

christian metz en de «histoire/discours»-problematiek

raf pauwels,
wim pauwels,
stefan van rompaey

In 1975 schrijft de Franse filmtheoreticus Christian Metz «Histoire/Discours. Note sur deux voyeurismes». Het korte opstel wordt samen met drie andere essays gebundeld in «Le signifiant imaginaire» van 1977 (1).

nadat hij vanaf 1964 de bouwstenen heeft aangedragen voor een semiotische studie van de filmtekst (2), gaat Metz in «Le signifiant imaginaire» eerder peilen naar de positie van de toeschouwer tegenover die tekst. De auteur hierover: «Ik bekijk globaal de relatie van de toeschouwer tot de film en niet de interne articulatie van de filmcodes, waar in 'Langage et cinéma' sprake van was (...) Tot nu toe interesseerde ik me uitsluitend voor film, terwijl ik me nu (o.a.) interesseer voor de toeschouwer» (3).

Twee theorieën bleken Metz bij dit overschakelen, bij deze verschuiving erg nuttig: er is Lacans structuralistische interpretatie van Freuds psychoanalytische theorie, die de hele bundel «Le signifiant imaginaire» schraagt, en er is Benvenistes linguïstische theorie, die m.n. in de door ons geanalyseerde tekst «Histoire/Discours» een essentiële rol speelt. Benveniste is de Franse taalkundige die de begrippen «histoire» en «discours» lanceerde, die oog had voor de verhouding van het sprekend subject tot de taal. Een uiteenzetting over deze linguïstische concepten leek ons dan ook wenselijk.

Na deze poging Benveniste te introduceren, wordt de hele terminologie rond «histoire / discours» getransponeerd naar het filmische, zoals Metz dat in z'n opstel doet. We lichten toe hoe Metz film ziet als een «discours» dat zich presenteert als «histoire».

Daarna wordt gepeild naar de toepasbaarheid van Metz' essay voor de film en gaan we meer specifiek in op een sekvens uit IMITATION OF LIFE (Douglas Sirk, 1958).

«Histoire / Discours» bij Benveniste (4)

Zoals net gesuggereerd werd, is het voor een goed begrip van Metz' «histoire / discours» nuttig de verantwoordelijke voor beide termen, de Franse linguïst Benveniste, aan het woord te laten. Maar we beginnen bij Ferdinand de Saussure. Saussure maakt binnen de taal («le langage») een onderscheid tussen «langue» (het taalsysteem, het bij conventie vastgelegde) en «parole» (het individuele gebruik van die taal). Hem interesseert alleen «la langue», het systematische in de taal; Saussure heeft geen aandacht voor «la parole», waardoor dit begrip nooit operationeel gedefinieerd werd. Het subject, denkt Saussure, staat buiten het taalsysteem, gaat eraan vooraf. Benveniste nu wil zich wél met de «parole» bezighouden, en zal deze term dan ook meer genuanceerd definiëren. Hij be-

steedt meer aandacht aan het sprekend subject; niet de woorden op zichzelf zijn belangrijk, wel de taalact en het subject daarvan.

Binnen de «parole» maakt Benveniste een verder onderscheid tussen «énonciation» en «énoncé». «Énonciation» staat hier voor een handeling waarin de sprekende instantie zijn positie ten opzichte van de taal signaleert, zijn verhouding tot de geuite tekst aangeeft (5); onder «énoncé» wordt de geuite tekst verstaan. Spreken is m.a.w. een handeling waarbij het sprekende subject zich tegelijkertijd verhoudt tot de geuite tekst.

In dit perspectief is het belangrijk erop te wijzen dat het subject van de «énonciation» (de instantie die zich via z'n spreken situeert tegenover de taal) niet steeds samenvalt met het subject van het «énoncé», er zelfs vaak een tegenspraak van is. Enkele voorbeelden kunnen dit misschien verduidelijken.

In «Hij stond te wachten op de trein» is het subject van het «énoncé» (het grammaticale subject) de «hij»-vorm; een subject dat helemaal niet samenvalt met wie de zin uitspreekt, met het subject van de «énonciation».

In «Ik wacht op de trein» lijken beide subjecten wél samen te vallen; alleen, wanneer we deze zin in de verleden tijd plaatsen, dan merken we toch weer een onderscheid:

«Ik wachtte op de trein» bevat een sub-

ject van het «énoncé» dat duidelijk verschilt van het subject van de «énonciation»; «ik» die nu spreekt, ben niet dezelfde als de persoon die toen stond te wachten op de trein. Het subject van de «énonciation» is het tegenwoordige ik (op het moment van het uitspreken van de zin), het subject van het «énoncé» is de verleden ik, die wachtte op de trein. Hierbij speelt de doorgevoerde tijdsverandering in zin 3 weinig rol: ook in de tweede zin is de ik die zegt dat hij op de trein wacht, niet dezelfde als ik die op de trein wacht.

«Spreeken is een handeling waarbij het sprekende subject zich tegelijkertijd verhoudt tot de geuite tekst», schreven we net.

Wanneer nu het subject van de «énonciation» sporen van z'n taaldaad in het «énoncé» (de geuite tekst) achterlaat, meent Benveniste, dan hebben we te maken met een «discours». Deze duidelijke sporen hebben te maken met 1. de persoonlijke verhouding van wie tot wie spreekt; 2. de plaats, en 3. de tijd waarin de «énoncé» zich afspeelt. De persoonsrelatie is hier altijd een relatie van de eerste tot de tweede, van ik tot jij. De tijd is die van het nu, de plaats die van het hier.

In de dialoog komt deze «discours»-modus wellicht het best tot uiting: een ik spreekt een jij aan; het spreken verloopt hier en nu. Ook in aansprekingen, of wanneer een auteur zich rechtstreeks tot de lezer wendt, kunnen we spreken van een discursieve vertelvorm.

Tegenover dit «discours» stelt Benveniste nu «histoire», «een voorstelling van feiten op een bepaald moment zonder tussenkomst van de spreker in de vertelling» (6). De sporen van de uitingshandeling zijn ALS HET WARE afwezig; er is geen verteller, lijkt het wel. Sprookjes zijn daar een heel goed voorbeeld van. De feiten lijken zichzelf te vertellen: «er was eens».

Eén en ander komt schematisch wellicht beter aan het licht (zie schema hier-naast):

Metz' toepassing van «Histoire / Discours» op de film

Het zonet uitgetekende schema lijkt een goed hulpmiddel, een handig instrument om de linguïstische concepten van «histoire» en «discours» naar film te transporteren.

Film, beweert Metz, is discursief, is van

DISCOURS	HISTOIRE
<p>Het Subject van de «Enonciation» laat sporen van z'n taaldaad achter in het «Enoncé».</p> <p><i>Kenmerken:</i> IK & JIJ (een persoonlijke verhouding) HIER NU</p> <p><i>Voorbeelden:</i> - meeste orale communicatie: «Dag Piet, hoe gaat het met je? Goed An, en met jou?» - bepaalde vormen van narratieve fictie, bijv. wanneer de lezer rechtstreeks wordt aangesproken. - brieven: «Geachte heer,...»</p>	<p>De sporen van «Enonciation» en Subject van «Enonciation» zijn ALS HET WARE afwezig; de feiten lijken zichzelf te vertellen. Er is ALS HET WARE geen verteller, er wordt een anoniem verhaal gehouden. Alles lijkt vanzelfsprekend, «natuurlijk», alsof er geen «Enonciation» was. Er wordt een illusie gecreëerd, die een natuurlijk effect beoogt. «Histoire» als een nadere modaliteit van het «Discours».</p> <p><i>Kenmerken:</i> HIJ DAAR TOEN</p> <p><i>Voorbeelden:</i> - sprookjes - teksten van historici, bijv. «Entouré d'ennemis, mais résolu à ne rien changer de ce qu'il avait fait, croyant peut-être aussi que son absence calmerait les esprits, il décida de quitter Athènes. Il voyagea, il parut à Chypre et alla en Egypte (...) Quand il revint, la lutte des partis était plus vive que jamais». (GLOTZ geciteerd in Emile BENVENISTE, <i>Problèmes de linguistique générale I</i>. Gallimard, Parijs, 1976. pp. 240-241). - romans waarin min of meer weergegevend verteld wordt, waarin afgelopen gebeurtenissen beschreven worden, bijv. «Après un tour de galerie, le jeune homme regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit un geste d'impatience, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare, se posa devant une glace, et jeta un regard sur son costume (...)» (BALZAC geciteerd in <i>Ibid.</i>)</p>

de orde van het «discours»: er is onmiskenbaar een relatie tussen cineast en toeschouwer; de cineast vertelt iets aan het publiek, met een bepaalde bedoeling. Een ik spreekt een jij aan: film is discursief. Bekijken we het filmische «discours» niet zozeer vanuit het standpunt van de énonciatieve instantie (een handeling die een verhouding voortbrengt), als wel uit dat van het «énoncé», dan zien we film als geuite tekst, als een tekstproduct, als discursieve eenheid.

Maar - en hier raken we de essentie van Metz' opstel - kenmerkend voor dit «discours» en haar werkingsprincipe, is juist dat het de sporen van de «énonciation»

uitwist en zichzelf vermomt als «histoire». Er is als het ware geen verteller aanwezig; de film lijkt zichzelf te vertellen (vgl. sprookjes, historische teksten,...) (7). Film - althans de klassieke narratieve «Hollywood»-cinema waar Metz het over heeft - is, zoals de Kuyper het mooi formuleert, «afkerig van alles wat hapert, niet als vanzelfsprekend overkomt en de aandacht vestigt op de manier waarop het verhaal verteld wordt» (8). Met andere woorden: het subject van de «énonciation» wordt uitgewist.

Deze «histoire»-cinema is gewoon de film die we in de bioscoop te zien krijgen, waarnaar we verwijzen als we zeggen

«we gaan naar de film». Bondfilms, TERMS OF ENDEARMENT, JAWS, E.T., INDIANA JONES of oudere kassuccessen als GONE WITH THE WIND, CASABLANCA en THE MALTESE FALCON... zijn prototypes van dit soort cinema. Het zijn naadloze films, ze zijn gestroomlijnd; film als een sprookje. Klassieke westerns, piratenfilms à la Flynn, hartstochtelijke Hollywood-romances etc. zijn exemplarisch voor dat naadloze, dat gestroomlijnde en wijzen duidelijk op het sprookjesachtige. Ook Truffauts opmerking als zou Hitchcocks cinema veel verwantschap vertonen met het sprookje, spreekt in dit verband boekdelen (9).

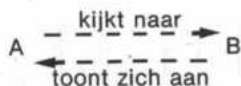
Metz wil nu verder ingaan op het histoire-karakter van de klassieke cinema, en doet daarvoor een beroep op de psychoanalytische theorie van J. Lacan.

Lacan stelt dat het verlangen gestructureerd is, maar op bepaalde manieren kan bevredigd worden, volgens bepaalde ordeningen die aan het verlangen beantwoorden. De «histoire»-modus nu blijkt zo'n ordening te zijn, blijkt het verlangen te bevredigen, verschaft ons genot, zorgt ervoor dat we naar films blijven gaan, er blijven van houden.

Het genot dat we ondervinden bij het bekijken van de film, wordt nu gehaald uit het voyeurisme, het plezier van het kijken, de bevrediging van de scopische drift. Laten we dit nieuwe aspect iets verder uitwerken.

Voyeurisme hangt samen met exhibitionisme, kijken is gerelateerd aan tonen. De exhibitionistische relatie is er één die wordt gekenmerkt door een wederkerigheid, een zekere medeplichtigheid tussen twee subjecten, A en B. Het is van de orde van het «discours». Wat getoond wordt is niet enkel het getoonde maar ook het tonen zelf. De exhibitionist weet dat hij wordt bekeken, verlangt dat ook en identificeert zich met de voyeur waarvan hij het object is (maar die hem ook als subject constitueert).

Schematisch:



A kijkt naar B. B is aldus object van A's kijken. A weet dat B zich toont, vermits ook het tonen zelf wordt getoond. Daardoor wordt B door A als subject geconstitueerd. B kijkt ook naar A.

A en B zijn medeplichtigen, vormen een ik-jij - relatie.

Dit exhibitionisme verschaft, zoals net gesuggereerd werd, een andere vorm van genot dan die van de film: het wordt gekenmerkt door een andere ordening, die meer te maken heeft met het traditionele theater. Film, zoveel is inmiddels duidelijk, kent een andere structuur. Film ontkent dat hij bekeken wordt, kijkt niet terug. Het spel van de kruisende identificaties waardoor A en B als subjecten geconstitueerd worden, wordt verbroken; was het ware exhibitionisme dus duidelijk discursief, het filmische exhibitionisme is van de orde van de «histoire»:



Er ontstaat een splijting in ons voyeuristisch / exhibitionistisch schema, althans op het niveau van de filmtekst (cf. infra). Nu kan de filmtekst zijn «bekeken worden» ontkennen door het feit dat acteurs en kijkers niet in dezelfde ruimte en tijd aanwezig zijn: op het moment dat de acteur voor de camera staat, is de toeschouwer afwezig; wanneer de toeschouwer de film bekijkt, dan zijn de spelers afwezig. Een «rendez-vous manqué» dus.

Uit die gemiste afspraak put het filmpubliek zijn specifieke vorm van genot: het kijken van de toeschouwer wordt niet getourneerd. Er is geen ik in de film die de toeschouwer (jij) aanspreekt. Er wordt iets betrap; we genieten juist omdat we weten dat het bekeken object niet weet dat het bekeken wordt, of dat althans niet wil weten.

Tot dusver hebben we de film als tekst beschouwd, hebben we nog te weinig gewezen op het feit dat Metz ook een film-institutie onderkent. De cinema als institutie is enerzijds de filmindustrie (het economische aspect), maar ook «de cinema zoals die door het publiek als een mentale machinerie in zich is opgenomen; een machinerie waardoor het publiek in staat is om films te consumeren. De cinematografische institutie bestaat zowel buiten als binnen het publiek» (10). De cinema als institutie ontkent natuurlijk niet dat haar films bekeken worden: daar zijn ze immers voor gemaakt...

Er is dus een deel van de cinema dat ontkent dat het bekeken wordt (de tekst), een ander deel ontkent dit niet (de institutie).

Nu zijn we nog niet aan het einde van ons «histoire / discours» - verhaal: er rij-

zen nieuwe vragen, er duiken nieuwe problemen op.

Lacan leerde ons dat het subject de relatie tot een ander subject nodig heeft om zichzelf te situeren (de zgn. intersubjectiviteit van de betekenisconstructie): de film moet dus in zo'n subject (een subject van de «énonciation») voorzien.

Het problematische is nu net dat dit subject in de traditionele narratieve film niet wordt ingeschreven. We schreven het al: films hebben een «histoire»-karakter, de sporen van het subject zijn uitgewist. Daar de film geen «ik» kan zeggen, de toeschouwer zich niet als aangesprokene («jij») kan beschouwen, rijst de vraag waarmee de toeschouwer zich dan wel gaat identificeren.

Metz geeft hierop een antwoord: daar het subject van de «énonciation» in de film wordt uitgewist en er zo een lege plek ontstaat, zal de toeschouwer zich in die lege ruimte voegen, zich dus identificeren met de ziende instantie, met de film als «discours». Een identificatie met de camera waardoor de «histoire» op de voorgrond wordt geplaatst, waardoor de toeschouwer als het ware zichzelf de film vertelt. Als toeschouwer vorm ik dus een onderdeel van de «énonciation»-instantie: ik draag het grote anonieme filmverhaal, dat zich als «histoire» presenteert. Ik assisteer, ben bestaansvoorwaarde van de film.

Over de relevantie van Metz' opstel

Wanneer we de door Metz geformuleerde inzichten trachten toe te passen, dan worden we met problemen geconfronteerd, die grotendeels te wijten zijn aan het verschil dat bestaat tussen verbale en filmische taal.

Metz lijkt Benvenistes linguïstische concepten van «histoire» en «discours» nogal gemakkelijk naar film over te plaatsen; het is o.i. noodzakelijk te wijzen op de betekenisverschuiving die dan bij deze termen optreedt. Zo kent film - in tegenstelling tot de taal - geen duidelijke «shifters», die op het subject van de «énonciation» wijzen. Film kan geen «ik» zeggen, bijvoorbeeld.

Shifters komen wel voor waar gebruik wordt gemaakt van geschreven of gesproken taal in een film, maar dan enkel in het «discours» van specifieke personages binnen de fictie (11). Ook het zg. «point-of-view»-shot wijst enkel op een subject dat zich binnen de fictie bevindt. Waar we film als discursief definiëren,

moeten we dus vooral letten op de verschillende relaties tussen kijker en film: identificaties, maar ook (en vooral) voyeuristisch-exhibitionistische relaties. Deze relaties verlopen langs de blik. We zouden met Nowell-Smith kunnen stellen dat «histoire» «discours» wordt in zoverre de relatie van tonen en kijken gaat overheersen over de constructie van de film. Het is duidelijk dat ook Metz dit insinueert, in zijn behandeling van de voyeuristisch - exhibitionistische relatie: waar niet enkel het getoonde, maar ook het tonen zelf wordt getoond, situeren zich de discursieve momenten in een film.

Een tweede opmerking. De klassieke narratieve film die Metz misschien wat te nadrukkelijk als een «histoire»-cinema beschrijft, heeft toch ook discursieve kenmerken. We moeten ervoor waken «histoire» en «discours» niet tegenover elkaar te stellen: beide modi overlappen elkaar voortdurend en impliceren elkaar. Het is ook zo dat, op de ogenblikken dat de film zich als «histoire» weet voor te doen, we het best de discursieve aard van de film kunnen onderkennen. Immers, juist op de momenten dat de film zich als naadloos wil presenteren, ontdekken we de complexe mechanismen die hiertoe in werking worden gesteld (12).

Metz lijkt het histoire-karakter van de film wel erg scherp te stellen (13), weet de voortdurende overlapping van «histoire» en «discours» binnen een filmttekst onvoldoende te onderkennen. De toeschouwer is niet zo machteloos overgeleverd aan de wetten van de film: hij speelt het spel mee, waarbij hij zich (althans in zekere mate) bewust blijft van z'n positie als kijker. Ook het herkennen van de door de filmmaker aangewende strategieën verschaft de toeschouwer plezier; de voyeuristische positie is niet de enige modaliteit waarmee aan het verlangen van de toeschouwer wordt voldaan.

Hoezeer dus film zijn discursieve aard verbergt, hij blijft van de orde van het «discours», blijft discursieve elementen bergen. Film LIJKT naadloos (of beter, genuanceerder: bijna naadloos), is het niet. De essentie van Metz' opstel is nu net dat hij aantoonde hoe - ondanks dit voorbehoud - film erin slaagt zich als «histoire» te vermommen. In z'n opstel over PSYCHO suggereert W. Hesling dat, wanneer we de «histoire / discours» - problematiek willen toepassen op specifieke films, we dan kunnen aantonen hoe de verschillende filmcodes ertoe bijdra-

gen de film als histoire te presenteren (cf. noot 12).

Mise-en-scène, camerahandeling en montage, buitenbeeldse tekst en muziek... kunnen zowel mimetisch als expressief worden aangewend, waarbij we zien dat mimetische codes eerder de énonciatie-instantie zullen verhullen, en expressieve codes dat énonciatieve moment juist gaan onderstrepen.

Mimetische codes drukken een systematische relatie uit tussen signifiant en referent en via deze codes worden objecten, personen en gebeurtenissen in beeld gerepresenteerd. Expressieve codes drukken een systematische relatie uit tussen een signifiant en een signifié en hier wordt een «visueel» idee of concept over deze zaken uitgedrukt (14).

Enkele voorbeelden kunnen dit alles wellicht verduidelijken.

Beginnen we met het vlak van de mise-en-scène.

Omgevingen, decors, kledij, het acteren, ... zowel elementen die kunnen worden voorgesteld alsof ze «voor zichzelf spreken», alsof ze daar moesten staan, zonder dat ooit een regisseur, een cameraman, ... ingreep. Met name i.v.m. het acteren schetst Metz dit zeer treffend in z'n opstel:

«Het is voldoende en zelfs noodzakelijk dat de acteur zich gedraagt alsof hij niet wordt gezien (z'n voyeur niet ziet), dat hij zich overgeeft aan zijn gebruikelijke bezigheden en het bestaan leidt dat het filmverhaal hem voorschrijft. Hij moet zijn handelingen in een gesloten ruimte voortzetten» (15).

Vanzelfsprekend kan dit filmische niveau ook expressief aangewend worden, kan het precies het discursieve van de film in de verf zetten. Dit kan mooi worden geïllustreerd aan de hand van Bressons PICKPOCKET. Z'n acteurs zijn geen acteurs, zijn modellen gekneed door de regisseur.

Ook op het vlak van de camerahandeling en montage kunnen we beide soorten codes onderscheiden.

Wanneer de camera louter de gebeurtenissen volgt en a.h.w. neutraal weergeeft (louter de referent representeert), zonder zichtbare tussenkomst van een vertelinstantie (cf. histoire), dan wordt het niveau van de afbeelding mimetisch gehanteerd (16). Die vertelinstantie wordt bewust verborgen gehouden en daarvoor worden bepaalde strategieën aangewend.

Een strategie waarover druk gepolemi-

seerd wordt door een aantal critici, is die van de «suture». Deze term staat voor een specifieke strategie waarbij het subject van de «énonciation» binnen de fictie komt te liggen, waardoor de film als «histoire» kan verschijnen.

Concreet: in een eerste shot wordt iemand bekeken: door wie wordt hij/zij bekeken? We weten het niet, worden met de camerablik geconfronteerd. Nu moet die camerablik verklaard worden, opdat het subject van de «énonciation» verborgen zou blijven (cf. «histoire»). In shot 2 nu wordt die camerablik (het subject van de «énonciation») gepresenteerd als de blik van een personage (subject van het «énoncé»), waardoor de vertelinstantie verborgen kan blijven, vermomd wordt.

Hier wordt duidelijk wat Metz bedoelt als hij zegt dat film - weliswaar onmiskenbaar discursief - zich als «histoire» voordoet, de sporen van de «énonciation» uitwist. Het verhaal lijkt zichzelf te vertellen, is als vanzelfsprekend, lijkt «natuurlijk». Er wordt gesuggereerd dat de énonciatieve autoriteit in het «énoncé» vastligt, waardoor de film zich als «histoire» presenteert. Dayan zal zeggen dat de code van de filmische boodschap verstopt wordt: «The image has no cause. It is» (17).

Een meer expressief gebruik van camerahandeling en montage zal een (expliciete) versie, een eigen kijk op de gebeurtenissen inhouden. Het subject van de «énonciation» laat sporen van z'n taaldad in het «énoncé» achter; een ik spreekt een jij aan. In heel wat minder klassieke films wordt de aanwezigheid van de vertelinstantie dus wél duidelijk beklemtoond, wordt het discursieve karakter van de film meer geaccentueerd. De close-ups verbonden aan de psychologisering in Bergman-films (o.a. PERSONA en ANSIKTET), de camerabewegingen in Fellini's 8½, de intellectuele montage bij Eisenstein en de manier waarop Godard bijv. z'n SAUVE QUI PEUT (LA VIE) filmde en monteerde, zijn hiervan goede voorbeelden.

Een ander aspect van de filmische taal is dat van de buitenbeeldse tekst en muziek.

Ook deze elementen kunnen mimetisch aangewend, kunnen het «histoire»-karakter van de film benadrukken en versterken. Een buitenbeeldse stem zal meestal discursief werken, maar we zien dat hier de spreker soms binnen de fictie wordt gebracht. De buitenbeeldse stem be-

hoort dan toe aan één van de personages, waardoor de discursieve aard van de buitenbeeldse stem opgelost wordt in een meta-«discours» dat historiserend werkt. Dit is wat er gebeurt in bijvoorbeeld Fellini's *AMARCORD*, in *KISS OF DEATH* van H. Hathaway, in *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* van Bresson. Discursief werkt een buitenbeeldse stem dan bijvoorbeeld wanneer de stem van een regisseur of een niet nader te identificeren stem commentaar geeft bij de beelden.

In zekere zin kan ook de begeleidende muziek mimetisch en expressief aangevend. Mimetisch functionerend kan ze de gevoelens van personages vertolken of bijv. de beklemmende sfeer aangeven van een dramatische situatie (cf. in de klassieke Hollywood-film, waar de muziek «onopgemerkt» de emoties, de gebeurtenissen ondersteunt) (18).

Meer expressief wordt de muziek wanneer het gebeuren bijvoorbeeld ironisch begeleid wordt of een nakend onheil aankondigt. Muziek dus als commentaar op de beelden, muziek die dan meer discursief werkt. Een mooi voorbeeld is hier *A CLOCKWORK ORANGE*, waarin een aantal gevechtsscènes ironisch worden begeleid door Beethovenmuziek.

Een toepassing op IMITATION OF LIFE

Na deze theoretische beschouwingen - aangevuld met enkele voorbeelden - kijken we hoe Metz' «histoire / discours» - theorie concreet kan toegepast op een filmfragment. We doen dat aan de hand van de sterfscène (19) uit *IMITATION OF LIFE* (Douglas Sirk, 1958).

Maar eerst een samenvatting van het verhaal:

De weduwe Laura, die alleen woont met haar dochtertje Susy en haar geld verdient met het schrijven van felicitatiekaarten, neemt de negerin Annie en haar dochtertje Sarah Jane als hulp in de huishouding. Laura ambieert een carrière als actrice, krijgt echter geen voet aan de grond omdat ze geen amoureuze concessies doet aan theateragenten. Ze leert de fotograaf Steve kennen, maar op het moment dat hun liefde vaste vorm gaat aannemen, krijgt ze haar kans. Tijdens een repetitie zegt ze de beroemde regisseur Edwards flink de waarheid. Deze neemt haar kritiek serieus en geeft haar een grote rol. Steve wil dat Laura zich uit de in zijn ogen verderfelijke theaterwereld terugtrekt, maar Laura wil haar mogelijke

carrière niet voor hem opgeven en het komt tot een breuk. Laura wordt een grote ster en knoopt een relatie aan met Edwards.

Jaren later zijn inmiddels haar dochter Susy en Sarah Jane, de dochter van Annie, jonge vrouwen geworden met elk hun problemen. Sarah Jane, blank van uiterlijk zoals haar vader, probeert in de blanke maatschappij te verbergen dat ze kleurlinge is en breekt met haar moeder Annie, die haar steeds achterna reist om haar uit nachtclubs weg te halen. Susy krijgt te weinig aandacht van haar drukbezette en succesvolle moeder en wordt heimelijk verliefd op de inmiddels weer opgedoken Steve. Laura en Steve komen weer tot elkaar. Aanvankelijk rijst weer het vroegere dilemma: de liefde of de carrière, maar nu kiest Laura definitief voor Steve, tot grote ontzetting van Susy. Annie is zo teleurgesteld en verdrietig over het verlies van haar dochter dat ze wegwijnt en sterft. Op haar begrafenis doemt plotseling Sarah Jane weer op en toont berouw.

IMITATION OF LIFE is een melodrama. Een welomlijnd genre, uit een bepaalde periode van de klassieke Hollywood-cinema.

Het is belangrijk de genre-kenmerken in rekening te brengen, wanneer we *IMITATION OF LIFE* analyseren. Het is immers zo dat de conventies die het melodrama karakteriseren nog minder ruimte zullen laten voor discursieve elementen binnen de film. Het melodrama als «kunst van de gekunsteldheid» (21) beantwoordt aan heel specifieke regels.

Regels, conventies die door de toeschouwer verinnerlijkt moeten zijn, wil de film als «histoire» slagen; een genre bestaat slechts bij gratie van een publiek. Hier zien we de mentale machinerie aan het werk waar Metz op wijst, een machinerie van de filminstitutie die door de tijd ook kan veranderen, verschuivingen kan ondergaan (22). De klassieke melodrama's worden vandaag de dag niet langer geapprecieerd (in tegenstelling tot de periode waarin ze uitgebracht werden, de jaren '50), worden weggelachen door een publiek dat niets moet hebben van het sentimentele. Het melodrama is een anachronisme geworden (23). Voor zover melodrama's nog gemaakt worden, beantwoorden ze aan andere principes (cf. *Dynasty* en *Dallas*).

Het verhaal in *IMITATION OF LIFE* gaat over de emotionele conflicten en ontwikkelingen die de vrouwelijke hoofdperso-

nages doormaken. De vrij complexe intrige krijgt pas in de door ons geanalyseerde sterfsekwens haar volle betekenis: alle verhaallijnen, alle relatiepatronen - en vooral die tussen Laura en Annie - worden hier in elkaar verstrengeld, verschijnen hier in hun samenhang.

In dit fragment valt meteen op dat alles zo gestroomlijnd verloopt, zo «vanzelfsprekend» lijkt. Vloeiende camerabewegingen, een «natuurlijke» acteerstijl, de situering van het gebeuren in een realistisch en herkenbaar decor, een naadloze («klassieke») montage, de onopvallende, haast geruisloze (achtergrond)muziek, die de gebeurtenissen sterk emotioneel ondersteunt... zoveel elementen die deze indruk van «vanzelfsprekendheid» versterken.

Om één en ander meer systematisch te benaderen, gingen we het fragment analyseren aan de hand van een aantal (specifiek en niet-specifiek filmische) codes die in bijgevoegd schema zijn samengebracht (24). (zie volgende bladzijde).

Uit het schema blijkt, direct én indirect, dat de nadruk heel sterk op de relatie tussen Laura en Annie komt te liggen.

Direct, want beide personages zijn genoeg voortdurend in beeld (slechts in 4 van de 22 shots is géén van beiden aanwezig), Annie is bijna constant aan het woord en spreekt vooral Laura aan (cf. schema onder «dialogo» en «sprekers»). Indirect, want als we de cadrering en de in beeld gebrachte personages samen bekijken, merken we dat enkel Annie en Laura in close-up worden genomen.

Wanneer de andere personages al in beeld komen, dan worden ze slechts heel vluchtig getoond (cf. de duur van de shots 5, 8, 11, 13, 18). Ze lijken bijkomstig, horen tot de «buitenwereld» en worden niet «close» in beeld gebracht (cf. de medium-shots in 1, 5, 11, 13, 18). Alleen Steve komt even op de voorgrond, waar hij gevraagd wordt Sarah Jane te zoeken en de formaliteiten voor de begrafenis te regelen (cf. dialoog in shots 4 & 17).

Wat heeft dit alles nu met «histoire / discours» te maken?

De hele sekwens, dat is inmiddels duidelijk, is gecentreerd rond Laura en Annie. Dit heeft gevolgen voor de zg. «secundaire identificaties» (25), voor de identificatie met de personages binnen de filmtekst. We zitten als het ware mee op het bed, met Laura en Annie. Zoals we eerder zagen, bestaat er een primaire identifica-

shot	dialogoog	shot	cadrereng	S of B camera
1	L: Oh, God...	1	MCS	B
2	A: Ik wil u niet lastig vallen, miss Laura.	2	CU	S
3	L: Niet praten, Annie. A: Ik moet het zeggen. L: Nu niet asjeblief. A: Huil maar niet. Luister naar me. L: Goed, ik luister.	3	MCS-CU	B
4	A: Als al m'n rekeningen betaald zijn, wil ik dat Sarah Jane de rest krijgt. Steve? S: Ja, Annie. A: Zoek haar, meneer Steve.	4	CU	B
5	S: Ik beloof het je.	5	MS	S
6	A: Dank je. Zeg tegen haar	6	MS	S
7	dat ik egoïstisch geweest ben en dat het me spijt als ik teveel van haar hield. Ik wou haar geen last bezorgen. Zij was alles wat ik bezat.	7	CU	S
8	Vertel het haar, miss Laura, beloof het me. L: Ik beloof het je.	8	CU	S
9	A: M'n parelsnoer is voor Susy, voor haar trouwfeest. Geef haar een mooi feest, met alles erop en eraan. Onze trouwdag en onze sterfdag zijn belangrijke gebeurtenissen.	9	CU	S
10	L.: Oh, Annie, ... Annie, liefste. A: Er is geen reden om te huilen, lieve.	10	MS-CU	B
11	A: Eerwaarde? Ew: Ja, Annie?	11	MS	S
12	A: M'n bontkraag is voor uw vrouw. Ze vond hem zo mooi. Ze geloofde me niet toen ik zei dat het echte nerts was.	12	CU	S
13	Ew: Ze geloofde het, Annie.	13	MS	S
14	L: Ach, asjeblief, je moet niet ... A: Geef meneer Mc. Kinney een nieuw briefje van 50\$. L: Meneer Mc. Kinney?	14	CU	S
15	A: De melkboer die vroeger bij ons kwam. Hij was zo aardig, toen met die rekening. Ik stuurde hem altijd wat met kerstmis.	15	CU	S
16	L.: Je bent zo goed geweest: A: Ik hoop maar dat je gelijk hebt. Ik zou graag bij de lammeren staan op de Dag van het Oordeel.	16	CU	S
17	En voor m'n begrafenis ... Meneer Steve, alles ligt klaar in de la.	17	CU	S
18	S: Ik heb het gevonden, Annie.	18	MS	B
19	A: Ik wil gaan, zoals ik het me altijd gedacht heb: met witte paarden en muziek van een band. Geen rouwstoet, maar trots en plechtig, alsof ik naar de hemel ging.	19	CU	S
20	L: Nee! Ik luister niet. Er zal geen begrafenis zijn, nog lang niet. Ik laat je nog niet gaan!	20	CU	S
21	A: Ik ben moe, miss Laura, vreselijk moe ...	21	CU	S
22	L: Annie! Annie!	22	CU	B

S / B = stilstand of beweging van de camera	Ew = Eerwaarde
Dm = dienstmeisje	B = mannelijke (zwarte) dienstbode
L = Laura	Dr = dokter
A = Annie	S = Steve

tie met de camea, met de ziende instantie, wat een fundamentele positionering van de toeschouwer tegenover de filmtekst inhoudt. Nu wijst Nowell-Smith er op dat de zg. secundaire identificaties deze primaire identificaties overlappen, en dat de positionering van de kijker hierdoor verplaatst wordt naar de intra-textu-

ele relaties, die binnen het beeld en in de bewegingen van shot naar shot worden geconstitueerd (26). De voyeuristisch - exhibitionistische relatie tussen kijker en film wordt op de achtergrond gedrongen door de secundaire identificatie met de hoofdpersonages: daardoor lijkt de film zichzelf te vertellen, lijkt de «énoncia-

tion» zich binnen de fictie af te spelen. Het tonen wordt gemaskeerd; de film kan zich als «histoire» presenteren (27). Een filmische code uit het schema waar we nog niet hebben bij stil gestaan, is de camerabeweging. In het hele fragment beweegt de camera slechts zes keer, en deze bewegingen lij-

personages	sprekers	duur shot (sec.)
Dm,L,A,Ew,B,Dr	L	18
A	A	5
B,L,Dr,A	A,L	14
L,A	A,S	15
S	S	3
B,Cr,A,L	A	5
A	A	11
Dr,L	L,A	10
A	a	26
L	L,A	8
S,Ew	A,Ew	3
A,L	A	15
S,Ew	Ew	3
L,A	L,A	10
L,A	A	10
L,A	L,A	16
L,A	A	12
S,Ew	S	7
L,A	A	21
L	L	7
L,A	A	10
L,A	L	14

ken op het eerste gezicht «erg vanzelfsprekend». In shot 1 is er een vloeiende camerabeweging die een overzicht geeft van de plaats van handeling en de aanwezige personages (behalve Steve) situeert. In shot 3 is de camera gekoppeld aan de beweging van Laura naar Annie toe, in shot 4 volgt de camera een

lichte beweging van Annie in de richting van Steve, in shot 18 volgt de camera Steve, die een enveloppe uit de la neemt. In al deze shots zien we dus dat de camerahandeling volledig in functie staat van het handelingsverloop, waardoor ze ons juist zo vanzelfsprekend, zo gestroomlijnd voorkomt.

De bewegingen in shots 10 en 22 vallen dan ook des te meer op, omdat hier op een heel uitdrukkelijke manier met de beweging iets «gezegd» wordt. Weliswaar volgt de camera Laura die zich tot Annie wendt, maar tegelijk komt daardoor een foto van Sarah Jane centraal in beeld te staan. In shots 12, 14 en 16 komt dezelfde foto heel nadrukkelijk in beeld, en in shot 22 eindigt de sekwens met een geforceerde beweging naar de foto toe. Het zijn heel discursieve elementen, momenten waarop het tonen zelf de bovenhand neemt.

Door de aanwezigheid van deze foto in het door ons geanalyseerde fragment, wordt heel wat gezegd over de relatiepatronen die zich gedurende de gehele film hebben ontwikkeld en die hier min of meer gesynthetiseerd en geaccentueerd worden. Het conflict tussen de bijna-blanke Sarah Jane en haar zwarte moeder Annie, dat in de film een heel belangrijke rol speelt, wordt in de dialoog maar heel even aangeraakt, maar krijgt wel een zeer sterke klemtoon door het verschijnen van de foto.

Tenslotte iets over de muziek

«Letterlijk betekent melodrama een opgevoerd verhaal, waarbij muzikale begeleiding de emotionele effecten aan-geeft» (28).

In de sterfsekwens van IMITATION OF LIFE valt de buitenbeeldse muziek helemaal niet op. Ze ondersteunt de serene sfeer die over de slaapkamer van de stervende hangt, en blijft ingetogen, op de achtergrond. Ze voegt geen eigen betekenis toe, is niet echt expressief te noemen. De muziek ondersteunt het histoire-karakter van de film, van het fragment. Op het einde van de sekwens zwelt de muziek wel licht aan, maar dan staat ze in functie van Annies sterven. Hier legt de muziek wel een accent, is ze min of meer discursief.

Besluit

Als Metz met «Histoire / discours. Note sur deux voyeurismes» alweer een belangrijk stuk filmtheorie schreef, dan is dat vooral om z'n fundamentele inzicht - we blijven erop drukken - dat het onmiskenbaar discursieve karakter van de klasieke film bedekt, gemaskeerd wordt door «l'énonciation historique». Er is ALS HET WARE Geen verteller, zegden we (herhaalden we): de filmtekst lijkt een anoniem, een naadloos en gestroomlijnd geheel.

IMITATION OF LIFE - en met name het door ons geanalyseerde fragment - is zo'n naadloze tekst: verhaalelementen, acteerprestaties, mise-en-scène, camera-handeling, buitenbeeldse muziek ... geven ons de indruk dat alles heel gestroomlijnd verloopt. Het discursieve karakter van de film wordt gemaskeerd, waardoor de film zich als histoire kan presenteren.

Dit betekent niet - we haalden het reeds aan - dat we IMITATION OF LIFE als een «histoire»-film kunnen karakteriseren: beide modi, «histoire» en «discours», overlappen elkaar voortdurend en kunnen niet zomaar tegenover elkaar gesteld worden.

Uit dit alles mag toch wel blijken dat Metz' opstel de filmtheorie ontzettend heeft verrijkt, dat hij nieuwe perspectieven heeft geopend, openingen gemaakt voor een verdere uitdieping van de auteurspolitiek, van de genretheorie, van het ideologische gehalte van de film.

Aleen, Metz legt enkel de infrastructuur. De verdere constructie moet gemaakt worden door theoretici die meer specifiek met bepaalde films, bepaalde problemen worstelen: zij moeten Metz' inzichten aanvullen, verrijken, afwerken.

Noten

(1) Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*. Union Générale d'Éditions, Parijs, 1977. De essays: «Le signifiant imaginaire» (pp. 7-109), «Histoire / Discours (Note sur deux voyeurismes)» (pp. 111-120), «Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique)» (pp. 121-175) en «Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire» (pp. 177-371).

Het opstel «Histoire / Discours» werd in het Nederlands vertaald als «Histoire / Discours (aantekening over twee voyeurismen)», verschenen in XXX, *Seminar semiotiek van de film*. Over Christian Metz. Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1980. pp. 77-84.

(2) We verwijzen naar het artikel «Le cinéma; langue ou langage?», verschenen in *Essais sur la Signification au cinéma*. I. Klinksieck,

Parijs, 1968 en het werk *Langage et cinéma*. Larousse, Parijs, 1971.

(3) XXX, *Seminar semiotiek van de film*. Over Christian Metz. A.w., p. 38.

(4) Dit deel is grotendeels geïnspireerd op: Eric DE KUYPER, Emile POPPE, «Discours, Enoncé, Enonciation. Een situering van drie onvertaalde termen» in: *Ibid.*, pp. 85-96.

(6) Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*. I. Gallimard, Parijs, 1976, p. 239.

(7) Hier blijkt Metz toch wel gemakkelijk linguïstische termen over te plaatsen naar het filmische. Dit heeft een belangrijke betekenisverschuiving tot gevolg, die in feite niet zo onproblematisch is als Metz laat uitschijnen. We komen hier verder nog op terug.

(8) Eric DE KUYPER, *Filmische hartstochten*. Wereldvenster, Weesp, Standaard, Antwerpen, 1984. p. 42.

(9) Peter WOLLEN, *Readings and Writings. Semiotic Counterstrategies*. Verso, Londen, 1982. p. 24.

(10) Willem HESLING, «Cinema en psychoanalyse». In: *Communicatie* jaargang 13, nr. 3 (herst 1983). pp. 9-17; op p. 9.

Zie ook Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*. A.w., pp. 13-14.

(11) Geoffrey NOWELL-SMITH, «A note on 'history/discourse'». In: John CAUGHIE, *Theories of Authorship*. Routledge & Kegan Paul, Londen, 1981. pp. 232-241; op p. 235.

(12) Willem HESLING, «De omgekeerde paradox van Alfred Hitchcocks PSYCHO». In: *Communicatie* jaargang 12, nr. 2 (zomer 1982). pp. 1-12; op p. 12.

(13) Ter illustratie volgend citaat van Metz: «Een met geweld geëxplodeerde situatie, waarin ten koste van alles de dubbele ontkenning in stand wordt gehouden zonder welke er geen histoire zou zijn (...) Wat rest is het naakte feit van het zien: een vogelvrij, buiten de wet geplaatst zien van het Es dat geen enkel lk toelaat, een zien zonder sporen of plaats, dat de plaats inneemt als de verteller-God en als de toeschouwer-God: het is de «histoire» die zich toont, de histoire die heerst». Christian METZ, «Histoire / Discours». In: XXX, *Seminar semiotiek van de film*. Over Christian Metz. A.w., p. 84.

(14) J.M. PETERS, *Pictorial signs and the language of film*. Rodopi, Amsterdam, 1981, pp 45-54.

(15) Christian METZ, «Histoire / Discours». In: XXX, *Seminar semiotiek van de film*. A.w., p. 82.

(16) Onder «neutrale weergave» verstaan we hier de grootst mogelijke gelijkenis tussen referent en de afbeelding ervan (het iconische karakter van het filmbeeld). Dit aspect is inherent aan het technische apparaat van de film (Jean-Louis BAUDRY, geciteerd bij Daniel DAYAN, «The Tutor-code of Classical Cinema». In: Bill NICHOLS (ed.), *Movies and Methods*. University of California Press, Berkeley, 1976. pp. 438-451; op p. 446.

Nuance: het «neutrale» is hier enkel een kwestie van gradatie. Een shot is immers nooit echt neutraal, vormt altijd een keuze uit een oneindige reeks mogelijkheden. Verder kunnen we stellen dat het hele arsenaal van technieken dat in de cinema wordt gebruikt in functie staat van een systeem van representatie dat ideologisch geladen is (*Ibid.*). Metz wijst erop

hoe de filmtechniek als een fetisj kan beschouwd worden, die het gebrek moet opvullen dat met de afwezigheid van de gefilmde objecten tijdens de filmvertoning gepaard gaat. Cf. Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*. A.x., pp. 101-102.

(17) Daniel DAYAN, a.w. p. 451.

(18) Op zichzelf beschouwd werkt de buitenbeeldse muziek - als extra-diëgetisch element - wel discursief, wijst ze duidelijk op de ingrepen van de vertelinstantie, blijft ze buiten het verhaal.

(19) «scène» wordt hier gezien in de betekenis die Metz eraan hecht, nl. een autonoom segment dat gekarakteriseerd wordt door een chronologisch samenvallen van de «unieke opeenvolging van de significant (= de tijdsduur van de projectie) met de unieke opeenvolging van de signifié (= de tijdsduur van het aantal)». Cf. Raymond BELLOUR, «Het vanzelfsprekende en de kode». In: XXX, *Seminar semiotiek van de film*. A.w., pp. 118-130; op p. 118.

(20) Deze synopsis werd overgenomen uit het Nederlandse filmschrift *Versus*, nr. 0 (1982). p. 100.

(21) Nobert JOCHUM, «De allerverleidelijkste blikken». In: *Ibid.*, pp. 36-37; p. 36.

(22) De zwaargeladen, existentialistische dialogen (cf. schema) bijvoorbeeld doen de hedendaagse toeschouwer wat ouderwets aan, maar ze waren een kenmerk van het melodrama dat als zodanig ook door de toenmalige kijker werd gewaardeerd.

(23) «Redactioneel». In: *Versus*. A.w., p. 7.

(24) Het in schema brengen van het filmfragment via een aantal codes is deels geïnspireerd op de analyse van Raymond BELLOUR in *Seminar semiotiek van de film*. Cf. voetnoot 19.

(25) Cf. Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*. A.w., p. 119.

(26) Geoffrey NOWELL-SMITH, a.w., p. 239.

(27) Dit wordt duidelijk aangetoond door Browne in z'n analyse van STAGECOACH, waar blijkt dat het subject van de énonciation binnen de fictie wordt gebracht. Nick BROWNE, «The rhetoric of the specular text with reference to STAGECOACH». In: John CAUGHIE, a.w. pp. 248-260.

(28) Thomas ELSAESSER, «Bloed en tranen». In: *Versus*. A.w., pp. 27-35; op p. 27.

Pas verschenen:

W. HESLING EN J.M. PETERS

AUDIOVISUELE RETORIEK

1985
230 Blz.
500 BF

een uitgave van:
Centrum voor Communicatiewetenschappen
E. Van Evenstraat 2A
B-3000 Leuven