frampton, 2006).

De afgelopen jaren werkten het perspectief van *memory research*, alsook nieuwe ideeën over de fictionalisering van het verleden, bijzonder stimulerend voor filmstudies. Zo ontwikkelde het onderzoek over film en geheugen zich in verschillende richtingen. Naast psychoanalytisch geïnspireerd, tekstueel onderzoek naar hoe specifieke films persoonlijke trauma's filmisch weergeven (bv. Perlmutter, 2005), is er de afgelopen jaren een stortvloed aan publicaties en debatten over de filmische verwerking van traumatische ervaringen uit het collectieve verleden.⁴ In een ruimer perspectief past deze aandacht voor de rol van beeldcultuur als motor voor dit collectieve *memory work* binnen een groeiende aandacht voor de rol van film en beeldcultuur in de collectieve of publieke fictionalisering van het verleden. Hierbij gaat veel aandacht naar de spanning tussen herinneren en vergeten, of naar de interconnectie tussen publieke en private herinnering.⁵ Een andere nieuwe(re) stroming binnen filmonderzoek, waar de concepten van (persoonlijke) herinnering, (collectief) geheugen en nostalgie een centrale rol spelen, heeft aandacht voor de beleving van film. Auteurs zoals Annette Kuhn (2004), die via ethnohistorische methoden en interviews de rol van film in het dagelijkse leven van gewone kijkers bevragen, zien *cinema memory* als een wezenlijk onderdeel van een ruimere *cultural memory*.

Geheugenstudies zijn intussen zo gaan woekeren binnen de humane en sociale wetenschappen dat een metadiscours zich opdrong. Onder andere Katharine Hodgkin en Susannah Radstone (2003: 2) kwamen tot een onderzoek naar de verschillende geheugenparadigma's of *memory regimes* doorheen de tijd, naar 'the kinds of knowledge and power that are carried, in specific times and places, by particular discourses of memory.'

Het geheugen is een plaats – the locus of looking

Een belangrijk geheugenparadigma vormt de opvatting dat het geheugen niet vanuit het perspectief van de tijd, maar vanuit een plaatsbepaling kan benaderd worden. Walter Benjamin bracht het al aan de orde in zijn autobiografische *Berlijnse jeugd*. Daarin spreekt Benjamin (1974: 101, 114) over het land van zijn jeugd waarin niets zijn tedere herinneringen meer versterkt dan een blik op binnenplaatsen. In zijn nawoord vergelijkt Adorno (1974: 134) Benjamins verslag van zijn slaperige geslenter en zijn verbond met de Berlijnse straten met sprookjesopnamen als 'ruïnes in vogelvlucht van het reeds lang vervlogen

leven', met 'momentopnamen uit het luchtrijk die de aeronaut kieke.' Roland Barthes, die zijn liefde voor film en de hypnotiserende filmbeleving in een bioscoop toelichtte in een kort essay met de veelzeggende titel *En sortant du cinéma* (1975), sprak in zijn memoires in gelijkaardige termen over het Land van zijn kinderjaren.⁶ Beide auteurs geven zo uiting aan de ruimtelijke, eerder dan temporele, benadering van het geheugen die ook L.P. Hartley (1953) aan de orde stelde in de ondertussen beroemd geworden beginzin van zijn roman *The Go-Between*: 'The past is a foreign country, they do things differently there.'⁷

De herinnering aan een film zou in dit geheugenparadigma niet in de eerste plaats de reconstructie van het verhaal van een film betekenen. Ook niet de flashes van herinneringsbeelden die een spannende achtervolgsscène doen herbeleven. Evenmin de zonder twijfel verbloemde hemelse herinnering aan een actrice – zoals Eric De Kuyper (1992) met Marlene Dietrichs '*schöne Augen*' placht te doen in zijn *Aantekeningen van een voyeur*. De herinnering aan een film zou de ervaring van de plaats van het kijken oproepen, van de filmzaal met zijn specifieke geuren, zijn zachte, rode pluchen zetels en de herinnering aan de smaak van Artie-ijssjes die geconsumeerd werden tijdens de pauze. De filmzaal als letterlijke *locus of looking*,⁸ die de herinnering aan een film draagt, omarmt en inlijst.

Omdat Film-Plateau tijdens haar tienjarige levensloop zich ontwikkelde tot een waardevolle *locus of looking*, is een openingsartikel omtrent de geschiedenis van de universitaire filmclub op zijn plaats. Valentine Vanderhaeghen, Sofie Van Bauwel en Liesbet Depauw schetsen de specifieke loci van *art houses* en leggen die naast de kwaliteiten van de filmzaal van Film-Plateau. In hun bijdrage *Art house, cinema en herinnering* schetsen de auteurs de ontstaansgeschiedenis van een kleine filmclub met een uitdrukkelijke academische inbedding, wat leidt tot een bijzondere, noodgedwongen wat dubbelzinnige programmeringsstrategie. Deze laveert tussen de zo ver uiteenliggende werelden van (film)geschiedisonderricht, academische onderzoeksvalorisatie en eenvoudig kijkplezier.

In zijn bijdrage over de eerste Belgische filmclubs gaat Daniël Biltereyst dieper in op de lange traditie van filmclubs en het weerbarstige concept van de cinefilie, wat uitmondt in bespiegelingen over filmisch verleden en nostalgie, canonisering, klassieke film en de marge. Het canonieke filmische geheugen gaat immers gepaard met een dialogisch proces van vergeten, herinneren en

mythologiseren (cf. De Valck & Hagener, 2005). In zijn bijdrage *Ciné-clubs en het geheugen van de film* concentreert Biltereyst zich op het fenomeen van de filmclubs tijdens het Interbellum, die zich toen ontwikkelden als besloten alternatieve, publieke ruimten, waar de censuur en andere disciplinerende instanties nauwelijks greep op kregen. Daarnaast waren filmclubs plaatsen van reflectie over filmcultuur, alsook cruciale filmhistoriografische plaatsen waar sommige films opgenomen werden in het pantheon van de filmgeschiedenis, andere onverbiddelijk in de vergetelheid raakten.

Het belang van de *locus* van de herinnering is nauw verbonden met het concept van '*embodied leisure*' dat Phil Hubbard (2003) introduceerde; de cognitief onbewuste onderhandeling van het lichaam met de ruimte, de plaats van ontspanning, in dit geval de bioscoopzaal. Lies Van de Vijver grijpt dit concept aan om herinneringen aan de bioscopen van Gent en de specifieke aard van de diverse vertoonplaatsen te onderzoeken. In haar bijdrage *Embodied leisure en de herinnerde bioscoop* kijkt Van de Vijver verder dan de filmtekst en werpt zij een interessante blik op filmbeleving in Vlaanderen aan de hand van het dominante idee van lichamelijk comfort en ontologische veiligheid in vrijetijdsbesteding. Het biedt een mooi inzicht in de 'werking' van de wijdverspreide filmzalen in Vlaanderen, die variëren van weelderige filmpaleizen in de steden tot genregebonden wijkzalen in buitenwijken en omgebouwde parochiezalen in landelijke gebieden. Van de Vijvers bijdrage sluit op deze manier aan bij een recente ontwikkeling binnen filmstudies, waarbij aandacht wordt gevraagd voor de complexe act van filmconsumptie, de ervaringen en herinneringen van de kijker. Deze benadering is niets minder dan een soort paradigmawissel binnen filmstudies, waarbij niet langer de filmtekst centraal staat, maar waar deze een deel wordt van de 'social experience of the movies' (Maltby, 2007). Onder invloed van *cultural studies*-benaderingen tracht men de betekenis van film en cinema van onderuit te begrijpen. Onder de (ietwat provocerende) noemer *cinema studies* huizen verschillende onderzoeksbenaderingen, waaronder studies over de sociale geografie van filmvertoningen, het sociale gebeuren van *cinema-going*, of ethnohistorisch onderzoek naar de herinneringen van bioscoopgangers (bv. Kuhn, 2002). Uit dit soort onderzoek blijkt alvast, bij voorbeeld, hoe heel wat klassieke, nu canonieke films (bv. *Casablanca*, *Citizen Kane*) nauwelijks herinnerd worden of in het filmgeheugen van de kijker blijven hangen, terwijl nu grotendeels vergeten titels op een fascinerende wijze blijven 'plakken', betekenis krijgen en voortdurend terugkeren in de herinneringen van kijkers...

Het geheugen is een creatieve herhaling – the focus of looking

Bepaalde scènes of sequenties van een film lijken op deze manier in ons geheugen te blijven 'hangen'. Meer nog. Sommige fragmenten worden als het ware een iconisch cliché van de film; de beelden lijken opgenomen in het collectieve geheugen van de samenleving en worden representatief geacht voor de hele film. Het beeld is een mentale kapstok waaraan de hele film opgehangen wordt. Die beelden worden steeds weer, tot vervelens toe, ingezet als herinnering aan de film en krijgen het statuut van een 'korte baan teken' (Vos, 2004: 166), een analoog teken dat voor de meeste mensen de herkenning aan een volledige film oproept.

Maar valt een film wel te 'herkennen' aan de hand van één enkel beeld, hoe krachtig en gebald het ook moge wezen? Wordt een veelgelaagde en complexe filmervaring op die manier niet verengd tot een simpele visueel-cognitieve daad? In een intrigerende bundel essays, *The Remembered Film*, is Victor Burgin (2004) het eens met de stelling dat beelden een grotere en langere impact hebben op het 'filmische geheugen' van de toeschouwer dan narratieve of vormelijke structuren. Hij is er zelfs van overtuigd dat een beeld zo indringend kan zijn dat de bijkomende gewaarwordingen of de situatie waarin we het beeld ervaren, kunnen opgeroepen worden door dat enkele beeld. Een autonoom filmbeeld kan met andere woorden een Proustiaanse herinneringsarbeid evoceren die de filmervaring en een subjectieve zintuiglijke herinnering aan de film oproept.

Maar Victor Burgin heeft ook zo zijn bedenkingen bij het fenomeen van het iconische cliché. Elke filmervaring is verschillend en uniek, en elke filmkijker kan totaal verschillende geïsoleerde fragmenten uitkiezen om op te slaan in zijn 'filmisch geheugen'. We zijn 'marqué par une image'¹⁰, zoals Chris Marker het treffend verwoordde, maar elk op onze meest unieke, individuele manier. In haar bijdrage *The poster I saw is never the film I remember* borduurt Sofie Verdoodt verder op de bevindingen van Burgin. Zij interpreteert filmaffiches als dwingende richtingaangevers in het land van onze filmherinneringen. Het zijn katalysatoren van iconische clichés, waarbij de verscheidenheid van de Proustiaanse herinneringsarbeid het risico loopt weggevlakt te worden. Ze stelt dat de affiche een kracht uitoefent die vergelijkbaar is met de gewelddadigheid die Roland Barthes toeschrijft aan de foto.

Door het creatief herhalen van beelden en iconische clichés trachten bepaalde regisseurs de machtsstructuren van een dergelijk iconisch cliché bloot te leggen. In hun bijdrage *Prousts Madeleine aan 24/25 beelden per seconde* halen Elias Grootaers en Veva Leye onder andere *l'Origine du XXI Siècle* (2000) van Jean-Luc Godard aan om dit te illustreren, een film die grotendeels bestaat uit een collage van korte beeldfragmenten uit de twintigste eeuw, waarvan sommige met een hoog iconisch cliché-gehalte. Documentaire beelden en beelden uit fictiefilms wisselen elkaar af. Wat Godard hiermee bereikt is een bevrijding van het verstikkende paradigma van de representatie. Een representatie van (de gruwel van) het verleden is immers niet (meer) mogelijk; er wordt een spanningsveld gecreëerd waarbinnen de complexiteit van het herinneren ten volle tot zijn recht kan komen.

De manier waarop het verleden en het geheugen wordt aangekaart in Alain Resnais' *Nuit et Brouillard, Je vous salue, Sarajevo* van Jean-Luc Godard en *Sans Soleil* van Chris Marker zijn in die zin ook post-representatief te noemen. Het besef dat de waanzin en de gruwel van het verleden niet representeerbaar is, maakt dat de hoger vermelde regisseurs zich distantiëren van klassieke narratieve structuren en ruimte creëren voor wat Lyotard het *Zwischenwelt* noemt; een ongelokaliseerde, steeds wisselende plek tussen het realistische (het *discours*) en het imaginaire universum (de *figure*). De kunstenaar verzoent deze twee werelden niet tot een valse metafysische eenheid of 'waarheid', maar verdraagt dat de eenheid ontbreekt. Lyotard koppelt de representatie aan 'transparantie, homogeniteit, systeem, universaliteit en mededeelbaarheid' terwijl het figurale verbonden wordt met 'zintuiglijkheid, opaciteit, gebeurtenis, wanorde, heterogeniteit' (Van Peperstraeten, 1995: 25).

In hun studie over geheugenparadigma's of *memory regimes* ontwaren Hodgkin en Radstone een gelijkaardige paradigmawissel, namelijk een tendens naar het lichamelijke geheugen. De voice-over die Godards *l'Origine du XXI Siècle* begeleidt, geeft het al aan in een knipoog naar het beroemdste werk van Marcel Proust: deze korte documentaire is gewijd aan *à la recherche du siècle perdu*. Voorbij de representatie is er ruimte voor de Proustiaanse herinneringsarbeid die een subjectieve zintuiglijke herinnering oproept. Het intellectuele geheugen of 'the insipid and unattractive state of *anamnesia*' ruimt plaats voor het *mémoire involontaire*; 'which spontaneously releases highly coloured 'extra-temporal' moments from oblivion' (Thiriet & Dalley, 1989: 331). Het zijn de *incidentele*

gebeurtenissen die Roland Barthes (1988: 15) beschrijft in *Parijse avonden*, zonder ooit een betekenisverband te willen aanbrengen. De *mémoire involontaire* roept – meer dan de intellectuele herinnering – de complexiteit op van de ervaring: 'geuren, vermoeienissen, stemgeluiden, tochten, lichtinvallen, alles van de werkelijkheid wat in zekere zin geen verantwoording verschuldigd is en geen andere zin heeft dan later de herinnering aan de verloren tijd op te roepen.'

De lichamelijke *mémoire involontaire* is onlogisch en onverklaarbaar als het trauma zelf. De traumatische ervaring valt niet te kanaliseren in eenduidige narraties en voorgekauwde emoties. Net door te ontsnappen aan de klassieke dramatische esthetiek is Alain Resnais' documentaire *Nuit et Brouillard* (1955) een uiterst indringende getuigenis van de concentratiekampen van de Tweede Wereldoorlog. Christel Stalpaert komt in haar bijdrage *Filmen als trauma-therapie* tot een soortgelijke post-representatieve benadering van de autobiografische film *Du verbe aimer* van Mary Jimenez. Deze film heeft het tekort van het begrijpen en het falen van de herinnering als thema. Jimenez' zoektocht naar het verleden is in de eerste plaats een traumatische herinnering aan een ontwrichte moeder-dochterrelatie. Zij probeert zich doorheen de film een *beeld* van haar (ondertussen overleden) moeder te vormen, maar slaagt daar niet in. De foto's uit het familiealbum die ze filmt, bijvoorbeeld, geven geen eenduidig en bevredigend beeld van de moeder. Vooral de reducerende en vervormende kracht van de foto komt op de voorgrond te staan. Wat de oude foto als stilstaand beeld verliest aan affectieve ervaring, namelijk de *stem*, de *kleuren* en de *gebaren*, tracht Jimenez dan ook op een andere, postrepresentatieve manier filmisch 'vorm' te geven. Stalpaert refereert onder andere aan de psycho-analytica Cathy Caruth (1995: 172) die schreef over de traumatische ervaring en de herinneringsarbeid:

The experience cannot be organized on a linguistic level, and this failure to arrange the memory in word and symbols, leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavioural re-enactments, nightmares and flashbacks.

De episodische structuur, het overheersen van losstaande gebeurtenissen die minutieus beschreven worden, het verdwijnen van een logisch tijdsverloop in de narratieve structuur, zijn met andere woorden elementen die wijzen op een traumatische *acting out* als een 'wijze van vertellen' waarin de oorspronkelijke ervaring nog niet bemiddeld kan worden door deze om te zetten in een verhaal over iets (Kolk, 2002: 143).

In zijn bijdrage *Herinnering aan onze waanzin* haalt Lars Bernaerts Milos Formans *One Flew over the Cuckoo's Nest* aan als een film die talrijke iconische clichés opbracht binnen het genre van de psychiatrische film. Volgens Bernaerts voorzag het in een mentaal script dat geactiveerd wordt zodra de setting van het verhaal een psychiatrische kliniek is. Hij noemt *Cuckoo's Nest* in die zin een reservoir van herinneringen aan psychiatrie en waanzin, met een onloochenbare invloed op de beeldvorming ervan. Bernaerts komt tot een vergelijking met James Mangolds *Girl, interrupted*, de verfilming uit 1999 van de gelijknamige autobiografische roman van Susanna Kaysen, door reminiscenties aan maatschappelijke veranderingen op het vlak van de psychiatrie te koppelen aan reminiscenties aan de canonieke *Cuckoo's Nest*.

De bijdrage geeft tevens aan dat het spel van de intertekstualiteit in de filmische *memory machine* vele facetten kent, of zoals Paul Grainge (2003: 1) zegt: 'commercial reruns, generic recycling, critical retrospectives, or popular reminiscence.' Hoe het ook zij, 'the memory of film scenes and movie screens, cinema and cinema-going, has become integral to the placement and location of film within the cultural imagination of this century and the last' (Grainge, 2003: 1). In zijn bijdrage *Het geheugen van de film gerecycleerd* maakt Stijn Joye een subtiel onderscheid tussen remake, adaptatie, artistieke imitatie, intertekstualiteit en multimediale synergie. Hij scherpt zijn terminologisch apparaat om te bewijzen dat de wisselwerking tussen cinematografie en andere media in de zin van imitatie van succesvolle verhalen een fenomeen van alle tijden is.

Het spel van de genre-twist is binnen het fenomeen van de *recycling* een bijzonder beproefde intertekstuele strategie. Frederik Le Roy flaneert door de ruïnes van de detective en stoot er op Michelangelo Antonioni. Het werk van Antonioni staat – samen met dat van andere 'modernisten' zoals Jean-Luc Godard, Alain Resnais of Roberto Rossellini – geboekstaafd als de beeldenstormer van de 'klassieke' cinema. Hij zou komaf maken met de traditionele verhaalstructuren uit de literatuur, dus ook met één van de meest traditionele vertel- en representatiemechanismen, namelijk het detectiveverhaal. In zijn bijdrage *Onbestemde dooltochten door de ruïnes van de detective* meent Le Roy echter dat het spook van het detectivegenre nog steeds ronddwaalt in de films van Antonioni. Hij beroept zich daartoe op Jacques Rancière's recent gepubliceerde

bundel met essays over film, *La Fable Cinématographique*, en Slavoj Žižeks boek *Schuins beziend*. Daarin vindt hij de filosofische tools om onder andere *Blow up* en *L'Avventura* te toetsen op hun reminiscenties aan het detectivegenre.

In *Herinneringen aan westernheroiek in de gangsterfilm* laat Isolde Vanhee zich op een kritische wijze inspireren door Rick Altman en Steve Neale, twee leidinggevende (film)genretheoretici die hard inbeukten op de idee dat genres in Hollywood (vaak afgedaan als de cinema van 'stars and genres') vaste referentiekaders vormen. In haar opstel gaat Vanhee in op de heterogene aard van de gangsterfilm, waarbij ze een bijzondere aandacht heeft voor referenties aan de western. Na een scherpe genrefilmanalyse van drie recente producties (*Road to Perdition*, *Kill Bill* en *A History of Violence*) komt Vanhee tot het besluit dat de hedendaagse gangsterfilm in zijn voorliefde voor cycli uit de jaren zeventig blijkt geeft van een kort geheugen waar het de eigen genrehistoriek betreft.

Dat ook de hedendaagse nieuwe media zich laven aan reminiscenties aan de klassieke film geeft Dave Van de Maele aan in zijn bijdrage. In het kielzog van Peter Krämer maakt Van de Maele een genuanceerd onderscheid tussen de vormzuivere 'klassieke cinema' van de jaren twintig tot veertig enerzijds, de 'post-klassieke cinema' en de 'post-klassieke Hollywoodfilm' anderzijds. Zo geeft de auteur aan hoe de codes van het klassieke vertelsysteem van de Amerikaanse cinema hun weerslag kunnen hebben op onze hedendaagse beeldcultuur. Hedendaagse games inspireren zich voor wat betreft hun dramatische opbouw bijvoorbeeld dikwijls op grote klassieke filmproducties en ook blips – mini-filmpjes die in alle mogelijke vormen op het net circuleren – staan onder rechtstreekse invloed van de klassieke Hollywood-filmcodes.

Het individuele geheugen versus het collectieve geheugen – the locus of looking *revisited*

De Franse post-structuralisten Gilles Deleuze en Félix Guattari pleitten in *L'Anti-Oedipe* (1972) voor een herwaardering van het individuele herinneringsvermogen van het subject. Zij maken daarbij een onderscheid tussen de collectieve geheugenfunctie (*mémoire*) en de individuele herinneringsfunctie (*souvenir*). De herinnering (*souvenir*) maakt deel uit van het individuele vermogen van een subject. Het geheugen (*mémoire*) daarentegen is een

onderdeel van een geleidelijke maatschappelijke onderwerping. In een dialoog met Friedrich Nietzsche stellen de auteurs dat het collectieve geheugen en de mnemotechniek een funderende daad is, waarbij het funderende aspect moet gelezen worden als het modernistische geloof in een dieperliggende zinvolle betekenis die de grond voor het collectieve handelen verantwoordt.

Il s'agit de faire à l'homme une mémoire; et l'homme qui s'est constitué par une faculté active d'oubli, par un refoulement de la mémoire biologique, doit se faire une *autre* mémoire, qui soit collective, une mémoire des paroles et non plus des choses, une mémoire des signes et non plus des effets. Système de la cruauté, terrible alphabet, cette organisation qui trace des signes à même le corps. (Deleuze & Guattari, 1972: 169)

Het collectieve geheugen dient de identiteit die ondergeschikt is aan een nationaliteit. De individuele herinnering daarentegen is een middel om het 'worden' te activeren, om een identiteit voortdurend te herdenken tot een mobiele entiteit, via eindeloze metamorfosen. Rosi Braidotti (1997: 42) omschreef deze herinnering als de 'expressie van een diepgeworteld verlangen naar jezelf-als-transformatieproces, naar jezelf als ander.'

In zijn bijdrage *Tijd, cult cinema en de jaren tachtig* legt Ernest Mathijs een aantal films naast elkaar om de dichotomie tussen persoonlijk geheugen en totaalgeheugen te onderzoeken. Aan de hand van films zoals *It's a Wonderful Life* (1946), *Back to the Future* (1985), *Peggy Sue Got Married* (1986) en *Donnie Darko* (2001) gaat Mathijs op zoek naar de reden waarom bepaalde films een cultstatus bereiken – wat een bijzondere vorm van canonisering betekent. In zijn essay gaat Mathijs hiervoor terug naar de tijdsgeest van de jaren tachtig, met de nadruk op consumentisme, een heersende conservatieve ideologie en een nieuwe media-economie. De televisie en nieuwe technologieën (bv. video) hielden een ritueel en repetitief kijkplezier in, wat Mathijs verbindt aan de idee van de economie van de nostalgie. Elke definitie blijft weerbarstig, maar voor Mathijs zijn nostalgie, tegendraads kijkplezier en verzet door de kijker tegen de heersende opvattingen over cinema, beeldcultuur en samenleving, centraal om cultfilms te begrijpen.

Geheugenstudies hebben vaak de funderende principes van het collectieve geheugen blootgelegd, ook in filmstudies. Film is het medium bij uitstek waarin

het verleden via expliciete beelden weer tot leven kan geblazen worden. Kostuumdrama's, heroïsche oorlogsfilms en docudrama's trachten elk hun eigen spoor van de geschiedenis op pellicule over te dragen. Bruno De Wever en Roel Vande Winkel ontmaskeren in hun bijdrage *Sterke verhalen en foute uitvindingen* de historische speelfilm als geschiedenisfabriek die specifieke loci genereert met betrekking tot het kijken naar het verleden. In de lijn van historici zoals Marc Ferro, Robert Rosenstone en Pierre Sorlin (Cf. Engelen & Vande Winkel, 2007), die met een open blik erkennen dat historische films niet moeten worden neergesabeld omdat ze geen wetenschappelijk verantwoorde blik werpen op het verleden, sommen De Wever en Vande Winkel enkele 'wetmatigheden' van de klassieke Hollywoodfilm op. Op deze manier lokaliseren zij *the locus of looking to the past*. Deze locus is niet langer de letterlijke plaats die de herinnering aan een film omarmt en inlijst, maar de algemene, bredere locus waartoe de toeschouwer behoort en die hem of haar zacht dwingt tot een specifiek perspectief: een 'perspective in terms of an address, that presents a viewer with a point of view to what is there to be seen. (...) address in terms of a setting up of positions, which invite the viewers to take these up themselves' (Chapple & Kattenbelt, 2006: 80).

Het perspectief dat een collectief geheugen openstelt is verbonden aan machts- en kennisstructuren. Het gaat om een machtsspel waarbij dominante vertogen (discours) andere kunnen uitsluiten, vergeten of verzwijgen. In haar bijdrage *Some Like it Queer* focust Sofie Van Bauwel zich op een dergelijk minoriteitsdiscours, namelijk dat omtrent genderbending in onze visuele beeldcultuur. Van Bauwel onderzoekt hoe de dominante beeldvorming met betrekking tot het 'andere' aan bod komt in een handvol populaire films, waaronder *Gigi* en *Some Like it hot*. In deze en andere films worden traditionele genderrollen en stereotiepe beelden omtrent mannelijkheid en vrouwelijkheid vaak op een speelse wijze op hun kop gezet, wat de auteur verbindt aan verzet. Film wordt dan, net als andere vormen van populaire cultuur, een mogelijke plaats van strijd, waar vastgeroeste beelden en ook het geheugen kunnen worden vervormd, gemanipuleerd en vergeten.

Deze bundel essays wil meer zijn dan een gelegenheidsboek naar aanleiding van de tiende verjaardag van een universitaire filmclub. Toch maken we van de gelegenheid gebruik om enkele mensen en instanties te bedanken. Eerst en vooral gaat onze oprechte dank uit naar al diegenen, die Film-Plateau mogelijk maakten en beschermden. We denken hierbij aan verschillende rectoren en vice-rectoren, evenals aan Prof. Etienne Vermeersch (ere-voorzitter), Prof. Els De Bens en Prof. Jaak Van Schoor. Onze dankbaarheid gaat ook uit naar Dr. Sylvia Van Peteghem, Kaat Vandeveld, Johan Vermeire, Rein Meyts en de vele projectionisten, pianisten en jobstudenten die instonden voor de dagelijkse werking van de filmclub. Van bij de start was het Koninklijk Filmarchief meer dan een loyale partner; veel dank aan Gabriëlle Claes, Tonie De Waele, Jean-Paul Dorchain en natuurlijk Michel Apers. Tot slot danken we nog Philippe Meers en Peter Laroy, evenals Liesbet Depauw en Sofie Verdoodt die instonden voor de teksteditie.