

# De magie van visuele media.

Een analyse van film en fotografie in *Harry Potter*.

---

**Lisa Dijkstra**

Studentnummer: S1145711  
Opleiding: MA Media Studies: Film and Photographic Studies  
Begeleider: Yasco Horsman  
Studiejaar: 2015-2016

## Inleiding

De term realiteit wordt doorgaans gebruikt als benaming voor “alles wat echt bestaat” (Muiswerk Online Woordenboek). Het concept van de realiteit zorgt echter al eeuwenlang voor filosofische en wetenschappelijke vraagstukken die leiden tot uiteenlopende begripsbepalingen en theorieën. Hieruit blijkt dat het herkennen en definiëren van ‘de realiteit’ lang niet zo simpel is als de term doet vermoeden. Ook op het gebied van media studies en met name binnen theoretische debatten over de ontologie van film en fotografie, is de vraag naar realisme een terugkerend verschijnsel. Met betrekking tot opvattingen over realiteit in relatie tot visuele media is er naar mijn mening één naam die in het hedendaagse debat niet mag ontbreken. In tegenstelling tot vele van zijn filosofische collegae gelooft wiskundige en filosoof Alain Badiou namelijk in het idee van een waarheid. Het gaat hier om een flexibele notie van de waarheid, waarin de wereld wel bestaat, maar ook kan verschuiven. Hierdoor ziet hij de waarheid als een subjectief gegeven. Volgens Badiou zijn er vier gebieden waarin echte waarheid mogelijk is, namelijk in de politiek, wetenschap, kunst en de liefde. Dit zouden de enige vier gebieden zijn waarbinnen er een puur engagement mogelijk is. In *On Cinema as a Democratic Emblem* stelt Badiou dat filosofie en cinema steeds meer verbonden raken met elkaar en dat dit erop duidt dat cinema paradoxale relaties moet bevatten. Het idee hierachter zit hem in zijn notie van wat filosofie is: *“There is philosophy only insofar as there are paradoxical relationships, relationships that don’t, or shouldn’t, connect things. When all the connections are naturally legitimate, philosophy is impossible or of no use”* (233). Nadenken over de wereld en proberen achter de echte waarheid te komen, heeft weinig nut als deze wereld zelf alle antwoorden al overduidelijk bevat. Zonder raadsels is het niet nodig om na te denken en dus zou filosofie geen belang hebben als deze raadsels niet te vinden zouden zijn binnen de paradoxale relaties die de wereld te bieden heeft. Daar cinema verbonden is geraakt met filosofie zouden deze zelfde paradoxale relaties dus ook te vinden moeten zijn binnen dit medium. Eén van de paradoxen waar Badiou zijn aandacht op heeft gevestigd is gerelateerd aan de manier waarop Badiou het medium categoriseert. Zo ziet Badiou cinema als een massakunst. Deze term is echter problematisch vanwege de onontkoombare tegenstrijdigheid tussen de begrippen massa en kunst. Het begrip massa is namelijk onlosmakelijk verbonden met politiek, terwijl kunst juist eerder beschouwd kan worden als een aristocratisch begrip. Cinema is als medium overwegend bedoeld voor het grote publiek, als een onderwerp dat een aanzienlijke potentie bevat om onderdeel uit te maken van alledaagse gesprekken en discussies. Vanuit dit opzicht is cinema gerelateerd aan de politieke en met name democratische denotatie die verbonden is aan het begrip massa. Tegelijkertijd is cinema echter een medium dat een grote groei heeft doorgemaakt in de tijd van de avant-garde, een tijd waarin kunst betekenis kreeg binnen zichzelf en niet langer maatschappelijk dienbaar was. Deze tegenstrijd in het definiëren van cinema als massakunst staat voor Badiou garant voor de filosofische interesse in

cinema, daar het getuigt van de gecompliceerde paradoxale relaties die cinema probeert aan te gaan (235).

Wellicht de grootste paradox die zich volgens Badiou binnen het medium cinema bevindt is de relatie tussen *being* en *appearance*, tussen het zijn en de verschijning. Om deze paradox volledig op te helderen richt ik mij in de eerste plaats op de Ideeënleer van Plato. Volgens Plato zijn wereld van Ideeën bestaat alles in de eigen essentie. Deze essentie van een object kent de mens puur door te denken. Ideeën zijn nochtans niet het product van menselijk denken, maar vormen de ware realiteit. Al datgene wat visueel waar te nemen is, is slechts de verschijningsvorm – een schaduw – van deze Ideeën. Deze Ideeën liggen vast en zijn onveranderlijk. Zodoende vormen zij een objectieve werkelijkheid die verder gaat dan de menselijke zintuiglijke waarneming. Door zuiver denken leert de mens de Ideeën kennen en alleen als deze kennis verkregen is kunnen objecten aanschouwd worden. Echter kennis die afkomstig is uit waarnemingen ziet Plato slechts als meningen. De reden dat meningen in de Ideeënleer minderwaardig zijn, komt doordat deze te veranderlijk en afhankelijk van de omgeving en omstandigheden zijn om de realiteit weer te kunnen geven (Stockl). Maar hoe is deze theorie verbonden aan de ontologie van cinema? Hiervoor richt ik mij op André Bazin, wie in *The Myth of Total Cinema* uitlegt hoe het oorspronkelijke streven van cinema lag in het creëren van een perfecte illusie van de buitenwereld, ofwel van een volledige representatie van de werkelijkheid (19). Het streven van cinema is dan ook naar een objectief beeld dat de pure realiteit registreert en dat niet gebukt gaat onder de interpretatie van de filmmaker (20). Dit idee terugkoppelend aan de Ideeënleer van Plato ontstaat er echter een contradictie, want volgens Plato is de wereld die wordt waargenomen slechts een schaduw van de werkelijke wereld. De representatie van een waargenomen object is dus te allen tijde slechts een kopie van een schaduw, ongeacht de aan- of afwezigheid van een interpretatie van de filmmaker. Zodoende gaat de perfecte representatie die cinema nastreeft altijd slechts om een kopie van iets bedrieglijks en vandaar ook dat Badiou aangeeft dat cinema “... can produce the real artifact of the copy of a false copy of the real, or the false real copy of a false real” (233). De paradox in de relatie tussen het zijn en de verschijning is dat het zijn wordt gecreëerd door het vermogen van cinema om de wereld – ook al is dit slechts een schaduw – te representeren, waardoor een nieuwe werkelijkheid wordt gevormd. Aan de andere kant is cinema ook weer in staat om een totaal nieuwe wereld te creëren. Deze hoeft weliswaar nergens naar terug te verwijzen, maar is tegelijkertijd wel een nieuwe, gecreëerde dus bestaande, maar tegelijk verzonnen wereld. Slavoj Žižek neemt het idee van realisme en de cinema nog een stap verder. Uit *The Matrix: Or, the Two Sides of Perversion* blijkt dat Žižek ervan overtuigd is dat het niet film is die de realiteit representeert, maar dat de realiteit wordt geconstrueerd vanuit de fictie. Cinema is voor Žižek geen foutieve kopie van de werkelijkheid, maar is een medium dat hand in hand gaat met de

realiteit. In dit opzicht houden realiteit en fictie elkaar juist in stand. Maar hoe zit het met de relatie tussen realiteit en fotografie?

In *Picture Theory* spreekt W.J.T. Mitchell over de fotografische paradox van Roland Barthes. Het gaat hier over het samengaan van twee contradicterende boodschappen. Aan de ene kant van de paradox staan fotografische beelden als een code. Aan de andere kant staan foto's als pure beelden zonder code. Het gaat hier om een onderscheid tussen de connotaties en denotaties die verbonden zijn aan een fotografisch beeld. De denotatie staat voor de letterlijke betekenis van de foto; wat het toont komt overeen met waar het voor staat. De connotaties met foto's daarentegen dragen eindeloze associaties en diepere en alternatieve betekenissen. Deze connotaties zijn echter pas te begrijpen als degene die de foto's bekijkt bekend is met de maatschappelijke context waarbinnen de foto's zijn gemaakt. De kern van de paradox zit hem in het feit dat zowel de denotatie als de connotatie waarheid bevatten. Net als bij Žižeks idee over cinema is het één hier van het ander afhankelijk. Het komt door de connotaties dat foto's als denotatie gelezen kunnen worden. Anders dan bij cinema echter is dat bij fotografie nooit het oorspronkelijke streven lag bij iets waar het niet toe in staat is. Sinds het ontstaan van de fotografie heeft het medium de eigenschap toegezegd gekregen realistisch te zijn. Volgens André Bazin is fotografie de enige kunst die voordeel haalt uit de afwezigheid van de invloed van een kunstenaar (*Ontology 7*). Wat Bazin bedoelt met deze opmerking is dat hij fotografie ziet als een objectief medium dat in staat is om de realiteit te tonen zoals het is. Oftewel terugkijkend naar de theorie van Barthes ziet Bazin fotografische beelden standaard als foto zonder code. Ook Susan Sontag gelooft dat fotografie tot op zekere hoogte het vermogen heeft om de realiteit te tonen. Eén van de theorieën die Sontag beschrijft in *On Photography* is dat foto's in staat zijn om te dienen als bewijs (4-7). Dat wil zeggen, foto's bieden de mogelijkheid om aan te tonen dat een bepaalde gebeurtenis plaats heeft gevonden of dat het object dat afgebeeld staat op de foto ooit daadwerkelijk heeft bestaan. In tegenstelling tot Bazin legt Sontag echter wel de nadruk op het feit dat foto's de werkelijkheid die zij weergeven kunnen vervalsen en dat foto's slechts interpretaties zijn van de wereld. Daarnaast is zij zich zeer bewust van het feit dat foto's wellicht onbedoeld, maar onvermijdelijk een reflectie zijn van de esthetische blik en intenties van de fotograaf. Desalniettemin kunnen deze intenties van de fotograaf zelfs Sontags idee van foto's als bewijsmateriaal weerleggen.

In de vroeg 19<sup>e</sup> eeuw ontstond er een grote interesse voor alles wat verbonden was aan het paranormale. Dit uitte zich onder andere in pogingen om aan te tonen dat er in onze wereld bovennatuurlijke wezens schuil gaan. Eén van de voornaamste methodes hiervoor was de geestfotografie die rond de jaren 1860 opkwam. De gedachte achter geestfotografie is dat foto's niet alleen de realiteit vast kunnen leggen die wij waarnemen, maar ook de bovennatuurlijke aspecten kunnen tonen die normaal onzichtbaar zijn voor het blote oog (Natale 126). Spiritualisten zochten via

fotografie naar bevestiging van het bestaan van iets dat boven de werkelijkheid uitstijgt. Zodoende groeide de geestfotografie al snel uit tot een spiritueel medium waarmee gelovigen werd beloofd dat het mogelijk was om contact te maken met het geestenrijk en om post mortem foto's te maken met overleden geliefden. Het probleem met deze vorm van fotografie is echter dat het afbeelden van geesten doorgaans een gevolg is van fotografische trucjes of ongelukken. Met behulp van superpositie is het mogelijk om meerdere negatieven op dezelfde druk af te beelden. Door verschillende foto's samen te voegen wordt de suggestie gewekt dat er geesten aanwezig waren op het moment dat de foto werd genomen. Ditzelfde effect kan ook worden bereikt met behulp van meervoudige belichting. Door de tweede belichting korter te laten duren dan normaal heeft de camera geen tijd om het beeld volledig vast te leggen. Hierdoor ontstaan er wazige figuren op een foto die voor de rest scherp is. Aan de ene kant is Sontags idee van foto's als bewijsmateriaal nog steeds van toepassing hier, want alles wat er te zien is op de 'geestfoto's' uit deze tijd heeft op een gegeven moment voor de camera gestaan. Aan de andere kant zorgen de intenties van de fotograaf en de manipulaties met de foto's ervoor dat het uiteindelijke beeld bewijs bevat van een tafereel dat nooit op die manier heeft plaatsgevonden. Maar zelfs nadat geestfotografie werd afgedaan als trucage bleef het zeer populair, zowel binnen het spiritualisme en als vorm van entertainment. Door de populariteit die het verkregen heeft en het gemak waarmee foto's opnieuw kunnen worden afgedrukt werd geestfotografie een ideaal commercieel medium. De foto's verloren veelal hun waarde als geloofsobject, maar wonnen populariteit als curiositeit. Ook andere vormen van entertainment gebruikten de populariteit van geestfotografie en andere spiritualistische rituelen.

Eugène Robert-Houdin wordt doorgaans gezien als de grondlegger van de moderne goochelkunst en was de eerste magiër die gebruik maakte van elektriciteit en destijds moderne technologie om zijn illusies uit te voeren. Jasper Maskelyne zette de traditie van Robert-Houdin voort. Zijn grootste succes had Maskelyne echter te danken aan zijn recreaties van spirituele seances. Door zijn fascinatie voor het bovennatuurlijke en zijn kennis voor het illusionisme te combineren gebruikte hij zijn seances om aan te geven hoe Spiritualisten in staat waren om 'contact te leggen' met overledenen. Ook andere goochelaars gingen zich bezig houden met de spiritualistische rituelen en zo werd het langzaamaan een traditie om de geloofwaardigheid van en de objectiviteit die verbonden was aan geestfotografie te weerleggen door aan te tonen dat ook fotografie fictionele tafereelen kan vertonen. Volgens Tom Gunning is de Houdin-Maskelyne traditie op te delen in twee opvolgers (61). Één daarvan is de zeer bekende illusionist Harry Houdini, die vandaag de dag voornamelijk bekend staat om zijn kunsten als boeienkoning, maar die zich ook voor een groot deel van zijn carrière richtte op het voortzetten van de traditie om Spiritualisten te ontmaskeren. De andere opvolger is Georges Méliès. Méliès was vooral gefascineerd door de toentertijd nieuwste vorm van optische illusies: film. Méliès was eveneens een voortzetter van Théâtre Robert-Houdin en

was na het zien van de vroege werken van de gebroeders Lumière vastberaden om film een vast onderdeel te maken van zijn optredens. Film is een medium dat uitermate gedreven is in het creëren van illusies en fictionele taferelen en dit vermogen werd in de vroege jaren van de cinema het focuspunt voor verscheidene filmmakers, waaronder Méliès. De vroege films waren dan ook niet zozeer gericht op goed uitgedachte narratieve structuren, maar hadden voornamelijk als doel om de mogelijkheden van de technologie achter cinema te tonen en hiermee de kijker te verwonderen. George Méliès zijn films zijn in dit aspect bijzonder succesvol, aangezien hij de eerste filmmaker was die erin slaagde om special effects uit te denken en toe te passen die uniek waren voor het medium.

In de jaren die volgden heeft cinema flinke schommelingen ondergaan betreffende het belang van het narratief en van het spektakel in films. Zo beschrijft Peter Verstraten in *Handboek Filmnarratologie* dat vooral avant-garde, underground en de onafhankelijke artcinema doorgaans bekend staan om films die geen of een onregelmatige narratieve logica volgen en dat in de moderne musicalfilm het spektakel nog steeds verheven is boven het plot (13). In het voorwoord van dit boek geeft Mieke Bal echter aan dat cinema vele kenmerken bevat die tot gevolg hebben dat het medium onvermijdelijk vertellend is en dat cinematografische vormen die “het narratief trachten te vermijden, als experimenteel, moeilijk of zelfs saai worden gezien”(9). Gelukkig is het dan ook zo dat cinema sinds de allereerste films een behoorlijke technologische vooruitgang heeft geboekt, waardoor het narratief en het spektakel probleemloos tegelijk benadrukt kunnen worden zonder dat het een de ander benadeelt. Waar onder andere de films van Méliès al visueel spectaculair waren, is er met het aanbreken van het digitale tijdperk een compleet nieuwe dimensie ontstaan wat betreft de visuele mogelijkheden van cinema. Met de introductie van digitale animaties (CGI) is het namelijk mogelijk geworden om complete op de computer gegenereerde werelden te creëren die de realiteit ver overstijgen (Friedman). Een filmgenre dat grotendeels afhankelijk is van deze capaciteit van cinema en dat tevens een complete heropleving heeft beleefd door de introductie van CGI is fantasy. Fantasy is een genre waarin het onmogelijke wordt omhelst en zodoende is de fantasiefilm het perfecte platform om de meest uiteenlopende en onmogelijke creatieve ideeën te belichamen.

Voor dit onderzoek wil ik dan ook kijken naar film en fotografie als ‘magische objecten’. Cinema biedt de mogelijkheid tot het creëren van nieuwe imaginaire werelden die andere regels en wetten bevatten dan de realiteit om ons heen. Zoals het geval bij de geestfotografie hebben ideeën over realiteit onder andere invloed op de manier waarop bepaalde media gezien en gebruikt worden. De focus van dit onderzoek ligt nochtans niet zozeer bij de ‘magie’ van de media zelf, maar vooral bij de wijze waarop film en fotografie terug komen in de illusionaire werelden die cinema in het leven roept. Binnen het genre fantasy zijn er verscheidene invloedrijke films en filmreeksen in het leven geroepen, maar er is één filmreeks naar mijn mening baanbrekend is geweest binnen het eigen genre: de *Harry Potter* octologie. Het is onderhand vijftien jaar geleden dat de eerste *Harry Potter*

film op het witte doek verscheen en de allereerste generatie 'Potterheads' die gelijktijdig met de filmreeks en de personages daarin zijn opgegroeid zijn inmiddels volwassen. Desalniettemin lijkt de populariteit van het *Harry Potter* universum alles behalve af te nemen en staan alle acht de films nog steeds in de eerste top 60 van de meest succesvolste films aller tijden en staat de serie als geheel zelfs op een mooie tweede plaats in de lijst van meest succesvolle filmreeksen (Dirks). J.K. Rowling liet de fans van *Harry Potter* geloven dat er iets groters en betoverends is in de wereld waar iedereen een deel van uit kan maken en het zijn de mooie herinneringen aan deze magische wereld die vandaag de dag nog steeds volop worden gekoesterd en doorgegeven worden aan nieuwere generaties. Dit onderzoek is erop gericht om erachter te komen hoe de media film en fotografie ingezet worden om de grenzen van onze realiteit te overschrijden. Aan de hand van de onderzoeksvraag "wat is de rol van film en fotografie in de *Harry Potter* films?" zal ik kijken op welke manieren het gebruik van deze visuele media in de fictieve wereld van *Harry Potter* verschilt van de wijzen waarop deze in de hedendaagse werkelijkheid voorkomen.

### **Film, fotografie en fantasy**

Daar ik spreek over film en fotografie als 'magische objecten' is het vanzelfsprekend om een filmgenre te bespreken waarin film en fotografie nauw verbonden zijn met magie in de meest banale zin van het woord. Zoals eerder vermeld is film een medium dat al sinds het ontstaan onderhevig is aan discussies over wat de functie van film is. Zo wordt film enerzijds gezien als een registrerend medium dat als oorspronkelijk streven zou hebben om een waarheidsgetrouwe representatie van de werkelijkheid te zijn. Aan de andere kant is er de interesse vanuit onder andere het illusionisme voor de technologische mogelijkheden die cinema te bieden heeft, waarmee juist compleet nieuwe, illusionaire werelden gecreëerd kunnen worden. In het geval van het genre fantasy zijn er twee manieren waarop deze illusionaire filmwerelden getoond kunnen worden. Aan de ene kant is er namelijk de 'Lovecraftian' of 'low fantasy', waarin fantastische gebeurtenissen plaats vinden in de moderne wereld (Fowkes 38). In dit geval blijft de setting waarbinnen het verhaal zich afspeelt een realistische representatie van de werkelijkheid, echter met de uitzondering dat er zich situaties voordoen die binnen onze realiteit onverklaarbaar zouden zijn. Doorgaans wordt deze vorm van fantasy echter meer geassocieerd met de horrorfilm dan met de doorsnee fantasiefilm. Aan de andere kant is er de 'high fantasy'. Bij high fantasy draait het vaak om een a-historische representatie van de middeleeuwen en zodoende spelen deze films zich af in een pastorale setting (Jameson 61). Het gaat hier om een compleet op zichzelf staande realiteit die niet langer expliciet verbonden is aan onze werkelijkheid. Deze vorm van fantasy is over het algemeen iets gebruikelijker en is onlosmakelijk verbonden aan kaskrakers zoals *The Lord of The Rings* en *Harry Potter*. In het geval van

de laatste ligt de scheidslijn tussen de 'echte' wereld en de fantastische wereld echter iets ingewikkelder.

Eén van de kernpunten waar het verhaal van de *Harry Potter* octologie om draait is het feit dat de tovenaarswereld en de dreuzelwereld<sup>1</sup> nauw verbonden zijn aan elkaar. Producer David Heyman speelt hier in de films zelfs verder op in door gebeurtenissen toe te voegen in de films die niet in de boeken voorkomen. Zo begint *Harry Potter en de Halfbloed Prins* met een scene waarin doodoeners<sup>2</sup> magie gebruiken om onrust te veroorzaken in Londen. Zij vervolgen hun geteister in dé winkelstraat voor tovenaars (de Wegisweg) en eindigen uiteindelijk in het zakencentrum van Londen. Deze hele scene is puur toegevoegd om de relatie tussen de dreuzelwereld en de tovenaarswereld aan te tonen. Door de doodoeners zowel magische locaties als 'gewone' locaties aan te laten vallen wil Heyman de nadruk leggen op het idee dat de magische plekken zich zo dicht bij 'onze' werkelijkheid bevinden en dat ook onze werkelijkheid fantastisch potentieel bevat (*Film Wizardry* 130). Desalniettemin doet het Ministerie van Toverkunst in de serie zijn uiterste best om al wat magisch is en wat het bestaan van de tovenaarswereld kan verraden verborgen te houden voor de niet-magische bevolking. Daar Harry Potter zijn oom en tante waarbij hij woont het bestaan van magie zoveel mogelijk ontkennen, groeit hij tot zijn elfde verjaardag op als een 'normale' jongen die niet afwist van het bestaan van de tovenaarswereld. Zijn onwetendheid en fascinatie voor de wonderbaarlijke wereld van magie komt gedurende de hele filmreeks constant aan bod, of dit nou geldt voor het bestaan van een toverspreuk om je kapotte bril te repareren of om minuscule tenten die betoverd zijn om van binnen zo groot te zijn als een huis. Andersom daarentegen zijn alle tovenaars en heksen zich bewust van het bestaan van een niet-magische wereld, al wil dit absoluut niet zeggen dat de moderne gebruiken van de dreuzels niet minstens zo mysterieus zijn voor de magische bevolking als magie is voor de dreuzels. Vooral uit het personage van Arthur Weasel wordt meermaals duidelijk dat tovenaars niet bekend zijn met alledaagse gebruiken en voorwerpen. Zo vraagt hij bloedserieus aan Harry wat nou eigenlijk de functie is van een rubber badeend en staat hij vol bewondering en onbenul toe te kijken hoe Harry langs een metro tourniquet weet te komen. Volgens Katherine A. Fowkes zijn (film)series als *Harry Potter* afhankelijk van de reacties die de verschillen tussen het voor ons alledaagse en het fantastische oproepen bij de kijker (41). Net als Harry wordt de kijker verwonderd door de kracht van magie, terwijl de dreuzelwereld zorgt voor een aspect van herkenning en wellicht vanuit de ogen van de tovenaarswereld voor enige komische opluchting. Maar ondanks dat tovenaars en heksen in *Harry Potter* toch tot op zekere hoogte bekend zijn met de dreuzelwereld en zelf ook in moderne tijden leven, wordt alsnog de tovenaarswereld – en

---

<sup>1</sup> De wereld van de niet-magische mensen, ookwel dreuzels genoemd. Vrijwel gelijk aan 'onze' wereld en opvatting betreffende de werkelijkheid.

<sup>2</sup> Aanhangers van de kwade tovenaars Voldemort.



hoofdzakelijk Zweinstein Hoge School voor Hekserij en Hokus Pokus – gevormd door de middeleeuwse setting die zo typerend is voor de high fantasy. Deze verbintenis tussen magie en verleden tijden wordt extra versterkt door de magische potentie die vooral ouderwetse voorwerpen lijken te hebben. Zo wordt er bijvoorbeeld van de scholieren verwacht dat zij geen pen en papier, maar perkament, veren en inkt inslaan om mee te schrijven en is Zweinstein niet verlicht met elektriciteit, maar met gigantische kaarsen die branden met magisch vuur. Wellicht het meest interessant op dit gebied is het feit dat er in geen van de films in de tovenaarswereld echt gebruik wordt gemaakt van technische apparatuur. Waar we de dreuzels nog geregeld televisie zien kijken terwijl zij omgeven zijn door alle moderne gemakken, ontbreekt dit vrijwel compleet in de tovenaarswereld. Er zijn hier en daar wel enkele apparaten te bespeuren, zoals de klok van de Wezels die aangeeft welk familielid zich waar op welk moment bevindt en de Ford Anglia waar Harry en Ron in *Harry Potter en de Geheime Kamer* mee naar school vliegen, maar het voorkomen van deze technologieën is vooral verbonden aan de fascinatie van meneer Wezel met dreuzelobjecten. Daar meneer Wezel zich echter niet bewust is van de werking van deze objecten zijn deze allen op zodanige manier betoverd dat de werking ervan totaal niet meer overeenkomt met hun oorspronkelijke functies. Zodoende kunnen deze eerder beschouwd worden als magische dan als technologische objecten. Er is echter een uitzondering die de kijker voor het eerst te zien krijgt in het begin van *Harry Potter en de Geheime Kamer*.

Op het moment dat Harry de boekwinkel binnenloopt op de Wegisweg is er een signeersessie gaande van Gladius Smalhart, een uiterst populaire en narcistische tovenaars die ervan houdt om in het middelpunt van de belangstelling te staan en die zodoende tot alles in staat is om zijn roem in stand te houden. Het is dan ook enkel toepasselijk dat er een persfotograaf binnen komt lopen met een analoge Kodak vouwbare zakcamera in de hand die dateert uit het begin van de jaren 1900, om foto's te maken van deze bijzondere gebeurtenis. In de rest van de film zal regelmatig Kasper Krauwel opduiken met een analoge camera in zijn hand en ook in de rest van de films komen ouderwetse perscamera's voortdurend terug. Dat het in al deze gevallen gaat om camera's die nog afhankelijk zijn van achterhaalde technologieën is typerend voor de tovenaarswereld waarin er veel onwetendheid is betreffende moderne technologie. Daartegenover staat echter dat met de komst van de digitale camera's het maken van foto's vele malen makkelijker is geworden. Vroege camera's vereisten over het algemeen meer expertise en kundigheid dan moderne camera's. Voor de onwetende tovenaars zou het dus veel eenvoudiger moeten zijn om met een digitale camera overweg te kunnen. Aan de andere kant past het gebruik van ouderwetse analoge camera's op de eerste plaats wel binnen de tovenaarswereld, welke dus nog altijd vast lijkt te blijven houden aan verleden tijden. Daarnaast benadrukt het gebruik van dit soort camera's wellicht één van de grootste functies

die fotografie vervult binnen de *Harry Potter* films. Een grote rol in de films is namelijk weggelegd voor de pers.

Het grootste deel van de films speelt zich af binnen Zweinstein en zodoende worden al vanaf de eerste film krantenkoppen gebruikt om aan te geven wat er gaande is buiten de muren van de school. Aangezien de belangrijkste gebeurtenissen op de voorpagina van de krant staan worden deze koppen standaard vergezeld door paginagrote foto's. Daar kranten geacht worden om objectieve informatie te geven over het nieuws dat zij drukken is het van groot belang dat ook de foto's die de artikelen vergezellen betrouwbare beelden zijn. Het gebruik van analoge camera's kan dit gevoel van betrouwbaarheid ondersteunen. Zoals hierboven al vermeld staat schreven onder andere André Bazin en Susan Sontag over het vermogen van fotografie om als objectief medium te dienen dat in staat is om aan te tonen dat een bepaalde gebeurtenis heeft plaats gevonden of dat een bepaald object heeft bestaan, al zette Susan Sontag hier wel enkele kanttekeningen bij vanwege de mogelijkheid om foto's te manipuleren. Met de komst van het digitale tijdperk kreeg de discussie over het objectieve vermogen van fotografie een heropleving en ontstond er een onderscheid tussen de geloofwaardigheid van analoge en van digitale foto's. Het belangrijkste en meest voorkomende argument voor de betrouwbaarheid van analoge boven digitale foto's is dat het veel makkelijker is om digitale afbeelding te manipuleren. Hierbij spreek ik niet over de mogelijkheid tot fotografische of visuele trucages die tijdens het maken van de foto's kunnen worden toegepast zoals doorgaans het geval was bij geestfotografie, maar over het naderhand bewerken van de fotografische beelden. Het ontwikkelen van analoge negatieven volgt over het algemeen een uniform proces waar weinig variatie in te vinden is. Voor de minder professionele fotograaf is het vanwege de omvangrijkheid van dit proces dan ook verleidelijk om niet zelf het hele ontwikkelingsproces uit te voeren, maar de negatieven te laten ontwikkelen door een externe (objectieve) partij die er over het algemeen geen baat bij heeft om de foto's te manipuleren. Dat het ontwikkelen van analoge foto's zo'n uitgebreid proces omvat, zorgt er bovendien ook voor dat het uitermate lastig is en veel tijd kost om deze foto's naadloos te manipuleren. Hierdoor gelooft onder andere W.J.T. Mitchell dat er bij het kijken naar analoge foto's automatisch kan worden uitgegaan dat het om een waarheidsgetrouw beeld gaat, tenzij er duidelijke redenen zijn om te geloven dat er met de foto's geknoeid is (*Reconfigured* 7). Hier tegenover staan de digitale foto's. Van digitale fotografie wordt over het algemeen gelooft dat deze veel gevoeliger zijn voor manipulatie. Zo bespreekt Mitchell onder andere hoe in tegenstelling tot bij analoge foto's er bij digitale fotografie geen uniforme processen hoeven te worden gevolgd waardoor het onduidelijk is op welke manier de digitale foto's bewerkt zijn. Daarbij zou dit soort fotografie ook veel meer mogelijkheden bieden voor ingrijpen van de mens (*Reconfigured* 222). Aangezien foto's in *Harry Potter* onder andere gebruikt worden ter ondersteuning en illustratie van het nieuws ligt de keuze voor analoge camera's dankzij hun reputatie als betrouwbaar medium meer

voor de hand. De *Harry Potter* films spelen echter met een niet onbelangrijke kwestie die de betrouwbaarheid van de analoge foto's alsnog in twijfel trekt: de foto's bewegen.

Van 1839 tot de jaren 1860 ontstonden de eerste vormen van fotografie zoals de fotogenieke tekening van Henry Fox Talbot en Louis Daguerre's daguerreotype. Wat deze vormen van fotografie aan elkaar verbindt is dat het maken van fotografische beelden afhankelijk was van een langdurige blootstelling aan licht. Het was pas met de introductie van de tintype dat fotografische beelden konden worden vastgelegd met een veel kortere belichtingstijd en uiteindelijk waren het de Kodak box camera's die in 1891 uitkwamen die, wegens het relatieve gemak en de snelheid waarmee foto's gemaakt konden worden, ervoor zorgden dat de momentopname een begrip werd in de fotografie (Van Gelder en Westgeest 75). Tegenwoordig wordt de mogelijkheid om een exact moment vast te leggen gezien als een basiskenmerk voor het medium fotografie. Hoewel er vele mogelijkheden zijn om met fotografie beweging vast te leggen blijven de uiteindelijke foto's immer een stilstaand beeld. Om zoveel mogelijk uit het beeld te halen wordt er dan ook vaak gezocht naar een 'pregnant moment'. Het gaat hier om hét moment dat centraal staat voor de gehele gebeurtenis die voor de camera heeft plaatsgevonden. Een fotografisch beeld zit vol met suggesties en het is aan degene die de foto bekijkt om op basis van die ene momentopname de rest van de gebeurtenis in te beelden. Een probleem dat hieruit kan voortkomen is dat de informatie die een foto biedt verkeerd geïnterpreteerd of in een verkeerde context geplaatst kan worden. Ook dit aspect is verwerkt in de *Harry Potter* films.

Daar de foto's in *Harry Potter* niet langer stilstaande momentopnames zijn maar bewegende beelden, ontbreekt het zwangere moment. De bewegende foto's tonen niet slechts een seconde van de gebeurtenis, maar ook wat er rondom dat precieze moment gebeurde. In *Harry Potter en de Gevangene van Azkaban* wordt voor het eerst duidelijk dat (pers)foto's opnames zijn van enkele seconden die in een constante lus herhaald worden. Foto's vormen op deze manier korte filmische opnamen die meer bieden dan het 'normale' stilstaande beeld. Aangezien degene die de foto's aanschouwt van meer informatie wordt voorzien dan bij stilstaande foto's en zodoende minder van de context zelf in hoeft te vullen, is de kans kleiner dat de foto's verkeerd geïnterpreteerd of in de verkeerde context geplaatst worden. Vanuit deze denkwijze kan dus geconcludeerd worden dat de bewegende foto's in *Harry Potter* betrouwbaarder zijn dan stilstaande foto's. Het moet echter gezegd worden dat aangezien de foto's opnames zijn van slechts enkele seconden het niet uit te sluiten valt dat ook deze beelden niet alle informatie bevatten die nodig is om een gebeurtenis compleet weer te geven. In de films zien we dit probleem vooral terug in de artikelen van Rita Pulpers. Pulpers is een beruchte roddel verslaggeefster in de tovenaarswereld en heeft de neiging om haar verslagen zo sensationeel mogelijk uit te brengen. Dit houdt in dat om een zo goed mogelijk verhaal te krijgen zij foto's soms in een geheel andere context plaatst dan waarin zij zijn genomen of

het verhaal rondom de foto's sterk aandikt. Het feit dat de foto's korte filmische opnames zijn die wellicht meer informatie bieden dan de 'gewone' momentopname wil dus niet zeggen dat dit automatisch de betrouwbaarheid van de foto's vergroot. De foto's zijn nog steeds korte momentopnames en zonder de juiste context kunnen ook bewegende beelden een heel nieuwe betekenis toegezegd krijgen.

Een ander punt betreffende de al dan niet betrouwbaarheid van bewegende foto's is wederom te vinden in het begrip manipulatie. De foto's in *Harry Potter* worden namelijk niet virtueel of met behulp van futuristische technologieën getoond, maar simpelweg afgedrukt op papier. De enige manier waarop dit mogelijk is, is als er op een zeker punt magie betrokken is bij het proces waarin foto's worden genomen en gedistribueerd. Ondanks dat de foto's worden genomen met analoge camera's zijn deze standaard onderworpen aan magische manipulatie. In de films wordt echter nooit geheel duidelijk op welke manier deze manipulatie plaats vindt. Zo blijft het de vraag of het de camera's zelf zijn, of dat er magie wordt gebruikt bij het ontwikkelen van de foto's, of dat het wellicht alleen de eindproducten zijn die met magie zijn bewerkt. Deze onzekerheid is tegelijkertijd typisch voor manipulatie op zich, welke doorgaans tot doel heeft om te misleiden. Bij manipulatie is het zelden overduidelijk wat er precies is gemanipuleerd of hoe dit is gedaan. Het nadeel van de onzekerheid is echter wel dat het fotoproces minder transparant wordt en zodoende de betrouwbaarheid aantast. Bovendien, als het mogelijk is om met magie foto's zodanig aan te passen dat deze korte filmopnames worden welke afgedrukt kunnen worden op papier, hoe groot is dan de kans dat het niet mogelijk is om met magie aan te passen wat er te zien is op de foto's?

Ondanks dat de bewegende foto's zo hun vragen oproepen betreffende de geschiktheid als betrouwbaar nieuwsmedium, ligt de magische manipulatie wel ten grondslag aan andere functies die fotografie toegeschreven heeft gekregen in de *Harry Potter* films. Juist doordat de foto's in de tovenaarswereld magisch gemanipuleerd zijn, kan dit medium goed worden gebruikt om het onderscheid tussen de tovenaarswereld en de drezelwereld duidelijk te maken. Een voorbeeld hiervan is de scene uit *Harry Potter en de Halfbloed Prins* waarin Harry in een eettentje op het metrostation de tovenaarskrant aan het lezen is. Op de voorpagina van de krant staat een groot artikel over de aanval van de dooddoeners op Londen, maar dit is de eerste en enige keer in de films dat de foto's in de krant niet bewegen. Een logische verklaring hiervoor is dat aangezien Harry zich in de tovenaarswereld bevindt de foto's stil staan om niet al te veel aandacht te trekken van de drezels. Maar hoe werkt dit? Aangezien Harry op dit moment nog minderjarig is, is het voor hem niet toegestaan om magie te gebruiken buiten Zweinstein. Dit houdt in dat Harry zelf niet verantwoordelijk zou mogen kunnen zijn voor het al dan niet bewegen van de foto's. Dit gezegd hebbende is in de film wel te zien dat Harry meerdere kleine spreuken gebruikt nog voordat hij terugkeert naar Zweinstein, dus deze mogelijkheid kan niet definitief worden uitgesloten. Een andere

mogelijkheid is dat het stilzetten van de foto's een voorbeeld is van de maatregelen die het Ministerie van Toverkunst heeft genomen om de tovenaarswereld geheim te houden voor de dreuzels. De serveerster geeft bovendien beschaamd aan dat zij dacht de afbeeldingen te hebben zien bewegen. Wat dit suggereert is dat de foto's in de krant niet standaard stil staan in de dreuzelwereld. Ondanks dat het voor dreuzels wel mogelijk is om de krant te lezen (de serveerster gaat in op een van de krantenkoppen) kan het zijn dat de magie die de foto's doet bewegen reageert op de blik van dreuzels. Zoals de serveerster aangeeft *dacht* zij hen te hebben zien bewegen. Dat zij niet zeker van haar zaak is suggereert echter dat zij niet uitgebreid de tijd heeft gekregen om de foto's beter te bekijken. De enige manier waarop dit mogelijk is, is als de foto's enkele ogenblikken nadat zij ernaar keek stopten met bewegen. Dat de stilstand van de krantenfoto's misschien een maatregel van het Ministerie is wordt verder ondersteund door het simpele gegeven dat magische privéfoto's – ook in de dreuzelwereld – nooit stil lijken te staan. Daartegenover staat wel dat juist doordat privéfoto's altijd in beweging zijn, deze ideaal zijn om het onderscheid aan te duiden tussen de dreuzelwereld en de tovenaarswereld.

Fiona Shaw, de actrice die de rol van Harry's tante Petunia Duffeling vertolkt, zegt over de familie Duffeling dat deze de vertegenwoordiging zijn van normaliteit en dat in het kader van een magische film *zij* de representatie van de 'ander' zijn (*Film Wizardry 20*). De familie Duffeling verafschuwt alles wat ook maar in de verste verte afwijkt van het 'normale' en de eerste beschrijving die in de films over ze wordt gegeven is dat het de "ergste soort dreuzels" zijn (*Harry Potter en de Steen der Wijzen*). Zodoende vinden zij het een verschrikking dat Harry Potter, de zoon van magische (!) ouders, onder hun zorg is geplaatst. Dat Harry nooit helemaal op zijn plaats is in huize Duffeling wordt door de filmreeks heen op talloze manieren duidelijk gemaakt, zo ook met behulp van fotografie. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de openingsscene van *Harry Potter en de Geheime Kamer*. De film begint met enkele shots van Harry die achter zijn bureau de magische foto's in zijn fotoboek aan het bekijken is. Zijn uil zit opgesloten in een kooi en probeert uit te breken. Herman Duffeling raakt geïrriteerd door de herrie die de uil maakt en laat Harry naar beneden komen zodat hij hem een preek kan geven. Zodra Harry de woonkamer binnen gelopen komt wordt hij met een pan-shot gevolgd, waardoor de kijker een duidelijk beeld krijgt van de inrichting van huize Duffeling. Wat vervolgens te zien is, is dat elke muur, kast, plank en alle andere oppervlakten bezaaid zijn met foto's van Harry zijn verwende neef Dirk. Echter daar de Duffelingen slechts simpele dreuzels zijn gaat het hier niet om met magie gemanipuleerde bewegende beelden, maar om zagezegd normale stilstaande foto's. Wat eveneens opvalt is dat Harry, ondanks dat hij al praktisch zijn hele leven bij hun woont, op geen enkele van deze foto's terug te vinden is. Aangezien de Duffelingen het toonbeeld zijn van normaliteit en zodoende representatief zijn voor de dreuzelwereld, staat het verschil tussen aan de ene kant de grote afwezigheid van Harry in de 'normale' woonkamer van de

Duffelingen en aan de andere kant zijn aanwezigheid in het magische fotoboek symbool voor de gedachte dat Harry wellicht meer thuis hoort in de wereld van magie dan in de dreuzelwereld. Ditzelfde idee wordt nogmaals bevestigd in de scene in *Harry Potter en de Halfbloed Prins* waarin Perkamentus Harry meeneemt om professor Hildebrand Slakhoorn te overtuigen terug te keren naar Zweinstein. Wegens angst voor de dooddoeners houdt Slakhoorn zich op dat moment schuil in het huis van een dreuzelechtepaar dat op dat moment op vakantie is op de kanarie-eilanden. Op het moment dat Harry en Perkamentus bij het huis aankomen ligt alles compleet overhoop en lijkt er een gevecht gaande te zijn geweest. Even later blijkt echter dat dit slechts een veiligheidsmaatregel was. Verder ziet alles er in het huis echter vrij normaal uit. Het op dit moment enige teken dat er een tovenaarskrant aanwezig zou zijn geweest is de tovenaarskrant die op de grond tussen het puin ligt. Pas nadat het huis weer in goede staat is hersteld valt een ander klein detail op dat duidelijk afsteekt tegen de rest van het huis. In de woonkamer staat namelijk één kastje waarop een behoorlijke verzameling al dan niet gesigneerde bewegende foto's staat. Deze magische foto's wekken duidelijk de suggestie dat deze geen deel uitmaken van de originele inboedel en tonen zodoende Slakhoorn zijn eigen misplaatstheid in deze dreuzelomgeving. Ondanks dat Slakhoorn met trots zijn verzameling foto's aan Harry laat zien wordt al snel duidelijk dat het niet per se de foto's zijn die hij verzameld, maar liever gezegd de mensen die erop afgebeeld staan. Dit wil zeggen dat Slakhoorn trots haalt uit het feit dat hij les heeft gegeven aan sommige van de meest briljante, getalenteerde en beroemde tovenaars en heksen die ooit hebben bestaan. Anders dan bij de familie Duffeling die hun huis vol hebben staan met foto's, maar er absoluut geen van Harry tussen willen hebben zitten, wil professor Slakhoorn juist wel dat Harry een deel uit gaat maken van zijn verzameling. Waar de Duffelingen een afschuw hebben voor alles en iedereen die van het normale afwijkt, is Slakhoorn juist zeer geïnteresseerd in alles wat zelfs in het geringste bijzonder is. Perkamentus speelt hier nog verder op in door niet al te subtiel te laten vallen dat Harry "enig in zijn soort" is (*Harry Potter en de Halfbloed Prins*). Precies deze eigenschap ligt op de eerste plaats ten grondslag aan Harry zijn positie als buitenbeentje bij zijn dreuzelfamilie, maar zorgt er ten tweede mede voor dat Harry niet slechts gewild is voor de verzameling van bijzondere tovenaars, maar zelfs de kroonjuweel van de verzameling zou zijn. De afwezigheid van Harry in de fotocollectie van zijn oom en tante geeft aan dat Harry geen bijzondere plaats vervult in de wereld van de dreuzels. Dat Harry daarentegen zeer gewild is door Slakhoorn en zijn foto tussen alle andere grote namen wil hebben staan, geeft aan dat Harry onmiskenbaar thuis hoort in de wereld van magie.

Naast foto's als nieuwsmedium en het gebruik van foto's om onderscheid te maken tussen de dreuzel- en de tovenaarswereld is er nog een andere functie die fotografie vervult in de *Harry Potter* films. De foto's dienen namelijk ook om herinnering in stand te houden. Doordat Harry zijn ouders werden vermoord toen hij nog een baby was beschikt hij niet over herinneringen aan hen.

Het fotoboek waar Harry aan het begin van *Harry Potter en de Geheime Kamer* doorheen bladert is speciaal voor hem samengesteld en staat vol met foto's van zijn ouders. Het is dankzij dit fotoboek dat Harry in staat is om zijn ouders te zien bewegen en zodoende het gevoel kan krijgen dat zij nog steeds in de buurt zijn. Dit idee om fotografie te gebruiken ter conservatie werd voor het eerst besproken door André Bazin in *The Ontology of the Photographic Image*. Bazin zegt over familiealbums zoals die van Harry dat de foto's erin niet langer slechts traditionele familieportretten zijn, maar bovendien zorgen voor de aanwezigheid van levens die, doordat zij op een bepaald moment in hun bestaan zijn vastgelegd, bevrijd zijn van hun vergankelijkheid (8). Door met behulp van foto's herinneringen in stand te houden, kunnen de afgebeelde personen behoed worden voor een tweede, spirituele dood (6). De oorsprong van dit idee lag voor Bazin bij de schilderkunst, daar hij geloofde dat de noodzaak voor onsterfelijkheid te vinden is in de kern van de beeldende kunsten (4). Het doel van de beeldende kunst is dan ook volgens Bazin om de mens als het ware te mummificeren en zo te bevrijden uit de stroom van de tijd. Door deze mummificatie wordt het mogelijk om het leven te conserveren, zelfs als het fysieke bestaan al ten einde is (4). Bazin geeft nochtans wel aan dat er een cruciaal verschil is tussen de mogelijkheden die de schilderkunst biedt en die fotografie te bieden heeft. Een belangrijk onderscheid is namelijk dat de schilderkunst een subjectief medium is. Schilderijen zijn te allen tijde onderhevig aan de intentie van de kunstenaar. Het is om deze reden dat schilderijen niet in staat zijn om de werkelijkheid te tonen. Zodoende bieden schilderijen slechts illusies van het object (7). Aan de andere kant heb ik al eerder benadrukt dat Bazin fotografie ziet als een objectief medium dat geen last ondervindt van inmenging van de fotograaf. Hierdoor is het voor fotografie mogelijk om niet slechts een surrogaat te zijn voor de afgebeelde objecten, maar hen te tonen precies zoals zij werkelijk zijn (7). Een gevolg hiervan is het fotografische beeld gelijk aan het object (8). In de *Harry Potter* films ligt de verhouding tussen schilderkunst en fotografie echter iets ingewikkelder. Net als dat de afgebeelde objecten op foto's met behulp van magie in beweging komen, zijn ook schilderijen namelijk niet langer stilstaande beelden. Voor Bazin maakt het aspect van beweging weinig verschil voor zijn theorie van mummificatie. Zo spreekt hij namelijk ook over cinema als balsemend medium. Anders dan bij fotografie en schilderkunst echter is dat cinema zijn objecten niet vast legt op een specifiek moment in de tijd, maar gedurende een bepaalde periode (8). Volgens Vivian Sobchack daarentegen maakt beweging een groot verschil.

Net als Bazin gelooft Sobchack dat fotografie tot op zekere hoogte gezien kan worden als een vorm van mummificatie (146). Zo bieden foto's volgens haar een illusie van 'aanwezigheid', hoewel dit niet betekent dat de beelden in staat zijn om het heden van de objecten te behouden. Foto's dienen als een "*presence in the present that is always past*" (146). Ondanks dat foto's gebruikt kunnen worden om een object te behouden, tonen deze altijd iets uit het verleden. Zodoende zijn

foto's altijd gebonden aan verleden tijden, aan verlies en dusdanig aan de dood (146). De bewegende beelden van cinema daarentegen staan juist in samenhang met het leven. Waar fotografie gericht is op vergane activiteiten, representeert cinema juist een activiteit die nog tot stand aan het komen is. In andere woorden: bewegende beelden houden zich bezig met accumulatie, niet met verlies (146). Hoewel cinema als op zichzelf staand medium wellicht niet specifiek aan de orde komt in de *Harry Potter* octologie, zijn deze cinematische theorieën wel van belang voor de filmische bewegende beelden die door magie tot stand komen. Door de foto's en schilderijen in *Harry Potter* te laten bewegen veranderen namelijk de betekenis en de functie van de media. Waar 'gewone' fotografie en schilderkunst bijvoorbeeld ter mummificatie zouden kunnen dienen, zorgt de magische manipulatie die de beelden laat bewegen er volgens de theorie van Sobchack voor dat deze media niet langer gebonden zijn aan een nostalgisch verleden, maar aan het leven in wording. Zoals ik al aangaf ligt de verhouding tussen fotografie en schilderkunst echter iets ingewikkelder. Wat de verhouding namelijk sterk beïnvloedt is niet enkel dat naast de foto's ook de schilderijen bewegen, maar in het bijzonder welke functie deze beweging heeft. Hoewel de foto's zoals die in Harry zijn fotoalbum hem de mogelijkheid bieden om zijn ouders 'in leven' te zien, blijven deze slechts korte opnamen uit een verleden waar enkel naar gekeken kan worden. De functie van beweging in schilderijen biedt echter de mogelijkheid om nog een stap verder te gaan. Met behulp van schilderijen kunnen immers niet alleen herinneren worden vastgelegd of gecreëerd, maar kunnen deze als het ware in leven blijven gehouden. Een cruciaal verschil tussen de foto's en de schilderijen in *Harry Potter* is namelijk dat de schilderijen een eigen bewustzijn lijken te hebben.

Al vanaf de eerste keer dat de schilderijen te zien zijn in de films wordt duidelijk dat de bewegingen in schilderijen niet slechts een korte lus zijn zoals het geval bij de foto's, maar dat de afgebeelde objecten bewust reageren op hun omgeving. Waar de foto's slechts een afstandelijk beeld zijn, bieden schilderijen een mogelijkheid tot interactie. Later in de films zal ook duidelijk worden dat de objecten op de schilderijen niet gebonden zijn aan de grenzen van hun lijst, maar in staat zijn om over te lopen tussen zowel aangrenzende schilderijen als tussen verschillende schilderijen van zichzelf. Zo is in *Harry Potter en de Gevangene van Azkaban* te zien dat het schilderij van 'De Dikke Dame' is aangevallen door Sirius Zwarts. Uit angst is zij op de vlucht geslagen en houdt zij zich verscholen in een nabij gelegen schilderij. Bijzonder in dit geval is dat ondanks dat het schilderij waarop zij afgebeeld stond ernstig beschadigd is, zij zelf ongedeerd is. Dit geeft aan dat zelfs als er iets gebeurt met het oppervlak, het object zelf voort kan blijven bestaan. De optie om over te lopen tussen verschillende schilderijen van dezelfde persoon wordt onder andere benut in *Harry Potter en de Orde van de Feniks*. Het kantoor van Perkamentus hangt vol met schilderijen waarop de oud-schoolhoofden van Zweinstein staan afgebeeld. Na een aanval op Arthur Wemel beveelt Perkamentus twee oud-schoolhoofden om hun andere portretten te bezoeken om zo alarm



te slaan, weer terug te keren en verslag uit te brengen over de huidige stand van zaken. Dat het hier gaat om communicatie met schoolhoofden uit het verleden geeft aan dat schilderijen niet slechts mogelijkheden bieden tot interactie, maar zelfs gelegenheid bieden om te communiceren met overledenen. Dat de schilderkunst deze potentie bevat zorgt ervoor dat in het geval van de *Harry Potter* films de rollen van schilderkunst en fotografie zoals beschreven door Bazin worden omgedraaid. Met betrekking tot mummificatie lijkt fotografie slechts een surrogaat te zijn voor de afgebeelde objecten: een manier om de overledenen te kunnen aanschouwen en door pure nostalgie in gedachten in leven te houden. Schilderkunst daarentegen neemt het object zelf op en zorgt ervoor dat de geest van de overledenen als het ware kan blijven voortbestaan.

Ten slotte is er nog een klein detail betreffende de schilderijen dat enerzijds symbool staat voor het heengaan van de afgebeelde objecten, maar anderzijds ook gezien kan worden als een teken van het voortbestaan van deze objecten. Nadat Perkamentus is vermoord verschijnt er een schilderij van hem in zijn kantoor waarop te zien is dat hij vredig aan het slapen is. In deze scene kan deze activiteit gezien worden als een symbool voor het feit dat hij is heengegaan, maar in zijn dood rust en vrede heeft gevonden. Tegelijkertijd is slapen echter ook een basisbehoefte van de mens en is een goede nachtrust nodig om gezond te blijven. Dat ook de personen op de schilderijen slaap nodig hebben is duidelijk te zien in *Harry Potter en de Gevangene van Azkaban*. Halverwege de film is te zien hoe Harry 's nacht met een verlichte toverstok door een donkere gang sluipt. De wanden hangen hier helemaal vol met schilderijen waarvan de afgebeelde personen lagen te slapen. Zij reageren dan ook geïrriteerd op het felle licht van de toverstaf en verzoeken meerdere malen of Harry er rekening mee wil houden dat zij proberen te slapen. Het aspect slapen komt overigens ook op andere manieren terug in de films dan alleen in relatie tot de schilderijen.

Een aanzienlijk deel van de *Harry Potter* films speelt met de mogelijke realiteit en fantasie van dromen en visioenen die Harry heeft. *Harry Potter en de Vuurbeker* is de eerste film in de octologie die niet begint in het huis van de Duffelingen. In plaats daarvan begint de film met een donkere scene die zich afspeelt in een onbekend huis. Te zien is dat twee volgelingen en de slang van Voldemort zich schuil houden in het huis en in gesprek zijn met wat vermoedelijk Voldemort zelf is (hij komt niet expliciet in beeld). Een oude huisbewaarder ziet vanuit zijn hutje dat er licht schijnt in het huis en neemt polshoogte, waarna hij zonder pardon wordt vermoord. Dit is het punt waarop de scene overgaat in een close-up van Harry zijn gezicht terwijl hij onrustig ontwaakt van een nachtmerrie. Deze overgang suggereert dat wat er is getoond wellicht slechts een droom was, wat leidt tot de vraag of wat er gebeurde in het huis werkelijkheid is of slechts verbeelding. Halverwege de film worden bijna dezelfde gebeurtenissen nogmaals getoond. Een belangrijk verschil echter is dat in plaats van de gebeurtenissen te aanschouwen vanuit een derde persoons oogpunt, het dit keer te zien is vanuit een eerste persoons perspectief wat afkomstig lijkt te zijn van de oude huisbewaarder.

Door deze verandering van perspectief worden er zowel veel meer details zichtbaar en wordt de droom ook veel persoonlijker, aangezien er niet meer slechts van buitenaf toegekeken wordt, maar Harry (en zodoende de kijker) dit keer zelf een rol lijkt te spelen. Deze droom wordt echter niet alleen opgevolgd door een shot van een ontwakende Harry, maar wordt tevens onderbroken door een shot van Harry die onrustig in bed ligt te woelen. Deze beide shots geven aan dat Harry zonder twijfel droomt over de gebeurtenissen in het huis. Onzeker blijft echter nog of de beelden slechts een reflectie zijn van Harry zijn fantasie of dat alles echt gebeurd is. Deze onzekerheid bevindt zich overigens niet alleen bij de toeschouwer, aangezien uit latere gesprekken met Sirius en Perkamentus blijkt dat Harry zelf ook zijn twijfels heeft over of het wel slechts een droom was.

Deze relatie tussen realisme en verbeelding is in de eerste plaats typisch voor dromen op zich, waarvan veelal wordt geloofd dat deze een opsomming zijn van aan de ene kant de eigen verbeelding en aan de andere kant van ware beelden en gebeurtenissen die zich in het onderbewustzijn bevinden (Russo). Tegelijkertijd is deze relatie eveneens typerend voor zowel film als fotografie. Beide media bieden de mogelijkheid om beelden te creëren die de waarheid bevatten. In het geval van fotografie stopt de geloofwaardigheid van de beelden doorgaans op het moment dat er manipulatie in het spel komt. Zoals eerder vermeld ligt de scheidslijn tussen realisme en fantasie bij film iets minder voor de hand. In het geval van film speelt de tweestrijd tussen cinema als registrerend en cinema als construerend medium een belangrijke rol in de manier waarop er naar het medium wordt gekeken. Het probleem met cinema als registrerend medium ligt voornamelijk in het feit dat hoe waarheidsgetrouw cinema ook probeert te zijn, de wereld die het toont te allen tijde slechts een representatie van de werkelijkheid is. Daar cinema ook zeer gedreven is in het creëren van (realistisch ogende) fictieve werelden, blijft bij het kijken van een film vaak de vraag wat realistisch is en wat geënceneerd. Het is precies deze mogelijkheid tot encenering die ook in Harry zijn dromen invloed heeft op de geloofwaardigheid van wat hij aanschouwt. De vraag of wat Harry ziet echt is of slechts verbeelding speelt in *Harry Potter en de Orde van de Feniks* een nog grotere rol.

Zoals ik al eerder aangaf wordt meneer Wemel in deze film aangevallen. Wat ik hierbij niet vertelde is dat Harry in zijn droom deze aanval zag gebeuren vanuit het oogpunt van Nagini.<sup>3</sup> Gedurende de hele film ziet Harry constant korte fragmenten in zijn dromen die zeer realistisch overkomen, maar die over het algemeen niet thuis te brengen zijn. Na de aanval op meneer Wemel neemt professor Sneep Harry mee naar zijn kantoor en vertelt hem dat er kennelijk een geestelijke connectie is tussen het verstand van Harry en dat van Voldemort. Het is door deze connectie dat Harry beelden te zien krijgt in zijn dromen die verbonden zijn aan de activiteiten en gedachten van

---

<sup>3</sup> De slang van Vodemort

Voldemort. Het probleem is echter dat deze connectie Harry in een kwetsbare positie plaatst. Als Voldemort op de hoogte is van deze connectie dan kan hij deze namelijk gebruiken om Harry zijn gedachten te lezen, te controleren en zelfs te ontwrichten. Via de kracht van Legilimantie is het mogelijk om andermans brein te infiltreren en zo de diepst verscholen gedachten en herinneringen naar boven te halen en de informatie die deze bevatten te misbruiken. Zo geeft Sneep aan dat het een oude gewoonte van Voldemort was om de hoofden van zijn slachtoffers binnen te dringen en imaginaire beelden op te roepen die gecreëerd zijn om degenen waarvoor zij bedoeld zijn zodanig te martelen dat zij hun verstand verliezen en niet anders meer kunnen dan smeken om de dood. Later in de film zal blijken dat Voldemort inderdaad op de hoogte is van deze connectie tussen hem en Harry en hier gebruik van maakt door Harry zijn gedachten te manipuleren. Zo kiest hij er voor om de onzekerheid over of wat Harry in zijn dromen ziet realistisch is te misbruiken, door een gebeurtenis in Harry zijn hoofd te 'projecteren' die nooit daadwerkelijk gebeurd is. Door op deze manier gevoelige beelden te ensceneren lukt het hem om Harry uit te lokken en precies naar de plek te leiden waar hij hem hebben wilt.

De *Harry Potter* films bieden ook een andere mogelijkheid om mee te kijken in het hoofd van de ander. In plaats van met geweld toe te treden tot het brein van een ander om zo toegang te krijgen tot zijn of haar herinneringen, is het namelijk ook mogelijk om zelf de persoonlijke herinneringen buiten het eigen bewustzijn te plaatsen om deze zo van buitenaf te (laten) bekijken. De eerste keer dat Harry geconfronteerd wordt met andermans herinnering is in *Harry Potter en de Geheime Kamer*. In deze film vindt Harry een oud dagboek waarvan later zal blijken dat het toebehoorde aan een jonge Voldemort. Het dagboek oogt leeg te zijn, maar zodra Harry erin begint te schrijven merkt hij dat het dagboek antwoord geeft op wat er in geschreven wordt. Hierop besluit Harry het vragen te stellen over de Geheime Kamer, waarna het dagboek reageert door Harry tijdelijk in het boek op te nemen en vijftig jaar terug mee in de tijd te nemen. De scene die volgt toont een herinnering van Voldemort. De scene is vrijwel geheel in het zwart-wit, maar er is één uitzondering. Harry bevindt zich weliswaar in de herinnering, maar hij is het enige object dat volledig in kleur is weergegeven. Deze tegenstrijd tussen de kleurrijke Harry en de monochrome omgeving waarbinnen hij zich bevindt geeft duidelijk aan dat Harry een buitenstaander is die oorspronkelijk geen deel uit maakt van de herinnering of zelfs van de tijd waaruit de herinnering stamt. Dit wordt mede bevestigd door de positie die Harry inneemt binnen de herinnering. Het is namelijk zo dat Harry zich weliswaar middenin de herinnering bevindt en hij zelfs complete vrijheid lijkt te hebben om zich door de gebeurtenissen heen te manoeuvreren, maar daartegenover staat wel dat hij geen enkele mogelijkheid tot ingrijpen heeft. Harry wordt gedwongen om een voyeuristische positie aan te nemen waarin hij wel alles kan volgen wat er om zich heen gebeurt, maar waarin hij niet in staat is om interactie aan te gaan met de personen die daadwerkelijk deel uit maken van de herinnering.

Deze verplichte passiviteit brengt Harry daarentegen wel dichterbij het filmpubliek dat met een soortgelijke houding naar Harry zit te kijken. Van het doorsnee Hollywood filmpubliek wordt over het algemeen verwacht dat deze gedurende de film rustig onderuit zakt en zich compleet laat meeslepen door de gebeurtenissen die op het scherm plaatsvinden. De personages op het scherm zijn zich (tenzij de vierde muur opzettelijk wordt doorbroken) net als in de herinnering in *Harry Potter* niet bewust van de aanwezigheid van een externe partij die toe zit te kijken. De voyeuristische positie van de filmkijker is naast het simpelweg aanschouwen zonder mogelijkheid tot interactie en ingrijpen echter nog een stap passiever dan Harry zijn positie. Waar van Harry in dit geval nog wordt verwacht dat hij zichzelf een weg baant door de herinnering, heeft de filmkijker een camera die als tussenpersoon dient en die deze rol op zich neemt zodat de filmkijker fysiek geen inspanning hoeft te verrichten. De situatie rondom de herinnering in het dagboek in *Harry Potter en de Geheime Kamer* is overigens vrij uniek vergeleken met de rest van de films. Hoewel er in de andere films ook regelmatig aandacht wordt geschonken aan het bekijken van herinneringen, is het bekijken met behulp van een dagboek de minst filmische manier om een herinnering te aanschouwen.

In *Harry Potter en de Vuurbeker* worden zowel de toeschouwer als Harry zelf voor het eerst op de hoogte gesteld van het bestaan van de 'Hersenpan'. De Hersenpan is een rijkversierde, magische schaal die door Perkamentus gebruikt wordt om herinneringen in op te slaan en te bekijken. De eerste keer dat de Hersenpan te zien is staat Perkamentus er overheen gebukt, terwijl hij een herinnering aan een gebeurtenis die minuten daarvoor heeft plaatsgevonden uit zijn hoofd tevoorschijn tovert en in de schaal deponereert. Later in de film geeft Perkamentus aan dat de Hersenpan hem helpt om zijn hoofd te legen en om antwoorden te verkrijgen. Door de herinneringen opnieuw te bekijken wordt het namelijk mogelijk om er met een objectievere blik naar te kijken en om bepaalde details te voor het oog te halen die op het moment van de gebeurtenis zelf over het hoofd werden gezien. In *Harry Potter en de Halfbloed Prins* komt meermaals een luxueuze vitrinekast in beeld die tot de nok toe gevuld is met verscheidene kleine gelabelde flacons. Al deze flacons bevatten een herinnering die betrekking heeft tot de jongere jaren van Voldemort en welke door Perkamentus zijn verzameld met het doeleinde om erachter te komen hoe Voldemort definitief verslagen kan worden. Uit het feit dat alle herinneringen zorgvuldig staan opgeborgen in een kast blijkt dat het niet alleen mogelijk is om herinnering te deponeren in de Hersenpan, maar dat deze ook individueel bewaard kunnen blijven. Het lijkt echter niet mogelijk te zijn om de herinnering op deze manier te bekijken. Vanuit een filmisch perspectief kunnen de flacons niettemin wel gezien worden als een magisch substituut voor elke vorm van apparatuur waar film op opgeslagen kan staan. Ondanks dat er op zich weinig te zien is aan het materiaal zelf, kunnen met behulp van een projector of recorder de beelden die zijn vastgelegd alsnog worden bekeken zoals deze bedoeld zijn. Dit is waar de Hersenpan aan bod komt. Net als bij filmspelers is het met de Hersenpan mogelijk om

elke willekeurige film af te spelen en naderhand weer op te bergen. Een potentieel onderscheid echter is dat in de *Harry Potter* films nooit wordt aangeduid of het mogelijk is om de 'films' te pauzeren, terug te spoelen of door te spoelen. Aan de andere kant duren de opnames slechts enkele minuten en gaat het niet om langdurige films, wat de noodzaak voor deze functies wellicht wegneemt. Een ander onderscheid tussen de herinneringen en films ligt in de manier waarop deze tot stand komen. Waar films opzettelijk zijn opgenomen met behulp van verscheidene technologieën, doorgaans in scene zijn gezet en zelfs nadat de opnames zijn afgerond nog een heel bewerkingsproces doorlopen, zijn de herinnering onvrijwillige en van nature onbemiddelde opnames die puur door het oog zijn opgenomen en waar geen hulp van buitenstaande technologie aan te pas komt. Dit onderscheid is echter waarschijnlijk niet zo groot als het lijkt.

Al sinds het ontstaan van fotografie en later van films wordt de vergelijking tussen het menselijk oog en de camera regelmatig gemaakt. Eén van de belangrijkste aspecten in deze vergelijking is dat zowel camera's als het menselijk oog over een soortgelijk mechanisme beschikken dat ten grondslag ligt aan de creatie van beelden. Zo is het vastleggen van beelden in zowel het oog als de camera een gevolg van het concentreren van licht. Waar in het menselijk oog de iris controleert hoeveel licht er binnenkomt, ligt deze zelfde functie in camera's bij het diafragma en net als de lens in een oog is de lens in een camera verantwoordelijk voor de scherpte van het beeld (Van de Putte). Waar vroeger nog als onderscheid kon worden gezien dat het menselijk oog uit zichzelf opereert terwijl een camera bediend moet worden, valt met veel moderne camera's die beschikken over functies als automatische scherpstelling ook dit argument weg. Toch wordt er over het algemeen veelal geconcludeerd dat het menselijk oog superieur is boven camera's. Zo beschikt het menselijk oog onder andere over veel meer lichtgevoelige organen, wat resulteert in een groter dynamisch bereik dan dat van een camera. Tevens wordt het oog als superieur bevonden, omdat het oog verbonden is aan het menselijk brein. Hierdoor kan het oog vergeleken worden met een geavanceerde supercomputer wiens capaciteiten ver boven welk door mensen gemaakte machine dan ook uitstijgen (Charles, *Comparison*). Aan de andere kant geloofden Dziga Vertov en de rest van de Kinoks dat de mechaniek van de camera juist superieur was aan het menselijk oog, simpelweg vanwege de gedachte dat ogen zijn zoals ze zijn, terwijl camera's eindeloos verbeterd kunnen worden (Michelson, 15). Film moest volgens hen objectief blijven en de ware realiteit tonen (Michelson, 11). Het is dankzij de mechaniek van de camera dat het mogelijk is om de alledaagse chaos vast te leggen en te organiseren binnen een objectief shot (Michelson, 15). Waar het menselijk oog gebonden is aan immobiliteit en een subjectieve visie, maakt de camera het mogelijk om de objectieve realiteit te tonen vanuit beweging en zodoende vanuit een nieuw perspectief (Michelson, 16-18). Merkwaardig in de *Harry Potter* films, maar wellicht ondersteunend voor de gedachte van de

subjectieve blik van het menselijk oog, is dat de herinneringen door de films heen zelden op eenzelfde manier worden weergegeven.

De eerste herinnering die Harry aanschouwt in de Hersenpan is een herinnering van Perkamentus aan een hoorzitting waarin Igor Karkarov verhoort wordt over informatie betreffende de identiteit van mogelijke dooddoeners. Een eerste onderscheid tussen deze herinnering en de vorige, is dat waar in de herinnering van Voldemort in het dagboek Harry het enige object was dat volledig in kleur was weergegeven, in deze herinnering alles volledig in kleur is. Behalve dat Harry letterlijk vanuit de lucht de rechtszaal in komt gevallen, is er op het eerste gezicht niets dat aangeeft dat Harry hier niet thuishoort. Echter ook in deze herinnering is Harry niet in staat om interactie aan te gaan met andere personages. Sterker nog, terwijl Harry probeert Perkamentus aan te spreken verschijnt er een onbekend persoon die Perkamentus de hand schud. Daar Harry ten tijde van de werkelijke gebeurtenis zich niet tussen hen in bevond gaat de hand dwars door Harry zijn borst heen. Dit geeft niet alleen aan dat Harry oorspronkelijk geen deel uitmaakt van de herinnering, maar reduceert Harry tevens eerder tot een soort geestverschijning in plaats van een bestaand fysiek object. Een ander verschil met de herinnering van Voldemort is dat waar Harry eerst zichzelf door het kasteel moest manoeuvreren om alles mee te krijgen, deze herinnering zich afspeelt in een krappe rechtszaal die vanuit nagenoeg elke positie vrij zicht biedt over de rest van de zaal. Dit stelt Harry in een positie waarin er geen fysieke inspanning van hem wordt vereist en waarin hij, net als de klassieke filmkijker, gedurende de hele herinnering stil kan zitten en slechts toe hoeft te kijken naar de gebeurtenissen die zich voor hem ontfouwen.

De volgende herinnering die Harry te zien krijgt in de Hersenpan volgt pas twee films later. Het gaat hier opnieuw om een herinnering van Perkamentus. De herinnering in kwestie betreft de dag waarop Perkamentus voor het eerst de jonge Voldemort ontmoette. Ondanks dat de herinnering bij dezelfde persoon tot stand is gekomen, verschilt deze wederom van de voorgaande herinneringen. De meest voor de hand liggende manier om het verschil in de weergaves te verklaren is om dit als een gevolg te zien van de wisseling van regisseurs. Door de *Harry Potter* octologie heen zijn er namelijk vier verschillende regisseurs geweest met ieder hun eigen ideeën en visies die stuk voor stuk invloed hebben gehad op de manier waarop de films en diens details zijn weergegeven. Echter ook als de gevarieerde invloeden van regisseurs buiten beschouwing worden gelaten zijn er nog andere mogelijke verklaringen voor de onderlinge verschillen. Eén van deze verklaringen is bijvoorbeeld dat ondanks dat de vorige en de huidige herinnering beiden van Perkamentus afstammen, deze onderlinge verschillen bevatten door de theorie van ondermeer de Kinoks dat de mens over een subjectieve visie beschikt. Hoewel de menselijke visie op vele vlakken overeenkomstig is aan de werking van een camera, is het geheugen van de mens minder betrouwbaar. Zelfs al is het mogelijk om zelf compleet overtuigd te zijn van de betrouwbaarheid en correctheid van de eigen

herinneringen, is het geheugen zeer gevoelig voor misvattingen (Loftus, *Reliable*). De manier waarop een gebeurtenis wordt ervaren op het moment dat deze plaatsvindt is afhankelijk van vele factoren. Zo beïnvloedt de geestelijke gesteldheid in grote mate op welke manier een gebeurtenis in het menselijk brein wordt gecodeerd. Dit kan onder andere afhankelijk zijn van de kennis waarover de persoon die bij de gebeurtenis betrokken is op dat moment bezit, maar wordt eveneens grotendeels beïnvloed door de gevoelens die zowel op het moment zelf als tijdens de recollectie ervan ervaren worden (Bernstein). Positieve gevoelens kunnen er namelijk tot leiden dat een herinnering positief wordt ervaren, terwijl negatieve gevoelens juist de tegengestelde werking hebben op de verwerking van precies hetzelfde evenement (Bernstein). Dit houdt in dat zelfs al zijn de beide herinneringen afkomstig van Perkamentus, zijn geestelijke gesteldheid op beide verschillende momenten invloed kan uitoefenen op de manier waarop de evenementen herinnert en zodoende weergegeven worden. Eén van de manieren waarop de weergave van deze herinnering afwijkt van de vorige is wederom via het kleurgebruik. Zo dateert deze herinnering van enkele jaren voor de gebeurtenissen die getoond werden in het dagboek, maar is de herinnering noch zwart-wit, noch in normale kleuren weergegeven. In plaats daarvan is er een duidelijke en overheersende groene gloed aanwezig die de werkelijke kleuren beduidend vertekend. De enige kleur die nog wel duidelijk te herkennen is, is de complementaire kleur rood. In nog groter contrast tot de vorige herinneringen staat dat voor het eerst Harry niet middenin de herinnering wordt geplaatst. Net als het geval is bij het kijken naar een film staat Harry dit keer compleet buiten de herinnering en aanschouwt hij zodoende de gebeurtenissen vanuit een extern perspectief. Een ander aspect dat ervoor zorgt dat deze herinnering filmischer overkomt dan de voorafgaande, is dat hoewel er sprake is van één gebeurtenis, deze niet als een doorlopend geheel wordt getoond. In de vorige herinneringen kwam Harry letterlijk binnenvallen en maakte hij alles van begin tot eind mee, maar in het geval van deze herinnering wordt er meerdere malen gebruik gemaakt van jumpcuts die korte momenten in de tijd overslaan. Eveneens bijzonder aan deze herinnering is dat vanaf het begin tot zo'n beetje op het punt waar hij Voldemort ontmoet Perkamentus omgeven is door een zwartgrijze rook. De meest voor de hand liggende verklaring voor deze rook is dat deze een gevolg is van de manier waarop de herinnering vorm krijgt. Dit is namelijk de eerste keer dat er een herinnering uit een flacon in de Hersenpan wordt gegoten. De herinnering zelf wordt zodra het uit de flacon komt weergegeven als een zilverwitte substantie, echter zodra de herinnering in aanraking komt met de magische substantie in de Hersenpan verandert de kleur onmiddellijk naar zwart. Vervolgens lijkt de herinnering even nodig te hebben om zich goed te kunnen mengen met de substantie in de Hersenpan, maar in plaats van dat het zich geleidelijk verspreid lijkt de herinnering recht naar beneden te druipen. Het is vanuit deze druppels dat de overgang volgt naar de donkere rook die langzaam de vorm aan neemt van Perkamentus en van de omgeving om hem heen. Hoe verder

de herinnering zich vordert, hoe minder rook er te zien is en hoe duidelijker en gedetailleerder de beelden worden. De objecten die duidelijk worden gemaskeerd door de rook zijn voornamelijk willekeurige voertuigen en personen die Perkamentus op straat passeren. De details die er toe doen komen desalniettemin meteen duidelijk in beeld. Vanuit dit aspect kan de rook ook een andere oorzaak hebben. Naast dat herinneringen namelijk gebonden zijn aan de subjectieve visie van de mens, speelt ook het geheugen op zich een grote rol in de recollectie van gebeurtenissen. Herinneringen worden achtereenvolgens in het korte- en langetermijngeheugen opgeslagen en hoewel op de korte termijn herinneringen vaak nog vrijwel in het geheel op te roepen zijn, wordt het naarmate er meer tijd verstrijkt lastiger om alle details duidelijk voor het oog te halen (Cherry). Hoewel dit een van de redenen is dat Perkamentus überhaupt gebruik maakt van de Hersenpan, kan het vergeten van details wellicht ook gevolgen hebben op de herinnering zelf. Aangezien pas vele jaren na de eerste ontmoeting met Voldemort duidelijk werd tot wat voor een verschrikkelijke daden hij toe in staat is, is het realistisch om ervan uit te gaan dat hoewel de ontmoeting enigszins merkaardig verliep Perkamentus pas veel later echte waarde ging toekennen aan deze herinnering. Dit kan betekenen dat de rook wellicht symbool staat voor alle details die niet interessant of memorabel genoeg waren om al die jaren perfect te onthouden, aangezien aspecten als de gezichten van passerende vreemden weinig toevoegen aan het geheel en met name aan de waarde van de herinnering. Dit kan tevens ook worden gezien als een verklaring voor de jumpcuts die ervoor zorgen dat korte fragmenten uit de herinnering ontbreken. De enige onderdelen die ontbreken zijn niet significante, alledaagse handelingen van Perkamentus zoals het binnenlopen van een gebouw of het oplopen van een trap. Tegelijkertijd lijken er echter geen details te ontbreken die betrekking hebben tot Voldemort zelf.

Hier tegenover staat de laatste herinnering die ik zal bespreken, welke eveneens een herinnering is uit *Harry Potter en de Halfbloed Prins*. In dit geval gaat het om een herinnering van professor Slakhoorn waarin hij in gesprek is met Voldemort. Tijdens dit gesprek probeert Voldemort informatie te vergaren over een zeer duistere en zeldzame vorm van zwarte magie. Op visueel vlak verschilt deze herinnering niet erg van de laatste herinnering van Perkamentus. Net als bij de ontmoeting met Voldemort is de herinnering gedompeld in een groenige gloed en kijkt Harry van buitenaf toe in plaats van fysiek binnen de herinnering te worden geplaatst. Ook begint deze herinnering met de zwarte substantie die naar beneden druipt, echter in plaats van dat de rook blijft hangen worden de ruimte en de personen erin meteen scherp weergegeven. De theorie opvolgend dat de rook details verbergt die door de tijd heen vergeten zijn geraakt, geeft dit snelle wegtrekken aan dat Slakhoorn nog zeer goed weet wat er precies gebeurde ten tijde van het gesprek. Het meest interessante aan deze herinnering is nochtans niet zozeer wat er getoond wordt, maar eerder wat er niet wordt getoond. Op het moment dat eindelijk de vorm van magie waar Voldemort graag meer



over wilt weten in het gesprek met professor Slakhoorn ten sprake komt, wordt hij plotseling onverstaanbaar en klinkt het alsof hij onder water aan het praten is. Dit gaat over in een heftige reactie van Slakhoorn die op zijn beurt zijn stem verheft en juist weer duidelijk te verstaan is. Vervolgens loopt Slakhoorn wild zwaaiend met zijn arm op Voldemort af en dit is waar de kamer opgaat in zwarte rook en de herinnering ten einde komt. Wat er precies gebeurt is of wat de reden is dat Slakhoorn zo overstuur raakte wordt uit deze herinnering echter niet duidelijk. Zodra Harry zijn hoofd uit de Hersenpan haalt is dan ook het eerste wat Perkamentus zegt dat hij erg verbaasd zou zijn als Harry niet verward geworden zou door wat hij zojuist heeft mogen aanschouwen. De verklaring die Perkamentus voor deze vreemde overgang is dat de herinnering een leugen is. Zoals ik al aangaf bij de manipulatie van Harry zijn visioenen door Voldemort is het niet altijd makkelijk om onderscheid te maken tussen wat werkelijkheid en wat geënceneerd is. Ditzelfde valt ook te zeggen over herinneringen. Herinneringsvervalsing is een bekend fenomeen in de psychologie. In een lezing van Elizabeth Loftus geeft zij aan dat het geheugen geconstrueerd is en dat herinneringen zeer gevoelig zijn voor invloeden van zowel de persoon van wie de herinnering is als van externe invloeden (*Reliable*). Misinformatie is altijd en overal aanwezig en hierdoor is het onontkoombaar om in aanraking te komen met informatie die conflicteert met de eigen kennis en herinneringen (*Reliable*). Het gevolg hiervan is dat er nooit van kan worden uitgegaan dat een herinnering absolute, of überhaupt, waarheid bevat. Echter hoewel de herinnering van Slakhoorn inderdaad grote suggestie wekt dat het hier niet om de originele loop van omstandigheden gaat en dat deze verward is geraakt met foutieve informatie, lijkt de oorzaak hiervoor elders te liggen. Net als in het geval van fotografie en met Harry zijn visioenen speelt manipulatie namelijk wederom een belangrijke rol in de *Harry Potter* films. De reden achter de manipulatie is in dit geval vermoedelijk dat professor Slakhoorn zich schaamt voor hoe het gesprek in het echt is verlopen en zodoende heeft hij geprobeerd om zijn eigen herinnering te vervalsen. Slakhoorn interpreteert en representeert zijn eigen herinnering op zodanige manier dat deze het voor hem dragelijk maakt om met zijn schuldgevoelens om te gaan. Door de gebeurtenissen aan te passen hoopt hij dat Perkamentus er niet achter zal komen wat er echt gebeurt is. Het gaat hier dus niet om een simpele, onbedoelde verwarring van het geheugen, maar om een bewuste beïnvloeding. Hoewel het zeker gelukt is om in eerste instantie de waarheid voor Perkamentus verscholen te houden was in dit geval het manipuleren van de eigen herinnering echter geen groot succes. Het plotseling onverstaanbaar worden, de vreemde overgang en reactie van Slakhoorn en het plotselinge einde van de herinnering geven duidelijk aan dat deze niet compleet is en dat een deel van de waarheid achterwege is gelaten.

Nadat Harry het uiteindelijk toch lukt om de complete waarheid uit Slakhoorn te krijgen, wordt het alsnog duidelijk wat Slakhoorn tevergeefs heeft geprobeerd verborgen te houden. Met behulp van de in eerste instantie ontbrekende beelden leren Perkamentus en Harry namelijk het

geheim kennen achter Voldemort zijn onsterfelijkheid. De vorm van zwarte magie waar Voldemort onderzoek naar deed heet een gruzielement. Het gaat hier om een mogelijkheid om een gedeelte van de eigen ziel op te slaan in extern persoon of object. Het gesprek tussen professor Slakhoorn en Voldemort en de informatie die daarin wordt verschaft blijken dan ook ten grondslag te liggen voor acties die in de eerste plaats Voldemort zelf heeft ondernomen. Het is tevens dankzij deze herinnering dat ogenschijnlijk onbelangrijke details uit Perkamentus zijn herinnering over zijn ontmoeting met Voldemort, zoals diens gewoonte om trofeeën te bewaren, plotseling alsnog waarde krijgen. Tegelijkertijd vormt deze herinnering ook de basis voor de laatste twee films in de *Harry Potter* reeks. Daar de herinnering duidelijk maakt dat Voldemort zeven gruzielementen heeft gecreëerd en pas voorgoed verslagen kan worden als elk van deze stukken opgeslagen ziel vernietigd zijn, wordt daarmee tevens duidelijk welke acties Perkamentus en Harry en zijn vrienden moeten gaan ondernemen. Naast dat de Hersenpan en de herinneringen die daarmee bekeken kunnen worden onder andere gezien kunnen worden als magisch vervangingsmiddel voor het technologisch medium film, wordt er hier dus nog een andere functie duidelijk. Ondanks dat de herinnering geen deel uitmaakt van de primaire vertelling, dient deze als ingebedde tekst wel als beweegreden en als opheldering voor de rest van het narratief. Ditzelfde kan overigens ook worden gezegd over de andere herinneringen en over Harry zijn dromen en visioenen. Net als dat naar aanleiding van de herinnering aan dit gesprek Harry en Perkamentus op jacht kunnen gaan naar de gruzielementen, was het bijvoorbeeld ook het fictieve visioen dat Voldemort in Harry zijn hoofd plaatste die als motivatie zorgde voor Harry zijn volgende acties. En net als dat deze herinnering voor opheldering zorgt over het belang van Perkamentus zijn herinnering betreffende de ontmoeting met Voldemort, verschaft de herinnering in de rechtszaal informatie betreffende de identiteit van een tot op dat punt onbekende dooddoener die meermaals in Harry zijn dromen verscheen. Gedurende de rest van de films zijn er nog enkele voorbeelden te vinden van scènes die over de functies beschikken om als opheldering of beweegreden te dienen. Er is echter maar één scene die qua bijzonderheid met kop en schouders boven de rest uitsteekt.

Ter afronding van dit onderzoek is er nog één scène die ik aan een analyse zal onderwerpen. Het gaat hier om een scène die ondanks dat erin geen gebruik wordt gemaakt van de media film en fotografie of welke zelfs als vervanging dient voor deze media, vanuit een filmisch aspect toch over zeer interessante aspecten beschikt. De reden hiervoor ligt hem voornamelijk in het grote contrast dat zich bevindt tussen deze scène en de rest van de films. De scène waar ik hier naar verwijs is de ingebedde vertelling van *Het Verhaal van de Drie Gebroeders* in *Harry Potter en de Relieken van de Dood: Deel 1*. In *Film Wizardry* geeft Brian Sibley aan dat dit verhaal een cruciaal onderdeel uitmaakt van de reis die Harry en zijn vrienden in de laatste twee films maken (163). Omdat het creatieve team achter de films het belang van dit verhaal wilde benadrukken is er veel denkwerk voorafgegaan aan

de manier waarop deze het beste kon worden geïntegreerd in de film. Waar de andere scènes met motiverende of ophelderende functies in grote lijnen nog steeds dezelfde stijl hebben als de rest van de films, wordt de weergavestijl bij deze inbedding over een compleet andere boeg gegooid.

Het *Verhaal van de Drie Gebroeders* gaat over drie broers die door hun magie te gebruiken erin slagen om een gevaarlijke rivier over te steken die normaal gesproken vele levens eist. Halverwege de rivier komen zij de personificatie van de Dood tegen die gefrustreerd is vanwege het verlies van drie potentiële slachtoffers. Hij laat de broers echter geloven dat hij onder de indruk is en biedt elk van hen een beloning naar keus aan. De drie objecten die hieruit voortkomen zijn de Relieken van de Dood. De keuze die elk van de broers heeft gemaakt heeft uiteindelijk invloed op de manier waarop zij aan hun einde komen. Hoewel het verhaal slechts als kindersprookje bestaat zijn er tovenaars in de tovenaarswereld die ervan overtuigd zijn dat deze Relieken daadwerkelijk bestaan en dat een ieder die alle drie de Relieken weet te bemachtigen onoverwinnelijk is. De scène waarin deze vertelling aan bod komt begint met Hermelien die haar sprookjesboek tevoorschijn haalt en het verhaal begint voor te lezen. Terwijl Ron met Hermelien in discussie gaat over zijn versie van het verhaal verplaatst de camera zich naar buiten en gaat het beeld over in een tracking shot die langzaam verder weg beweegt terwijl het Xenofilius Leeflang toont die door een raam heen naar buiten staart. Vervolgens focust de camera zich respectievelijk op een kraai die langs vliegt, diens slaan van de vleugels tijdelijk het enige hoorbare geluid is, en op diens zwarte veer die naar beneden dwarrelt en in het water beland. Op het moment dat de veer in aanraking komt met het water en Hermelien voor een tweede keer begonnen is met het voorlezen van het verhaal, veranderen geleidelijk de kleur en de textuur van het water. Vervolgens beweegt de camera weer vanuit het water omhoog en dit is het moment dat het duidelijk wordt dat de scène overgegaan is in een abstracte, sepiakleurige animatiefilm. Tegelijkertijd blijft het geluidspoor van het primaire narratief echter doorlopen en zodoende dient de stem van Hermelien die het verhaal voorleest nu als voice-over voor de animatie. Hiernaast komt er een tweede geluidsspoor op welke deel uitmaakt van de animatie zelf. Hoewel de geanimeerde figuren zelf niet aan het woord komen zijn er wel achtergrondgeluiden te horen, zoals het geluid van voetstappen, het kraken van de Dood zijn botten en de geluiden die afkomstig zijn uit het gebruik van magie. Het overlappen van de twee geluidssporen zorgt ervoor dat er een bijzondere connectie in het leven wordt geroepen tussen de animatie en de 'echte' wereld. Vooral in de wijze waarop de ingebedde vertelling ten einde komt en de animatie weer overgaat in realiteit is deze connectie duidelijk aanwezig. Puur gefocust op het tweede geluidsspoor eindigt de vertelling namelijk met het geluid van vleugels die slaan en met het gekraai van kraaien. Net als dat de vertelling werd geïntroduceerd vanuit een shot van een vliegende kraai in de realiteit, eindigt de vertelling met hetzelfde geluid van slaande vleugels alleen is het dit keer afkomstig uit de animatie. Dit geluid vormt dan ook een van de aspecten die centraal staat voor

de overgang van realiteit naar fictie en andersom en voor de manier waarop deze aan elkaar verbonden zijn.

Naast het gebruik van geluid wordt er ook visueel aandacht besteed aan de connectie tussen de primaire en de ingebedde vertelling. *Het Verhaal van de Drie Gebroeders* eindigt met de derde en laatste overlevende van de broers die zich na een lang en gelukkig leven vrijwillig laat vergezellen door de Dood. Vanaf het moment dat deze broer zichzelf toont begint er een tracking shot via welke de camera zich geleidelijk aan distantieert van de hereniging. Naarmate de camera verder is teruggetrokken verschijnen er vanuit de zijkanten van het frame zwarte randen die het einde van de animatie kadreren. De camera blijft verder uitzoomen en zodoende wordt het duidelijk dat de zwarte randen onderdeel uitmaken van het kozijn van het raam waar Xenofilius nog steeds doorheen kijkt. Met behulp van dubbelprint is het kader van het raam over de animatie heen gelegd, waardoor de animatie als het ware wordt gekadreerd in de realiteit. Door de animatie vervolgens langzaam te laten vervagen en juist de focus op Xenofilius en het raam te verscherpen wordt er een feilloze overgang gecreëerd van de fictieve animatiewereld naar de realiteit en ontstaat er een moment waarin de ingebedde vertelling één lijkt te zijn met het primaire narratief. Deze suggestie van eenheid wordt tevens benadrukt doordat het laatste shot van de animatie licht zichtbaar blijft in het raam. Normaal gesproken is het mogelijk om in een raam een reflectie te zien van datgene wat er zich buiten het raam bevindt. Echter aangezien de reflectie in dit geval het laatste shot van de animatie laat zien, wordt de illusie gewekt dat de gebeurtenissen uit de animatie zich recht buiten het raam afspelen. De laatste fractie van de animatie verdwijnt pas op het moment dat Xenofilius zijn blik afwendt van het raam en het primaire narratief weer wordt voortgezet. Samen met het gegeven dat de weergave van ingebedde vertelling zowel geïntroduceerd wordt en eindigt met een shot van Xenofilius biedt dit aspect tevens een mogelijke verklaring voor de afwijkende stijl van deze scène tegenover de rest van de films. Daar eerdere ingebedde fragmenten voornamelijk bestonden uit herinneringen en visioenen die beide het resultaat waren of de suggestie moesten wekken beelden te zijn van echte gebeurtenissen, is het logisch dat deze beelden normaal gefilmd zijn en een realistische uitstraling hebben. De vertelling van *Het Verhaal van de Drie Gebroeders* daarentegen is het eerste en enige moment in de *Harry Potter* octologie dat er visuele weergave wordt getoond van zowel datgene dat er wordt voorgelezen als van een sprookje op zich. Daar er rondom de animatie nadruk wordt gelegd op de blik Xenofilius en de illusie wordt gecreëerd dat hij vanuit het raam op de gebeurtenissen toekijkt, wordt de suggestie gewekt dat de animatie wellicht een weergave is van de manier waarop Xenofilius het verhaal in zijn gedachten voor zich ziet. Dit houdt in dat de stijl waarin het verhaal wordt weergegeven duidelijk afwijkt van de rest van de films, doordat het in deze scène niet draait om een beeld dat afkomstig is uit de realiteit, maar om een geestelijke, vrije vertolking van iets fictiefs; om een fantasie.

## Conclusie

Zoals ik reeds heb toegelicht zijn film en fotografie al sinds hun ontstaan twee media die een bijzondere relatie hebben met het begrip realiteit. Zowel film als fotografie werden vanaf het begin gezien als middelen die de potentie bevatten om een onbemiddelde realiteit te registreren. Dat de media wellicht over deze potentie beschikken houdt echter niet in dat deze hier ook standaard op gericht zijn. Zo werd met vormen van fotografie zoals de spiritualistische geestfotografie al duidelijk dat het met behulp van simpele trucjes ook mogelijk is om fictieve taferelen vast te leggen op foto's en werd de film al snel na zijn opkomst met open armen ontvangen door goochelaars zoals Méliès die de mogelijkheden zagen om met film magische spektakels te creëren. Hoewel er door de tijd heen alleen maar meer manieren bij zijn gekomen om foto's te manipuleren en fotografische beelden doorgaans met een kritische blik wordt bekeken, is fotografie in zekere mate nog steeds verbonden aan een imago van geloofwaardigheid. Film daarentegen lijkt zwaarder onderhevig te zijn aan kritiek betreffende de geloofwaardigheid. Dit kan onder andere verklaard worden vanuit de potentie van film om niet alleen een registrerend, maar bovendien een construerend medium te zijn. Met name sinds het aanbreken van het digitale tijdperk en de introductie van CGI zijn de mogelijkheden van film om fantastische virtuele werelden te creëren haast eindeloos. Een kenmerk van deze cinematografische imaginaire werelden is dat deze doorgaans andere regels en wetten bevatten dan onze realiteit. Vooral in filmgenre zoals fantasy die juist hier hun kracht uit putten, hebben deze fantastische wetten onder andere invloed op de manier waarop bepaalde media ingezet worden. Aan de hand van de onderzoeksvraag "wat is de rol van film en fotografie in de *Harry Potter* films?" heb ik gekeken op welke manieren het gebruik van deze visuele media in de fictieve wereld van *Harry Potter* verschilt van de wijzen waarop deze in de hedendaagse werkelijkheid voorkomen.

In het geval van fotografie zijn er in de films twee functies te herkennen die nauw verbonden zijn met 'onze' functies van fotografie. De eerste is dat foto's onmisbaar zijn voor de pers. Net als in de realiteit wordt fotografie gebruikt om bijzondere gebeurtenissen te documenteren en voor de rest van de wereld te visualiseren. De tweede functie is dat foto's gebruikt worden vanwege hun nostalgische waarde die voortkomt uit de mogelijkheid om met foto's herinneringen aan gebeurtenissen of geliefden in stand te houden. Hoewel deze functies in *Harry Potter* overeen komen met rollen die fotografie speelt in de werkelijkheid, is er wel één groot verschil: fotografie wordt in de tovenaarswereld namelijk sterk beïnvloed door magie. Foto's zijn niet langer stilstaande momentopnames, maar komen qua weergave eerder overeen met korte filmische fragmenten. Dit leidt overigens wel tot een andere rol die fotografie speelt in *Harry Potter*. Door de magische

beïnvloeding van foto's is het namelijk makkelijk om onderscheid te maken tussen de dreuzel- en de tovenaarswereld.

In het geval van film liggen de manieren waarop deze voorkomt in *Harry Potter* iets anders. Waar fotografie als medium specifieke rollen toegewezen krijgt, komt film zoals wij het kennen niet expliciet aan bod. Een eerste conclusie die kan worden getrokken is dan ook dat de technologie die verbonden is aan magie niet slechts beïnvloed, maar zelfs geheel vervangen wordt door magie. Vanuit deze conclusie werd het onderzoek met betrekking tot film voornamelijk gericht op het zoeken naar alternatieven die de technologie te bieden heeft en naar manieren waarop er op het medium wordt ingespeeld. Naast de 'verfilming' van normaliter stilstaande beelden zoals foto's en schilderijen, zijn de *Harry Potter* films voor een groot gedeelte gericht op de verhouding tussen technologie en natuur. De voornaamste manier waarop de filmtechnologie wordt vervangen is namelijk door de werking van een camera over te dragen aan de mens. Dromen, herinneringen en fantasieën zijn beelden die worden gecreëerd in het menselijk brein en het bekijken van deze beelden is een steeds terugkerend verschijnsel in de filmreeks. Eén manier waarop deze beelden worden bekeken, is door met behulp van magie met geweld binnen te dringen in het hoofd van een ander. Deze methode resulteert echter over het algemeen in een fragmentarische wirwar van willekeurige beelden. Een andere optie is om gebruik te maken van de Hersenpan, welke het dichtst in de buurt komt om het magische equivalent van het medium film te zijn. Net als met film is het mogelijk om 'opnames' individueel te bewaren en te bekijken wanneer gewenst, maar het is ook mogelijk om herinneringen direct te deponeren in de Hersenpan. Vanuit dit aspect kan de Hersenpan zowel gezien worden als een middel om externe informatie te visualiseren (een functie die overeenkomstig is met filmprojectoren) en als een computer waar informatie op kan worden opgeslagen.

Ten slotte is er nog één aspect waarmee in *Harry Potter* gereflecteerd wordt op het medium film. Naast dat geestelijke beelden als films kunnen worden gezien, wordt er namelijk ook gespeeld met de kijkhouding die wordt aangenomen tijdens het kijken naar deze opnames. Harry neemt door de films heen verschillende kijkhoudingen aan tijdens het kijken naar de herinnering en elk van deze reflecteert op de eigen manier naar de kijkhouding van de filmkijker. Waar Harry in *Harry Potter en de Geheime Kamer* middenin de herinnering werd geplaatst en vrijwel vrij spel had in wat hij wou zien, is hij in latere films gebonden aan een camerastandpunt dat bepaald wat en hoe hij de opnames te zien krijgt en kan hij, net als het filmpubliek zelf, passief toekijken naar de wondere gebeurtenissen die zich voor hem onvouwen.

## Bibliografie

- Badiou, Alain. "On Cinema as a Democratic Emblem." *Cinema*. Ed. Antoine de Baecque. Vertaald door Susan Spitzer. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity, 2013. 233-241. PDF.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." *Film Quarterly*, 13:4 (1960): 4-9. PDF.
- "The Myth of Total Cinema." *What is Cinema Volume 1*. Vertaald door Hugh Gray. London: University of California Press, 1967. 17-22. Print.
- Bernstein, Elizabeth. "But You Never Said... Why Couples Remember Differently." *The Wall Street Journal*. 23 mei 2015. Web. 10 augustus 2016.  
<<http://www.wsj.com/articles/but-you-never-said-why-couples-remember-differently-1427131128>>
- Brainerd, C.J. et al. "Development Reversals in False Memory: Effects of Emotional Valence and Arousal." *Journal of Experimental Child Psychology*, 107:2 (2010): 137-154. PDF.
- Brainerd C.J. en V.F. Reyna. "Fuzzy-Trace Theory and False Memory." *Current Directions in Psychological Science*, 11:5 (2002): 164-169. PDF.
- Charles, Aaron. "Comparison of the Human Eye to a Camera." *Tech in our everyday life*. 2016. Web. 3 augustus 2016.  
<<http://techin.oureverydaylife.com/comparison-human-eye-camera-1103.html>>
- Dirks, Tim. "All-Time Box Office Top 100." *AMC Filmsite*. Web. 12 augustus 2016.  
<<http://www.filmsite.org/boxoffice.html>>
- Friedman, Ted. "The Politics of Magic: Fantasy Media, Technology, and Nature in the 21st Century." *Scope* 14 (2009). Web.
- Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2010. Print.
- Van Gelder, Hilde en Helen Westgeest. *Photography Theory in Historical Perspective*. West-Sussex: Wiley-Blackwell, 2011. Print.
- Gunning, Tom. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny." In *Fugitive Images: From Photography to Video*. Ed. Patrice Petro. Bloomington: Indiana University Press, 1995. Print.
- Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*. Londen, NY: Verso, 2005. Print.
- Leeder, Murray. "M. Robert-Houdin goes to Algeria: spectatorship and panic in illusion and early Cinema." *Early Popular Visual Culture*, 2010: 209-225.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon and How the Ancients Represented Death*. Londen: G. Bell and Sons, 1914. Print.
- Loftus, E.F. "How reliable is your memory?" *TED*. September 2013. Web. 12 augustus 2016.

- Loftus, E.F. en J.E. Pickrell. "The Formation of False Memories." *Psychiatric Annals*, 25:12 (1995): 720-725. PDF.
- Michelson, Annette. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Mitchell, W.J.T. "The Photographic Essay: Four Case Studies" in *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 281-322. Print.
- *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1994. Print.
- Mooney, James. "Plato's Cave and the Cinema" *Filmosophy*. 7 maart 2013. Web. 16 juni 2016.  
< <http://filmandphilosophy.com/2013/03/07/platos-cave-and-the-cinema/>>
- Natale, Simone. "A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema." *Early Popular Visual Culture*, 10:2 (2012): 125-145. PDF.
- Plato. *Politeia*. Vertaald door Gerard Koolschijn. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1975.
- Van de Putte, Anton. "Wat is het verschil tussen het menselijk oog en een Objectief van een camera?" *Ik heb een vraag*. 6 mei 2008. Web. 3 augustus 2016.  
< <https://www.ikhebeenvraag.be/vraag/359/Wat-is-het-verschil-tussen-het-menselijke-oog-en-een-Objectief-van-een-camera>>
- Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008. Print.
- Russo, Francine. "What Dreams Are Made Of: Understanding Why We Dream (About Sex and Other Things)." *Time*. 14 januari 2014. Web. 30 juli 2016.  
< <http://time.com/1210/what-dreams-are-made-of-understanding-why-we-dream-about-sex-and-other-things/>>
- Sibley, Brian. *Harry Potter: Film Wizardry*. Londen: Bantam Press, 2010. Print.
- Sobchack, Vivian. "The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, cinematic, and Electronic "Presence"." In *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Sontag, Susan. "In Plato's Cave." In *On Photography*. London: Penguin Books, 1977. 3-24. Print.
- Stöckl, Albert. "Plato's Doctrine of Ideas and Theory of Knowledge." *Handbook of the History of Philosophy*. Vertaald door T.A. Finlay. Dublin: M.H. Gill and Son, 1887. Web.  
< <http://www3.nd.edu/~maritain/jmc/etext/hhp.htm>>
- The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Script by Slavoj Žižek. P Guide Ltd. en ICA Projects, 2006. Film.
- Žižek, Slavoj. "The Matrix: Or, the Two Sides of Perversion." Ed. William Irwin. *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*. Open Court Publishing. 2002. 240-266. Web.  
< <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the-matrix-or-two-sides-of-perversion/>>



**Filmografie:**

*Harry Potter en de Steen der Wijzen.* Reg. Chris Columbus. Warner Bros., 2001. DVD.

*Harry Potter en de Geheime Kamer.* Reg. Chris Columbus. Warner Bros., 2002. DVD.

*Harry Potter en de Gevangene van Azkaban.* Reg. Alfonso Cuarón. Warner Bros., 2004. DVD.

*Harry Potter en de Vuurbeker.* Reg. Mike Newell. Warner Bros., 2005. DVD.

*Harry Potter en de Orde van de Feniks.* Reg. David Yates. Warner Bros., 2007. DVD.

*Harry Potter en de Halfbloed Prins.* Reg. David Yates. Warner Bros., 2009. DVD.

*Harry Potter en de Relieken van de Dood: Deel 1.* Reg. David Yates. Warner Bros., 2010. DVD.

*Harry Potter en de Relieken van de Dood: Deel 2.* Reg. David Yates. Warner Bros., 2011. DVD.