

# cinema en psychoanalyse

## de evolutie in de filmtheorie van christian metz

willem hesling

Het volgende essay draagt vooral een inleidende en didactische functie. Hierin zal een poging gedaan worden om een artikel van Christian Metz, getiteld 'Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire' te introduceren. Deze introductie is ontstaan vanuit een tweedelige noodzaak. Ondanks het feit dat Christian Metz al zo'n twintig jaar lang een vooraanstaande plaats inneemt binnen de filmtheorie, en meer specifiek de filmsemiotiek, blijkt zijn werk maar moeizaam door te dringen in het Nederlandse taalgebied. Ondanks herhaalde aanzetten (zoals vrij recent nog een vertaling van enkele van zijn essays) lijkt een discussie maar moeizaam op gang te komen. Eén en ander heeft zeker te maken met het feit dat het werk van Metz niet eenvoudig toegankelijk is. Daar moet echter meteen aan toegevoegd worden, dat dit niet zozeer te maken heeft met de manier waarop Metz schrijft dan wel met de materie die hij probeert uiteen te zetten.

Op de volgende pagina's zullen de voornaamste stadia uit het artikel behandeld worden. Daarbij dient van te voren opgemerkt te worden, dat het essay in kwestie deel uitmaakt van een bundel: 'Le signifiant imaginaire', uitgegeven in 1977 en bestaande uit nog drie andere essays:

1. Le signifiant imaginaire
2. Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)
3. Le film de la fiction et son spectateur (Etude métapsychologique).

De gehele bundel van Metz' artikelen wordt beheerst door de vraag in welke mate het functioneren van de cinematografische institutie parallel loopt aan, of misschien beter gezegd verhelderd kan worden door de psychoanalytische theo-

rie. Onder de cinematografische institutie verstaat Metz niet alleen de filmindustriële constellatie, maar ook de cinema, zoals die door het publiek als een mentale machinerie in zich is opgenomen; een 'machinerie', waardoor het in staat is om films te 'consumeren'. De cinematografische institutie bestaat dus zowel buiten als binnen het publiek.

Belangrijk voor Metz is nu vooral de vraag in hoeverre deze mentale machinerie, deze geïnternaliseerde, sociaal-historische relatie tussen toeschouwer en bioscoop verhelderd kan worden met behulp van de psychoanalytische theorie: "J'ai voulu soulever, dans tout ce livre, le problème de la constitution psychanalytique du signifiant de cinéma" (1). Deze algemene problematiek wordt in de verschillende essays herleid tot meer specifieke vragen naar o.a. de relatie tussen de cinematografische institutie en het spiegelstadium (2), of de oneindigheid van het Verlangen, de voyeuristische positie, de oerscène, de mechanismes van fetichisme en 'Verleugnung', de relatie tussen film en droom, etc.

Allemaal kwesties die door de manier waarop ze door Metz werden behandeld opnieuw een grote belangstelling voor zijn werk hebben doen ontstaan en in navolging daarvan een brede theoretische uitwerking hebben gekend. Bij dit alles is echter weinig aandacht besteed aan het meest omvangrijke en meest recente essay uit de bundel: 'Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire', een essay dat een kleine tweehonderd pagina's beslaat en meer dan de helft van de bundel in beslag neemt.

In dit essay probeert Metz een theorie te ontwikkelen omtrent de rol die metaforische en metonymische operaties spelen in de productie van een cinematografi-

sche tekst. Met deze vraagstelling ontwikkelen zich nu twee belangrijke en min of meer nieuwe gezichtspunten in het werk van Metz:

1. allereerst is daar een verschuiving van de theoretische belangstelling in de richting van de filmttekst zelf, een verschuiving die vooral gedefinieerd moet worden ten opzichte van de andere essays uit de bundel, die zich vooral concentreerden op de cinematografische situatie als zodanig, dat wil zeggen de mentaal geïnstitutionaliseerde relatie tussen film en toeschouwer (natuurlijk heeft het onderzoek naar de metaforische en metonymische operaties van het audiovisuele ook betrekking op de cinematografische institutie als zodanig, maar dan wel principieel via de film als tekst);
2. een theorie van de metaforische en metonymische operaties, die aan de filmttekst ten grondslag liggen impliceert een kennismaking met drie theoretische velden, waarbinnen het metaforische en het metonymische figuren:
  - a) als stijlfiguren vormen metafoer en metonymie een vast onderdeel van de klassieke stijltheorie en als zodanig een onderdeel van de retoriek;
  - b) in de tweede plaats is daar de post-Saussuriaanse, structuralistische linguïstiek, waar via het werk van Jakobson een parallel wordt getrokken tussen de begrippenparen paradigma/syntagme en metafoer/metonymie;
  - c) tenslotte kent de psychoanalytische theorie (althans de Lacaniaanse) een gelijkaardige toenadering tussen het Freudiaanse begrippenpaar verschuiving/verdichting en opnieuw metonymie/metafoer.

Het eerste probleem dat Metz nu aan de orde stelt, betreft de vraag in hoeverre het metaforische en het metonymische verbonden zijn aan wat Freud heeft genoemd: de primaire en secundaire processen (3). Enerzijds kan bijvoorbeeld het associatieve aspect van een metonymie het produkt van een 'primaire kracht' worden genoemd. Dit 'primaire' moet hier in eerste instantie opgevat worden als het 'onlogische' aspect van een metoniem. Dat 'onlogische' is dan gelegen in het feit dat een bepaalde metonymische associatie relatief willekeurig is. Zo is de aanduiding 'Bordeaux' voor een bepaalde wijnsoort gekozen uit vele andere mogelijkheden. Met andere woorden, de metonymische act (= de associatie van twee begrippen) is nooit een volledig logische act.

Anderzijds wordt het metonymische in hoge mate gesecondariseerd als het eenmaal in het taalcircuit is opgenomen en wel in die zin dat de taalgebruiker zich in feite kan distantiëren van het 'primaire aspect' daarvan. En deze distantiëring kan zelfs zulke grote vormen aannemen, dat voor sommige taalgebruikers een metonymie haar metonymische waarde gaat verliezen; zo wordt 'Roquefort' een kaassoort tout court, en niet meer de oorspronkelijke aanduiding van een streek. Deze spanningsverhouding tussen figuurlijke en niet-figuurlijke betekenissen is in feite de motor van de taaldiachronie. De woorden zijn voortdurend bezig van betekenis te veranderen, en andersom krijgen (de) betekenissen steeds nieuwe woorden. Zo was de oorspronkelijke betekenis van het Latijnse woord 'testa': 'scherf', 'harde schaal'. Geleidelijkaan is dit woord echter gaan verwijzen naar het lichaamsdeel, dat wij in het Nederlands met 'hoofd' aanduiden. Door deze metaforische operatie is het woord 'caput', dat lange tijd als oorspronkelijke betekenis 'hoofd' had eveneens langs metaforische weg een andere betekenis aan gaan nemen, nml. 'iemand die de leiding heeft'. Op deze manier is de taal een geheel van voortdurend verschuivende codische relaties tussen significant en signifié. Maar niet zozeer de permanente mobiliteit van de taal als zodanig is voor Metz op dit moment belangrijk, als wel het feit dat deze mobiliteit voor een deel gezien kan worden in termen van beteke-

nisverschuivingen tussen het figuurlijke en het niet-figuurlijke, waarbij het primaire gerespecereerd wordt door het secundaire (= figuurlijke betekenis wordt letterlijke betekenis), maar waardoor tevens het secundaire stevig verankerd raakt in het primaire.

Met betrekking tot de cinema acht Metz deze vage en onduidelijke scheiding tussen het figuurlijke en het niet-figuurlijke erg interessant, aangezien juist bij film de norm van een streng gecodeerde grammatica, waartegen de meer poëtisch-expressieve codes zich kunnen afzetten ontbreekt. Van belang is nu om te onderkennen dat de associatieve relaties die de basis vormen van het figuurlijke in principe oneindig in aantal zijn, gevoed als zij worden door het primaire proces, maar dat de grammaticale en retorische traditie de metalinguïstische illusie heeft geproduceerd, dat het figuurlijke slechts van secundaire aard zou zijn door de oneindige keten van associaties te reduceren tot de meest bruikbare en voor de hand liggende. Metz geeft hierbij een voorbeeld uit de eigen ervaring. Hij werd tijdens het schrijven van zijn artikel dermate door het lawaai van een drilboor gestoord, dat hij over dat artikel begon te spreken als het 'drilboor-artikel'. In een poging om het ontstaan van dit metoniem te achterhalen verricht Metz een stukje zelfanalyse, een onderzoek naar het primaire proces, dat er aan ten grondslag ligt: zijn overgevoeligheid ten opzichte van zaken die hem het schrijven verhinderen, het gevoel deze arbeid eigenlijk voortdurend tegen de stroom van de dagelijkse gang van zaken in te moeten verrichten, het gevoel dat de drilboor eigenlijk stond voor de hinder, die hij op dat moment vooral van een aantal mensen uit zijn nabije omgeving te verduren had, het feit dat ondanks die drilboor het artikel zich toch langzaam begon te ontwikkelen, etc. Er is nu maar weinig voor nodig om deze originele (in de zin van nieuw geconstrueerde) figuur te onttrekken aan de persoonlijke context, waarin die ontstaan is en om hem bruikbaar te maken op een meer collectief niveau. Daarvoor is het voldoende om te wijzen op de aanwezigheid van de drilboor tijdens het schrijven om voor anderen de associatie begrijpelijk te maken; hierbij gaat het volledige veld van primaire associaties verloren en wordt het gereduceerd tot de ruimtelijke aangrenzende van de drilboor. Het aangeven van een dergelijke gereduceerde associ-

atie zal voldoende zijn voor anderen om de betekenis van het ene begrip te verplaatsen naar het andere.

De traditionele overlevering van de (stijl)figuren binnen een koele en berekende retorische taxonomie heeft nu de metalinguïstische illusie gecreëerd, dat het zou gaan om zuiver secundaire figuren. Metz zelf wil echter juist graag gaan onderzoeken op wat voor manier het primaire én het secundaire zich verhouden tot het figuurlijke. Wat is nu eigenlijk de psychoanalytische constituent van het figuurlijke?

Voor Lacan is de psychoanalytische basis van de metafoor te vinden in de verdichting en van de metonymie in de verschuiving (4). Daarbij verhoudt het figuurlijke zich niet zozeer tot de dichotomie primair/secundair, maar veelmeer tot het symbolische: een orde die zowel betrekking heeft op de taal als op het onbewuste, zowel op het discours als op de droom. Lacan gebruikt het begrippenpaar metafoor/metonymie in de betekenis die Jakobson daar aan gegeven heeft; hij gebruikt de begrippen dus in een modern-linguïstische zin en dus minder in de traditioneel-retorische betekenis, waar het paar zich temidden van vele andere stijlfiguren bevindt. In plaats van in deze eng-retorische betekenis moeten deze twee figuren beschouwd worden als principes die eenzelfde algemeenheid bezitten als de verdichting en de verschuiving. Ook bij Jakobson dienen ze in een dergelijke algemene zin beschouwd te worden, waarbij het metaforische alle figuren onder zich rangschikt die opereren op basis van similariteit, en het metonymische alle figuren die opereren op basis van contiguität.

Een voorbeeld kan deze algemeenheden misschien wat verduidelijken. Bij Victor Hugo lezen we het volgende fragment: "vêtu de probité candide et de lin blanc". Via een zuiver klassiek-retorische analyse kunnen we hier duidelijk een zeugma lezen: de verbinding van een werkwoord met twee substantieven, terwijl dit slechts bij één past. Belangrijk is nu dat dit tekstfragment ook in metaforisch-metonymische zin gedefinieerd kan worden. Het metaforische aspect is gelegen in het feit dat de rechtvaardigheid hier als het ware vergeleken wordt met een kledingstuk, en het metonymische in het feit dat van iemand gezegd wordt dat hij in linnen gekleed is. Op een tweede niveau treffen we het metaforische vervolgens opnieuw aan in het paar 'candi-

de/blanc' en het metonymische in het feit dat beide eigenschappen toebehoren aan het personage in kwestie. Wat Metz met deze nogal lichtvaardige analyse wil aantonen is, dat in feite alle specifieke, klassiek-retorische figuren herleid kunnen worden tot het metaforisch-metonymische principe. Dit 'herleiden' kan hierbij opgevat worden in die zin, dat het microniveau het macroniveau niet uitsluit. Een tekstfragment hoeft namelijk niet persé òf de ene (zeugma) òf de andere figuur (metafoor/metoniem) te zijn. Een dergelijke visie zou valselijk suggereren dat alle figuren eenduidig te definiëren zouden zijn.

Metz probeert met dit soort min of meer epistemologische bespiegelingen aan te geven dat het van belang is om eerst aandacht te besteden aan problemen die, naar hij zegt, van statutaire aard zijn alvorens over te gaan tot het opstellen van classificaties. Meer concreet komt deze gedachte er op neer dat Metz zich niet wil haasten om de relatie tussen het metaforisch-metonymische en film met een in extensief-enumeratieve zin te benaderen. Opnieuw een voorbeeld. Alvorens de filmische close-up in metaforisch-metonymische zin te kunnen classificeren moeten vragen van meer principieel-statutaire aard gesteld worden, zoals de vraag of we metafoor/metonymie op gaan vatten in linguïstische zin (macro) of in retorische zin (micro), of zoals de vraag in hoeverre het principe van metafoor en metonymie niet onverbrekelijk verbonden is met het verbale, of zoals de vraag in hoeverre de close-up niet zowel metaforische als metonymische kwaliteiten in zich draagt. Het zijn allereerst dit soort vragen, die Metz bezig houden en niet zozeer de poging om een classificatie van de voornaamste cinematografische figuren op te stellen.

### III

Teneinde dit soort vragen te kunnen beantwoorden begint Metz nu aan een diepgaand onderzoek naar de relatie tussen linguïstiek en retoriek, en dan meer specifiek naar de relatie tussen de begrippenparen metafoor/metonymie en paradigma/syntagme. Hij constateert daarbij in navolging van Jakobson, dat er parallellen bestaan tussen beide begrippenparen, en wel in de zin, dat metafoor en paradigma het 'similariteitsprincipe' gemeen hebben en metonymie en syntag-

me de contiguiteit. Deze parallelie mag er echter niet toe leiden dat de linguïstische terminologie wordt gelijkgeschakeld aan de retorische.

Het is in een artikel uit 1956, getiteld "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies" dat Jakobson zich intensief bezighoudt met het schetsen van de verhoudingen tussen deze vier begrippen.

Met het linguïstische onderscheid tussen paradigma en syntagme (in het artikel zelf heeft Jakobson nog niet de terminologie van André Martinet overgenomen en wordt er gesproken van selectie en combinatie) schaarft Jakobson zich binnen een structureel-linguïstische traditie waar onder wisselende benamingen al langer sprake was van dit fundamentele onderscheid binnen de taal. Het kenmerkende van de extra-dimensie die Jakobson er aan toevoegt, is de projectie ervan op het retorisch domein, waardoor de metafoor en de metonymie uitgroeien tot twee grote, generatieve figuren; het resultaat derhalve van de linguïstische injectie, die de retoriek daarmee heeft gekregen.

Nu moet daarbij gezegd worden, dat de klassieke retoriek met haar enorme reservoir aan stijlfiguren, reeds een aantal figuren kende die dicht in de buurt van de metafoor stonden (catachrese, vergelijking); hetzelfde gold voor het metoniem (hypallage, synecdoche). Daarnaast waren er reeds verscheidene pogingen om het retorisch reservoir in meer fundamentele stijlprincipes onder te verdelen, waarbij dan steeds een belangrijke plaats was ingedeeld voor het metaforische en het metonymische principe (Dumarsais, Fontanier, Vossius, Vico).

Ondanks het aangeven van deze gemeenschappelijke kenmerken stelt Jakobson niet, dat beide begrippenparen identiek aan elkaar zijn. Metz vindt dan ook dat ze vaak ten onrechte met elkaar verward worden. Zo bijvoorbeeld ook binnen de filmtheorie, waar het gebruikelijk is om de montage een metonymisch principe toe te dichten terwijl het hier toch duidelijk handelt om een syntagmatisch principe, aangezien de montage bestaat uit de combinatie van elementen *in de tekst zelf*, zonder dat daarbij sprake hoeft te zijn van een metonymisch verband op het niveau van de referent, of liever gezegd de imaginaire werkelijkheid, die door het verhaal van de film wordt opgevoerd (5).

Terugkerend naar het artikel van Jakobson kan nu geconstateerd worden dat daarin twee assen onderscheiden worden waar de principes van similariteit en contiguiteit zich kunnen manifesteren:

- a. een *positionele* as, i.e. de as van de syntactische aaneenschakelingen in de tekst zelf
- b. een *semantische* as, i.e. de as van het onderwerp, dat door de tekst behandeld wordt.

Op deze manier kan nu gesproken worden van een *positionele contiguiteit*, dat wil zeggen het syntagmatisch feit als zodanig. Bij film kunnen we op dit niveau zowel een temporele als een ruimtelijke contiguiteit onderscheiden. Deze positionele contiguiteit is een eigenschap van ieder 'énoncé', in welke taal' dan ook (zij het dat niet iedere 'taal' dezelfde positioneel-contigüe eigenschappen bezit; zo kent de verbale taal bijvoorbeeld enkel een temporele contiguiteit). Deze positionele contiguiteit gaat aan iedere vorm van metonymie vooraf en moet daar dus ook niet mee verward worden. Op dezelfde positionele as is het similariteitsprincipe constitutief voor de tekst als paradigmatisch feit, waarbij iedere geactualiseerde 'taaleenheid' (een woord, een beeld, een geluid, etc.) een betekenis aanneemt in relatie tot de andere taaleenheden, die op dezelfde plaats in de tekst hadden kunnen verschijnen. Dit fundamentele principe kan moeilijk metaforisch van aard genoemd worden, aangezien de associatieve relaties binnen een paradigma zich afspelen op het niveau van de letterlijke en niet zozeer op het niveau van de metaforische betekenissen.

Daar waar de principes van similariteit en contiguiteit opereren op semantisch-referentieel niveau kan wél gesproken worden van metafoor en metonymie (hierbij doet het onderscheid tussen de referent en het 'signifié' van een tekstsegment niet meer ter zake). Met andere woorden: metaforisch-metonymische relaties zijn van semantisch-referentieel aard.

Natuurlijk is het zo, dat bijvoorbeeld een metaforische figuur onderdeel uit kan maken van een bepaald paradigma (= positionele as), maar hierbij mag er niet verward worden met de metaforische associatie als zodanig, waarbij verwezen wordt naar een referent. Zo kan er bijvoorbeeld een paradigma gecreëerd worden van beelden die een begrip als

'hartstocht' moeten metaforiseren. Er kan nu een paradigmatische reeks worden geconstrueerd, die loopt van beelden van een opvlammend haardvuur tot beelden van een neerstortende waterval. De paradigmatische relaties tussen deze termen mogen echter niet verward worden met de metaforische relatie tussen een term en datgene waar die aan refereert, namelijk het fenomeen van de hartstocht.

Op een zelfde manier mag niet verward worden (hoe verleidelijk ook) tussen syntagmatische aaneenschakeling op positioneel-discursief niveau (bijvoorbeeld bij een descriptieve montage de opeenvolging van shots die een bepaalde locatie beschrijven) en de metonymische contiguïteit (van de delen van de locatie op referentieel niveau).

Dat nu deze verwarrende interactie tussen de positionele en de semantische as erg ver kan gaan kan getoetst worden aan het verschijnsel van de referentiële illusie, waarbij een syntagmatische opeenvolging van beelden de illusie van contiguïteit op referentieel niveau oproept. We zien hoe het syntagmatische principe hier het metonymische principe creëert, hoe positionele contiguïteit een semantische contiguïteit doet ontstaan. Het is dit mechanisme waarop voor een groot deel het principe van de filmische realiteitsimpressie is terug te voeren.

Het feit van de verwarring en de interactie van de begrippenparen paradigma/syntagme en metafoor/metonymie is voor een deel weer te herleiden tot een meer algemeen fenomeen: iedere associatie op referentieel niveau veroorzaakt associaties op 'talig' niveau, en andersom. Het betreft hier een banaal verschijnsel maar Metz vindt het toch belangrijk om er wat langer bij stil te blijven staan. Hij geeft een voorbeeld: "Die man is een aap". Dit 'énoncé' zet een aantal discursieve regels in werking, deels van paradigmatische, deels van syntagmatische aard, of anders gezegd een aantal mechanismes van similariteit en contiguïteit op positioneel niveau. Maar hetzelfde 'énoncé' kent nog een ander soort similariteitsmechanisme, dat als het ware geïmpliceerd wordt door het discursieve mechanisme, namelijk de metaforische associatie, die verbonden is aan het woord 'aap', bijvoorbeeld 'iemand zonder manieren'. Er heeft met andere woorden op referentieel niveau een ver-

	similariteit	contiguïteit
discours	paradigma	syntagme
referent	metafoor	metonymie

gelijking plaatsgevonden tussen een dier en een mens, een vergelijking die consequenties heeft gehad voor het talige niveau, aangezien daar /aap/ staat en niet bijvoorbeeld /lomp/. En in een omgekeerd moment heeft het talige niveau het referentiële niveau weer beïnvloed, aangezien het hier gaat om een taalconstructie met ingeburgerde kwaliteiten, die als het ware uitnodigt om de vergelijking te maken. Metz spreekt hier van de circulariteit van het discours en de referent.

Maar die circulariteit betekent niet, dat er geen sprake zou zijn van duidelijk te onderscheiden begrippen. Een en ander kan samengevat worden in de tabel hierboven.

Belangrijk is nu dat Metz wenst te spreken van een referentiële as in plaats van een semantische as en van een discursieve in plaats van een positionele. Hij doet dit liever omdat het onderscheid tussen paradigma/syntagme en metafoor/metoniem wordt uitgemaakt door de oppositie tussen de interne wetten van het discours en de verwijzing naar een buiten het discours liggende grootheid, en niet zozeer door de opposities tussen posities en betekenissen.

Aan de hand van het schema kunnen nu (in ideaaltypische zin) vier soorten van tekstueel-cinematografische aaneenschakelingen onderscheiden worden.

1. *referentiële similariteit (6) + discursieve contiguïteit*

Hier hebben we het klassieke voorbeeld van twee filmische elementen (twee beelden, twee motieven, etc.) die beide aanwezig zijn in de filmische en daar geassocieerd worden door middel van een gelijkenis of een contrast. Als voorbeeld kan hier de film 'Modern Times' genoemd worden, waar beelden naast elkaar geplaatst worden van een kudde schapen en van een menigte mensen, die een metrostation uitstroomt.

2. *referentiële comparabiliteit + discursieve comparabiliteit*

Hier hebben we te maken met een metafoor die niet in syntagmatische maar in paradigmatische vorm ver-

schijnt. Opnieuw vindt er een associatie plaats op basis van gelijkenis of contrast, zij het dat het gemetaforiseerde deel van de figuur niet meer in de tekst aanwezig is. Zo bijvoorbeeld het stereotiepe beeld van vlammen in plaats van een liefdesscène.

3. *referentiële contiguïteit + discursieve comparabiliteit*, ofwel metonymie in paradigmatische vorm. We zien hier hetzelfde mechanisme als in het vorige type, alleen ontstaat de associatie nu op basis van contiguïteit. Een bekend voorbeeld is hier uit de film 'M': het beeld van een luchtballon, die verward is geraakt in de hoogspanningsdraden. Doordat wij het vermoorde meisje eerder in de film met deze ballon hebben zien lopen wordt zij door dit beeld als het ware opnieuw opgeroepen.

4. *referentiële contiguïteit + discursieve contiguïteit*, ofwel metonymie in syntagmatische vorm. Hier zijn weer beide termen van de figuur in de tekst aanwezig. Zo bijvoorbeeld alle beelden in dezelfde film 'M' waar men het meisje samen met haar ballon ziet.

Overigens is het zo, dat Jakobson zelf ook enige opmerkingen heeft gemaakt met betrekking tot het figuurlijke binnen de film. Zo stelt hij, dat filmische interpunctietechnieken zoals de 'overvloeier' en het 'dubbelbeeld' een metaforische karakter dragen. Via zijn gepreciseerde terminologie is Metz echter in staat om nauwkeuriger te zijn. Op discursief vlak zijn beide interpunctietechnieken syntagmatisch van aard. Op referentieel niveau kunnen deze interpuncties metaforisch zijn (als een van de twee beelden niet-diëgetisch is) of metonymisch (indien het gaat om twee beelden van één en dezelfde handeling, ruimte, etc.). We zien dus, dat de filmische en de retorisch-linguïstische begrippen niet zonder meer binnen gemeenschappelijke categorieën vallen, maar dat één filmisch begrip tot meerdere retorisch-linguïstische classificaties kan behoren en andersom.

Jakobson merkt eveneens op dat de montage een metonymisch karakter draagt. Ook hier vindt Metz het nodig om

te preciseren. De montage als zodanig is een syntagmatisch principe. Op referentieel niveau kunnen via de montage echter zowel metaforische als metonymische associaties gecreëerd worden. In andere teksten lijkt Jakobson deze precisering ook gebruikt te hebben, waar hij spreekt van het feit dat de metonymische montage een grotere toepassing kent dan de metaforische montage.

Tot slot de opmerking van Jakobson dat aan de close-up een synecdocheprincipe ten grondslag zou liggen. Metz is het met hem eens, dat een close-up een deel van een geheel toont; maar dat geldt in zekere zin voor iedere kadrering. Daarbij komt dat niet zomaar ieder 'deel' het synecdoche-principe in werking zet, in de zin, dat het 'deel' gaat staan voor het 'geheel'. Zo heb je close-ups die louter beschrijvend van aard zijn en nauwelijks een betekenis buiten zichzelf meedragen: zij bezitten derhalve een geringe synecdoche-waarde. Van de andere kant zijn er close-ups die alleen maar de bedoeling hebben om een groter geheel op te roepen, zoals bijvoorbeeld de close-up van het brilletje van de overboord gegooid scheepsarts in 'Potemkin'. Alleen in het laatste geval kun je eigenlijk spreken van een echte cinematografische synecdoche.

Uit hetgeen tot nu toe gezegd is over de filmische metafoer en metonymie valt misschien al af te leiden, dat hun status binnen film niet van gelijke aard is. De metafoer in zuivere vorm brengt altijd een buitendiëgetisch of in ieder geval buitenfilmisch element met zich mee, terwijl de metonymie in zuivere vorm altijd binnen de film een relatie legt tussen twee elementen (die vaak ook buiten de film in een contiguë relatie staan) en dat geldt evenzeer voor films die maar in beperkte mate narratief zijn. Het geval van de metafoer is exceptioneel, dat van de metonymie aan de orde van de dag zou je kunnen zeggen. Metz blijft echter benadrukken dat de discursieve, syntagmatische keten niet zonder meer het metonymisch principe in werking zet. En ook is het niet zo, dat iedere contiguiteit op referentieel niveau een metonymie tot gevolg heeft. Zo is het woord 'Bordeaux' dat wij gebruiken een metonymie, maar niet omdat de wijn in de buurt van die stad gemaakt wordt (contiguiteit), maar omdat op basis van die contiguiteit een betekenisverschuiving heeft plaatsgevonden. In deze zin is de metonymie, evenzeer als de metafoer, een figuur die gecreëerd dient te worden en niet zo-

maar vanzelf ontstaat op basis van contiguiteit. Zowel de metafoer als de metonymie zijn gebaseerd op het principe van de betekenisverschuiving, dat als zodanig goed onderscheiden moet worden van de aaneenschakeling van de tekst zelf. Nogmaals: iedere tekst kent talloze aaneenschakelingen, zonder dat daarbij een 'figuurlijk' effect ontstaat. Dit impliceert weer, dat indien het figuurlijke wel functioneert het ook afgebakend en gelokaliseerd kan worden ten opzichte van de niet-figuurlijke aaneenschakelingen.

Metz gaat nu dieper in op het gegeven dat veel (filmische) metaforen meer of minder rechtstreeks gebaseerd zijn op het metonymische principe; met andere woorden: we zien het metaforische en het metonymische principe niet zo gauw in zuivere, geïsoleerde vorm functioneren. Zo is daar het bekende voorbeeld van de acteur George Raft, die in een aantal gangsterfilms uit de jaren dertig voortdurend met een muntstuk jongleert. Dit symbolische gegeven bevat een metaforisch aspect: de gelijkenis, die wordt gesuggereerd tussen het muntstuk en het karakter van Raft. Maar daaronder ligt tevens een metonymische dimensie, aangezien we Raft en het muntstuk samen waarnemen. En er is tevens nog een synecdoche-aspect aangezien dit spelletje een onderdeel vormt van zijn totale gedrag (7). We zien ons hier als het ware geplaatst voor een dubbel figuurlijk patroon: twee termen roepen elkaar wederzijds op vanwege hun naburigheid en tevens vanwege hun gelijkenis (in een of ander opzicht). We kunnen deze opeenstapeling van het metaforische en het metonymische proces eigenlijk wel representatief achten voor de manier waarop de psychische overdracht van de ene naar de andere representatie plaatsvindt.

Iedere figuur is eigenlijk een voorlopig eindpunt van een aantal mentale trajecten, van een aantal gedachtenassociaties, waarvan in ruime zin gezegd kan worden dat ze zich ontwikkelden via de principes van gelijkenis en contiguiteit.

Vreemd genoeg is in dit totale proces geen sprake van een metonymisch principe, dat gesteund wordt door het metaforische (dus tegenovergesteld aan het zojuist beschreven proces), bijvoorbeeld in de zin dat een referentiële gelijkenis een referentiële contiguiteit teweeg zou kunnen brengen. En hiermee zijn we dan gestoten op een dissymmetrie tussen de similariteit en de contiguiteit als zodanig

(buiten iedere film om). We zouden namelijk kunnen spreken van een metonymisch privilege, in die zin dat de contiguiteitsrelaties, dat wil zeggen de mogelijke bronnen van metonymie in de werkelijkheid gegeven zijn, terwijl de similariteitsrelaties meer latent zijn en meer afhankelijk van de persoonlijke inspiratie.

We zien deze dissymmetrie ook weer spiegeld in de distributie van de figuren in de filmttekst. Op het niveau van de 'zuivere' figuren komt de metonymie veel vaker voor dan de metafoer.

Er bestaat nog een andere problematiek met betrekking waartoe nogal eens gemakkelijk de begrippenparen metafoer/metonymie en paradigma/syntagme met elkaar verward worden, maar die in de handen van Metz juist gebruikt wordt om de verschillen te accentueren. Het betreft hier het substitutie-idee, dat men gewoonlijk kenmerkend acht voor de metafoer, maar niet voor de metonymie.

Metz toont nu aan, dat het substitutiemechanisme zich afspeelt op discursief-paradigmatisch niveau. Indien nu de metafoer en de metonymie op discursief niveau in paradigmatische zin worden weergegeven (dat wil dus zeggen, dat de figuurlijke term de gefigureerde term volledig heeft vervangen) dan is in beide gevallen het substitutiemechanisme actief geweest. Het is dan ook in de zin van dit paradigmatisch criterium dat de klassieke retoriek wenste te spreken van de meest authentieke metaforen en metoniemen. Hiermee zijn we genaderd tot de betekenis die de klassieke retoriek aan de *tropen* gaf. Een troep kenmerkt zich door twee eigenschappen:

1. het is een figuur, die zich vaak concretiseert in één enkel woord
2. waarbij de eigenlijke betekenis van dat woord gewijzigd wordt.

De troep (zowel in metaforische als in metonymische zin) is misschien wel dé klassiek-retorische figuur bij uitstek en als zodanig de substitutie in essentie, waarbij dus de betekenis van de gesymboliseerde signifiant (bijvoorbeeld het concept 'liefde') volledig is verschoven naar de symboliserende signifiant (bijvoorbeeld /vuur/), zodat deze laatste signifiant die betekenis kan oproepen zonder daarbij door de oorspronkelijke signifiant geholpen te hoeven worden, dus zonder dat de oorspronkelijke signifiant in de tekst verschijnt.

Metz acht het nu tijd om terug te keren naar een problematiek waar hij al jaren lang door geobsedeerd is: de vergelijking tussen de cinematografische taal en de verbale taal, ofwel zoals hij het nu uitdrukt: de vergelijking tussen twee symbolische machines. Daarbij stelt zich onverbiddebaar de problematiek van het woord. Al vroeger heeft Metz geconstateerd dat de film geen enkel semiotisch niveau bezit, dat vergelijkbaar is met dat van het woord, dat wil zeggen een eendige lijst van vaste elementen. In feite bezit de verbale taal twee soorten van reeksen: een reeks van geautoriseerde combinaties tussen elementen (grammatica) en een reeks van geautoriseerde elementen als zodanig (alfabet, vocabulaire). Onder meer via zijn constructie van zijn Grande Syntagmatique (8) heeft Metz destijds proberen aan te tonen, dat de cinematografische taal zich in zekere zin enkel langs grammaticale weg kan presenteren. Met andere woorden: de cinematografische taal bezit wel een soort van grammatica, maar geen vocabulaire. Metz gaat nu wat dieper in op de consequenties die de aan- en afwezigheid van het woord binnen bepaalde codes heeft voor de metafoer en de metonymie.

De eerste vraag die daarbij gesteld wordt is hoe het komt, dat men zich de figuren praktisch altijd voorstelt in de vorm van één enkel woord, met als gevolg dat het praktisch onmogelijk wordt om van figuren te spreken bij een 'taal' die geen woorden kent (bijvoorbeeld de cinematografische taal). Een dergelijke voorstelling wordt immers niet gestimuleerd door de klassiek-retorische reflectie op het figuurlijke. Binnen de klassieke retoriek kent men veel figuren die gebruik maken van meerdere woorden, waarbij zelfs een min of meer permanent onderscheid wordt aangelegd tussen figuren die verbonden zijn aan een strikt gelocaliseerde syntagmatische eenheid (praktisch altijd het woord): *tropen*, en figuren die verbonden zijn aan een veel grotere syntagmatische eenheid: *figuren*. De klassieke retoriek bezit met ander woorden een aantal karakteristieken die er nu juist toe aanzetten om het figuurlijke niet alleen maar met het woordbegrip te associëren. Waarom heeft dat nu zo weinig effect gesorteerd? Metz geeft drie redenen:

1. veelal wordt in de definiëring en de beschrijving van de niet-tropische figuren toch het accent gelegd op het ver-

schijnen van deze figuren in woord-vorm

2. het feit dat de twee moderne superfiguren de naam van metafoer en metonymie hebben meegekregen heeft als consequentie dat het verleidelijk is om daarbij toch enigszins te blijven denken aan de klassiek-retorische betekenis van deze figuren, die daar namelijk tot de tropen worden gerekend
3. de derde reden is gelegen in de historische ontwikkeling van de 'technè retorikè' als zodanig, die in de loop der eeuwen verschrompeld is van een vijfdelige theorie van het overtuigend spreken tot een lijst van woordfiguren.

Het is nu juist deze dominantie van het woord ten opzichte van grotere syntagmatische eenheden binnen het retorisch denken, die het zo moeilijk maakt om het filmisch discours te bestuderen in termen van de klassiek-retorische figuren.

Tallose studies naar de aanwezigheid van retorische figuren in een iconisch discours (vooral de 'beeldreclame') zijn steeds weer op deze moeilijkheid gestoten: de beeldtaal kent geen woorden en het is juist met behulp van woorden dat de klassieke retoriek in staat is om zo'n fijn onderscheid aan te brengen tussen allerlei soorten figuren.

De problemen komen reeds duidelijk naar voren bij een simpele vraag als: is er wel of niet sprake van metaforen (in de klassiek-retorische zin) in films? De retoriek spreekt zoals gezegd van een metafoer indien het symbolische proces van referentiële gelijkheid zich concentreert in één enkel woord, zodat alleen de vergelijkende term in de tekst verschijnt zonder de vergeleken term (bijvoorbeeld 'varken' om een onwelvoeglijk iemand aan te duiden). Indien de vergeleken term wel in de tekst figureert hebben we te maken met een vergelijking en niet met een metafoer. Een vergelijking expliciteert alle fases van de betekenisoverdracht, bijvoorbeeld: die man gedraagt zich als een varken. Deze vergelijking kan als volgt beschreven worden:

die man	= de vergeleken term
varken	= de vergelijkende term
gedraagt zich	= het motief op basis waarvan de twee termen vergeleken worden
als	= de modalisator, de metalinguïstische aanduiding van vergelijking

Tussen de twee uitersten van metafoer en volledig uitgewerkte vergelijking bevinden zich nog tal van andere figuren, al naar gelang het ontbreken van bovenstaande kenmerken, bijvoorbeeld: die man lijkt op een varken (het motief ontbreekt)

die man is een varken (het motief en de modalisator ontbreken)

die man is een ongemanierd varken (de modalisator ontbreekt)

Hoe zouden we nu op gelijkaardige manier een filmische metafoer kunnen analyseren? Neem opnieuw de beroemde opening uit 'Modern Times': eerst het beeld van een kudde schapen, vervolgens dat van een mensenmassa die een metrostation uitstroomt. Naar retorische maatstaven is dit een moeilijk te benoemen combinatie. We kunnen bijvoorbeeld niet spreken van een vergelijking, want er is geen modalisator. Maar het is ook geen metafoer, want de vergeleken term (de mensenmassa) is aanwezig in de tekst. Verder is het weliswaar duidelijk op grond waarvan de twee beelden met elkaar vergeleken worden, maar zo'n motief is toch niet in geïsoleerde vorm in de tekst aanwezig. In feite is deze filmische figuur retorisch gezien niet te klasseren. De moderne, binaire indeling van het figuurlijke maakt het echter een stuk gemakkelijker. Op het niveau van de meest fundamentele, symbolische trajecten (in tegenstelling tot het niveau van de precieze taxonomieën) wordt de afstand tussen een 'taal zonder woorden' en een 'taal met woorden' minder belangrijk. Volgens het reeds besproken schema wordt het dan mogelijk om deze figuur te klasseren als een metafoer in syntagmatische vorm. Het voordeel van deze benadering is daarbij dat niet alleen de grens van de verbale taal gemakkelijk overschreden kan worden, maar dat ook een opening ontstaat naar de psychoanalytische theorie met haar begrippen van *verdichting* en *verschuiving*. Immers, zowel bij Freud als bij Lacan worden verdichting en verschuiving opgevat als psychische mechanismes, die zich niet laten definiëren binnen het linguïstische kader van het woord. Metz toont dit overtuigend aan middels een analyse van een versregel (uit 'Booz endormi' van Victor Hugo), die Lacan zelf naar voren brengt als voorbeeld voor de metafoer. Daarom concludeert hij ook: "L'attention portée à la figure de mot risque toujours de faire oublier ses liaisons avec le plus vaste mouvement figural de la phrase; elle in-

cite à s'arrêter trop tôt dans la chaîne associative, et à y méconnaître l'action de la condensation et du déplacement" (9).

## V

Als Lacan stelt dat het onbewuste is gestructureerd als een taal, waarbij het begrippenpaar verdichting/verschuiving wordt gekoppeld aan metafoor/metonymie dan ontstaat daarmee een tegenstelling met de opvatting van Freud, dat verdichting en verschuiving opgevat dienen te worden als 'onlogische operaties': vormen van blinde en zuiver instinctieve pressie, die zich volledig en met behulp van alle middelen ontladen (vrije energie) en in die ontlading deformerend en onherkenbaar maken. Verschuiving en verdichting zijn primaire processen, waarbij de psychische energie vrijelijk van het ene idee naar het andere stroomt. Als zodanig ligt er een tegenstelling met de taal als manifestatie van de meer gebonden en de meer logische ideeënassociaties. Freud stelt het onderscheid nog eens in iets andere vorm: het voorbewuste en bewuste kennen de verbinding tussen zaak- en woordvoorstellingen, terwijl het onbewuste gekenmerkt wordt door zaakvoorstellingen die slechts in bepaalde opzichten naar elkaar verwijzen (10).

Indien hieraan nu de consequentie zou worden verbonden van een onverenigbaarheid tussen deze twee psychische processen dan zou dat van meet af aan een articulatie tussen psychoanalytische theorie en semiotiek onmogelijk maken. Bij Lacan zien we evenwel de poging om aan te tonen hoe het discursieve gemarkeerd wordt door het onbewuste en omgekeerd. In freudiaanse termen ligt hier dus de vraag naar de verbindingen tussen de primaire en de secundaire processen en daarmee de vraag naar de censuur.

Metz stelt, dat deze problematiek zich in film in verhevigde mate voordoet. Film is immers van nature een synthese van zaak- en woordvoorstellingen. Verder is hij van mening dat op grond van bovenstaande uiteenzetting niet geconcludeerd mag worden, dat Freud en Lacan tegenovergestelde meningen verkondigen. Hij is van mening dat hier veel meer sprake is van een terminologische verwarring. Het ontbrak Freud aan een specifiek linguïstisch begrippenapparaat, zodat hij zijn theorie vooral in een psychisch-mechanistische terminologie ver-

woord heeft. Desalniettemin treft Metz bij Freud voldoende passages aan om te concluderen dat de energetische relaties waar Freud op zijn manier over spreekt corresponderen met betekenisprojecten; de gedachte is voor hem een andere vorm van cq. een substituut voor het halucinerend verlangen en andersom is (de) energie (zij het in gebonden vorm) ook in de gedachte aanwezig. Derhalve kan bij Freud de identiekheid van het dynamische en het symbolische, of zoals Metz het noemt 'la force et le sens' gelezen worden. In zijn schets van de verhouding tussen het primaire en secundaire krachtenveld stelt Metz nu het censuurbegrip centraal. Daarbij moeten we ons de censuur niet voorstellen als een barrière die iedere interactie tussen het primaire en secundaire proces onmogelijk maakt en waarbij dan de mechanismes van verschuiving en verdichting aan de kant van het primaire en de metaforische en metonymische mechanismes aan de zijde van het secundaire moeten worden geplaatst. Het kenmerkende van de censuur is nu juist, dat zij voortdurend doorbroken wordt. Metz neemt hier opnieuw de vergelijking op, die Freud heeft gemaakt met de perscensuur. Indien deze perfect zou functioneren was haar bestaan onopgemerkt. Talloze niet-gecensureerde kenmerken van de censuur manifesteren zich echter maar al te vaak, zoals bijvoorbeeld het vermelden van de term: gecensureerd. Op dezelfde wijze is de censuur ook herkenbaar in de bewuste praktijken van de mens, juist op die plaatsen waar haar als het ware een nederlaag wordt toegebracht. Het is juist door de mislukte pogingen van de censurerende activiteit, dat we de censuur leren kennen: "La censure est à la fois, et indistinctement, le lieu d'un non-passage (qu'on y voit surtout d'ordinaire) et celui d'un passage (mais c'est le même lieu).

Un élément psychique n'est pas déclaré inconscient parce qu'il n'apparaît en aucune façon (ce serait alors quelque chose qui n'existe pas), mais au contraire parce qu'il apparaît d'une certaine façon: sous une forme altérée et comme à côté de lui-même (= 'déplacement' au sens très général)" (11). Dit moeten we dus niet zo opvatten als zouden bepaalde elementen van het onbewuste worden doorgelaten en andere worden tegengehouden. Geen enkel associatief traject ontsnapt aan de censurerende activiteit, maar ook geen enkele associatie wordt volledig gecensureerd. De censurerende

activiteit is dus niet van lineaire aard maar van modificerende aard. En het is nu via deze modificatiearbeid, dat het onbewuste in het bewuste verschijnt: "L'inconscient n'apparaît que par ses résultats conscients, le conscient n'est intelligible que par ses interpolations inconscientes, cohérent que par ses incohérences. Nulle part nous ne trouvons deux provinces côte à côte, ni une frontière. Chacune est 'dans' l'autre et, en elle, son autre: l'autre de l'autre" (12).

De verschuiving en de verdichting zijn nu de voornaamste processen waarlangs de censuur ontweken wordt, maar die tevens de sporen van haar bestaan vormen. De censuur moet derhalve niet opgevat worden als de grens tussen het bewuste en het onbewuste: "Elle est le nom qu'on donne au fait de leur dualité, ainsi que de leur perpétuelle imbrication" (13).

Evenzo zou het onjuist zijn om het primaire proces (kenmerkend voor het onbewuste) en het secundaire proces (kenmerkend voor het bewuste en het voorbewuste) te beschouwen als principes, die ieder aan één zijde van de grens functioneren; het is juist hun dualiteit en daarin hun afstand, die de censuur uitmaakt. Iedere definitie van het primaire proces is in feite een definitie van het verschil tussen het primaire en het secundaire proces: "Le primaire est le nom que la secundarisation donne à ses trous" (14). Een aantal regels verder komt dezelfde constatering terug in een andere formulering: er bestaat geen primair en er bestaat geen secundair proces; er bestaan alleen maar graden en modaliteiten van secundarisatie.

## VI

Met de aldus gecreëerde en geëxpliciteerde terminologie keert Metz terug naar de filmische figuren en stelt zich daarbij opnieuw de vraag: wat is nu een filmische figuur? Allereerst een tekstfragment. Een fragment dat in de filmtekst lokaliseerbaar is, in perceptuele of auditieve zin. Een dergelijke tekstueel identificeerbare figuur kan nu beschouwd worden als het tijdelijk geconcretiseerde resultaat van de fundamentele semantische trajecten, die in het voorgaande beschreven zijn. Het zou foutief zijn om een dergelijk isoleerbaar tekstfragment aan één enkel figuratieprincipe op te hangen, in de zin dat het bijvoor-

beeld alleen maar een metoniem, een verschuiving, een metafoor, etc. zou kunnen zijn.

Daarom doet Metz het methodologische voorstel om bij de benoeming en analyse van iedere filmische figuur te refereren aan vier assen die ieder onafhankelijk van elkaar zijn:

- a. primair-secundaire as
- b. metaforisch-metonymische as
- c. verdichtings- en verschuivingsas
- d. paradigmatische en syntagmatische as

Iedere figuur kan op elke as verschillende posities innemen (behalve op as vier) en er zijn ook verschillende verknopingen tussen de assen mogelijk. Als voorbeeld een analyse van de overvloeier (15). Hebben we hier te maken met verdichting of verschuiving? Allereerst valt het verschuivingsaspect op. De overvloeier toont ons de beweging zelf, waarmee de film overgaat van beeld 1 naar beeld 2. Het verdichtingsaspect is evenwel niet helemaal afwezig en rust in de korte, gelijktijdige aanwezigheid van twee beelden op het scherm, een moment waarop ze bijna niet van elkaar zijn te onderscheiden. Maar dit moment is vluchtig en van voorbijgaande aard en daarom is hier sprake van een verdichting, die uiteenvalt.

Is de overvloeier primair of secundair? Al op het eerste gezicht zijn er heel wat secundaire aspecten te ontdekken. Zo bevindt de figuur zich tussen twee duidelijk gemarkeerde punten: de momenten waarop beide beelden duidelijk afzonderlijk waarneembaar zijn. Daarnaast het feit, dat de overvloeier een krachtig gecodificeerde plaats inneemt in het register van filmische interpuncties met een vaste betekenis (oorzaak-gevolgrelatie, temporele ellips, etc.). Het primaire aspect betreft zich meer op het parcours tussen de twee gemarkeerde momenten. Daar is namelijk sprake van een mixage op het niveau van de materie van de signifiant zelf, een proces dat doet denken aan de onirische figuratieprocessen, zoals ze bij Freud beschreven worden: een substantiële fusie, een soort van magische transmutatie, een soort van mystieke efficiëntie.

De vraag of we hier met een syntagme of een paradigma te maken hebben kan eenduidig beantwoord worden: de overvloeier berust op een syntagmatisch principe en wel in dubbele zin: het is een simultaan syntagme voor zover er sprake

is van een moment van ruimtelijke verbinding (als een variant op het dubbelbeeld) en het is een consecutief syntagme voor zover er sprake is van een moment van ruimtelijke verbinding (als een variant op het dubbelbeeld) en het is een consecutief syntagme aangezien de beelden op een gegeven moment in een relatie van opeenvolging komen te staan. De vraag naar het metaforische en het metonymische dient op referentieel niveau beantwoord te worden. Indien de beelden zich associëren op basis van de intrigue of op basis van een gekende contiguïteit moeten we spreken van metonymie. Indien er echter sprake is van een associatie op basis van een gelijkheid of van een contrast dan moeten we spreken van een metafoor. Uit het voorgaande is reeds duidelijk geworden, dat het hier gaat om criteria, die elkaar niet uitsluiten.

Metz geeft toe, dat het voorbeeld van de overvloeier tamelijk eenvoudig is en dat de benoeming van minder courante filmische figuren heel wat complexer kan zijn. Wat hij echter vooralsnog heeft proberen aan te tonen is dat zelfs een klein filmisch fragment het resultaat is van meerdere tekstuele operaties. Het is een taxonomische illusie om te denken, dat de overvloeier op één enkele manier geklasseerd zou kunnen worden.

Tot besluit kunnen we nu constateren, dat de kracht van Metz' artikel is gelegen in het feit dat hij in zijn analyse van de psychoanalytische constituent van de filmtekst in staat is geweest om nieuwe inzichten te doen aansluiten bij zijn vroegere, meer linguïstisch georiënteerde benadering van het filmisch discours. Hij stelt dan ook aan het begin van zijn essay, dat zowel de linguïstiek als de psychoanalytische theorie studies zijn van de betekenis, van het symbolische. De belangrijke sprong die Metz door zijn analyse van de linguïstische en psychoanalytische constituent van de filmtekst kan maken is die van een statische naar een dynamische betekenisproductie. Metz' herformulering van de filmische betekenisystematiek vanuit een psychoanalytisch perspectief sluit in algemene zin aan bij een psychoanalytische heroriëntatie binnen de teksttheorie.

Binnen de filmtheorie zelf is de invloed merkbaar van het praktisch filmanalytisch werk, dat verricht is door onder andere mensen als Bellour en Kuntzel. Metz herwerkt een aantal van deze resultaten

tot een meer formele en algemene dimensie en gaat daarbij te werk op de van hem bekende wijze: langzaam en nauwgezet formulerend, alle aspecten beschouwend, om zo te komen tot één van de meest belovende hoofdstukken uit de hedendaagse filmtheorie.

#### Noten

(1) C. Metz, *Le signifiant imaginaire*. Psychoanalyse et cinéma, Union Générale d'Éditions, Parijs, 1977, blz. 179.

(2) Metz heeft zich bij zijn arbeid niet alleen door de Freudiaanse, maar ook door de Lacaniaanse psychoanalyse laten inspireren.

(3) In hun *Vocabulaire de la Psychanalyse* geven Laplanche en Pontalis de volgende omschrijving van het primaire en het secundaire proces:



in topografisch opzicht is het primaire proces karakteristiek te noemen voor het onbewuste, terwijl het secundaire karakteristiek is voor het bewuste en het voorbewuste, vanuit een economisch-dynamisch standpunt wordt het primaire proces gekenmerkt door het vrij afvloeien van psychische energie en daarmee door een vrije spanningsontlading, terwijl in het geval van het secundaire proces de psychische energie allereerst gebonden is en vervolgens langs gecontroleerde banen wordt geleid. De oppositie tussen het primaire en het secundaire proces komt overeen met het onderscheid tussen het lustprincipe en het realiteitsprincipe.

(4) Verschuiving en verdichting zijn essentiële modi van het primaire proces. De verschuiving wordt gekenmerkt door het feit dat de 'betekenis' van een voorstelling wordt verplaatst naar andere voorstellingen. De verdichting wordt gekenmerkt door het feit dat één enkele voorstelling meerdere 'betekenissen' of associatieve ketens representeert. Als zodanig vormen verschuiving en verdichting een essentieel onderdeel van de droomarbeid.

(5) Het is opvallend dat Metz in deze context opnieuw het signifié van een film gelijk stelt met de referent. Deze problematische visie komen we ook herhaaldelijk tegen in zijn vroegere werk.

(6) Metz spreekt eigenlijk liever over comparabiliteit dan over similariteit.

(7) Metz merkt op, dat het symbolische niet alleen gemeenschappelijk is aan het metonymische en het metaforische, maar onder meer ook aan het paradigmatische en het syntagmatische. We hebben hier eigenlijk te maken met een algemene notie, die verwijst naar iedere betekenisoperatie. In die zin zijn dan ook alle figuren, die Metz in dit essay bespreekt te beschouwen als symbolisch.

(8) Zie het artikel '*Problèmes de dénotation dans le film de fiction*' in: *Essais sur la signification au cinéma I*, Editions Klincksieck, Parijs, 1968, blz. 111-148.

(9) C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, blz. 276.

(10) Freud maakt in zijn metapsychologische werken een onderscheid tussen voorstellingen die afgeleid zijn van zaken en in essentiële zin visueel van aard zijn, en voorstellingen die zijn afgeleid van woorden en essentieel van auditieve aard. In het voorbewuste en bewuste systeem zijn de zaakvoorstellingen gebonden aan de daaraan corresponderende woordvoorstellingen; in het onbewuste systeem zijn echter alleen maar zaakvoorstellingen te vinden.

(11) C. Metz, a.w., blz. 317.

(12) C. Metz, a.w., blz. 319

(13) C. Metz, a.w., blz. 321

(14) C. Metz, a.w., blz. 324

(15) Het procédé van de overvloeier bestaat uit twee over elkaar heen geprojecteerde beelden, waarbij beeld A langzaam aan lichtsterkte wint terwijl beeld B langzaam aan lichtsterkte verliest. Gewoonlijk bezitten beide beelden precies in het midden van de overvloeier dezelfde lichtsterkte, zodat er even sprake is van een dubbelbeeld. De Engelse term voor dit procédé is 'dissolve' of 'lap dissolve'.

## INTERESSANTE BOEKEN

K. ISACKER: <i>Mijn land in de kering</i>	
<i>Deel 1/1830-1914</i>	1.850 Fr
<i>Deel 2/1914-1980</i>	1.950 Fr
Jaarboek film 1983	
<i>Een onmisbare bron van informatie voor elke film liefhebber</i>	480 Fr
E. VAN BROEKHOVEN: <i>Pensioen- en spaarstrategie</i>	
<i>Fiscaliteit, inflatie en sparen...</i>	790 Fr
E. DE WITTE: <i>Politieke geschiedenis van België sinds 1830</i>	950 Fr
N. BURCH: <i>Bomen... van ijzer bloemen van goud</i>	945 Fr

## MODERN ANTIQUARIAAT

J. DAISNE: <i>Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale. 3 delen</i>		
2.000 Fr	NU	995 Fr
L. RADEMAKER: <i>Sociologische encyclopedie. 4 delen</i>		
1.000 Fr	NU	400 Fr
W. LAMBERT: <i>Sociale psychologie</i>		
220 Fr	NU	80 Fr
H. CLAESSEN: <i>Politieke antropologie</i>		
220 Fr	NU	95 Fr



**STANDAARD BOEKHANDEL**  
Naamsestraat 57, 3000 Leuven