

roman die de cinema imiteert (semiologisch gezien), die hij voortzet (historisch gezien), die hij aflost (sociologisch gezien, want het schrijven bewandelt tegenwoordig andere wegen).

De film is exhibitionistisch, en tegelijkertijd is hij dat niet. Of op z'n minst bestaan er meerdere vormen van exhibitionisme, en meerdere vormen van voyeurisme die ermee sporen, meerdere mogelijke werkingen van de kijkdrijf die ongelijk met elkaar zijn verzoend en in ongelijke mate participeren aan een rustige en gerehabiliteerde ervaring van de perverse. Het ware exhibitionisme heeft zelf altijd iets van een triomf en is steeds bilateraal, in de ruil der fantasma's of anders in de stoffelijkheid van de handelingen: het is van de orde van het vertoog, niet van de vertelling, en berust volledig op het spel van gekruiste identificaties, op het bewust geaccepteerde *va-et-vient* van *ik* en *jij*. Het perverse koppel (dat zijn tegenhangers heeft in de geschiedenis van de culturele producten) neemt doorheen de enscenering van zijn reactiveringen en heroplevingen de uiteindelijk onverdeelde aandrag op zich van het verlangen naar helderzindheid in het onvermoeibare gedraai van zijn twee zijden: actief/passief, subject/object, zien/gezien worden (en onverdeeld was de aandrag ook in zijn narcistische oorsprong, bij het nog geheel jonge kind). Als er wordt getriomfeerd in dit soort van voorstellingen, dan is het omdat ze niet precies het getoonde tonen maar, via het getoonde, de vertoning zelf. De getoonde weet dat hij wordt bekeken, verlangt dat ook, identificeert zich met de voyeur wiens object hij is (maar die hem ook tot subject maakt). Ander economisch regime, andere regulering. Niet die van de fictiefilm, maar die welke het grote theater soms benadert en waarin de acteur en de toeschouwer voor elkaar aanwezig zijn, waarin het *spel* (het spel van de toneelspeler, het spel van het publiek) ook een ludieke verdeling van de rollen (van de 'taken') is, een dubbele en actief medeplachtige instemming, een steeds ietwat burgerlijke ceremonie die méér dan enkel de private mens engageert: een festiviteit. Of het nu – zoals bij de futloze telgen van het boulevardtheater – in de karikaturale toestand van mondain rendez-vous is, het theater bewaart nog altijd iets van zijn Griekse origine, van zijn oorspronkelijke klimaat van burgerschap, van de activiteit tijdens feestdagen, waarin een heel volk zichzelf bekijkt (maar er waren toen al de slaven, die niet naar het theater gingen en wier grote aantal de uitoefening van een zekere democratie mogelijk maakte).

De film is niet exhibitionistisch. Ik bekijk hem, maar hij ziet me hem niet bekijken. Nochtans weet hij dat ik hem bekijk. Maar hij wil het

niet weten. Precies deze fundamentele negatie heeft de hele klassieke cinema de wegen van de 'vertelling' doen inslaan: ze heeft onophoudelijk de discursieve sokkel ervan verdoezeld, ze heeft er (in het beste geval) een mooi gesloten object van gemaakt waar men slechts onwetend (en, letterlijk, tegen wil en dank) kan van genieten – een object waarvan de buitenkant foutloos is en die zichzelf dus niet kan openrijten in een innerlijkheid-outerlijkheid, in een subject dat 'ja!' kan zeggen.

De film weet dat men hem bekijkt, en weet het niet. We moeten hier iets nauwkeuriger zijn. Want in werkelijkheid vallen hij die weet en hij die niet weet niet helemaal samen (het is kenmerkend voor iedere ontkenning dat ze ook een scheiding met zich brengt). Hij die weet, dat is de cinema, de *institutie* (en haar aanwezigheid in elke film, dus het vertoog achter de vertelling); hij die niet wil weten, dat is de film, de *tekst* (de eindtekst): de vertelling. Tijdens de projectie van de film is het publiek aanwezig bij de acteur, maar de acteur is afwezig bij het publiek; en gedurende de opname, waar de acteur present was, was het publiek de afwezige. Op die manier vindt de cinema het middel om tegelijkertijd exhibitionistisch en achterbaks te zijn. De ruil van het zien en het gezien worden gaat in zijn centrum verbroken worden, en zijn twee gescheiden flanken worden verdeeld over twee tijdsmomenten: een andere scheiding. Het is nooit mijn partner die ik zie, maar zijn foto. Ik blijf er niet minder voyeur om, maar ik ben het overeenkomstig een andere regime, dat van de oerscène en het sleutelgat. Het rechthoekige scherm veroorlooft alle vormen van fetisjisme, alle *juste-avant* effecten, want het plaatst op de exact gewenste hoogte de scherpe en gonzende streep die het geziene tot stilstand brengt en de obscure filmduik inluidt.

Voor deze vorm van voyeurisme (een tegenwoordig stabiele en goed geregelde economische pijler) berust het mechanisme van de bevrediging op de kennis die ik heb van de onwetendheid dat men wordt bekeken op de plaats waar zich het bekeken object bevindt. 'Zien' is niet langer iets weerkaatsen maar iets betrappen. Dat iets dat is gemaakt om betrappt te worden, heeft zich gaandeweg in zijn functie gevestigd en georganiseerd; en door een soort van institutionele specialisatie (zoals in die huizen die men 'gespecialiseerd' noemt) is het geschiedenis geworden, de vertelling van de film: datgene wat men gaat zien als men zegt 'ik ga naar de film'.

---

Vertaling uit het Frans: Rudi Laermans