

COMMUNIC

THEMANUMMER

FILM

Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur



IK-VERTELLING IN DE FILM
CINEMA EN PSYCHOANALYSE
ROMAN EN FILM
CINEMA VAN HARRY KUMEL
STOMME EN SPREEKFILM
KRONIEK VAN DE MEDIAWERELD
TIJDSCHRIFTEN
FILMLITERATUUR

CENTRUM VOOR COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN
E. VAN EVENSTRAAT 2A
3000 LEUVEN

JAARGANG 13
NR 3
HERFST 1983

COMMUNICATIE

**Driemaandelijks tijdschrift
voor massamedia
en cultuur.**
Een uitgave van het
Centrum voor Communica-
tiewetenschappen,
E. van Evenstraat 2A
B-3000 Leuven.
Verschijnt 4 x per jaar.

13de jaargang nr. 3
HERFST 1983

Hoofdredacteur: W. Van der biesen
Redactiesecretariaat: A. Hendriks
Administratie: A. Willems, M. De Troy
Lay-out: G. De Meyer

Redactie: G. De Meyer, G. Fauconnier, A. Hendriks, W. Hesling, W. Van der biesen, L. Van Poecke.

Abonnementen: De abonnementsprijs bedraagt 400 BF voor een jaargang (4 nummers). De prijs voor losse nummers is 150 BF. Betaling kan geschieden op rekening nr. 431-0370171-86 van het Centrum voor Communicatiewetenschappen, K.U.Leuven, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven.

Voor betaling vanuit het *buitenland* gelieve men gebruik te maken van zijn *Postgirorekening*. Wie langs de bank betaalt, verhoogt het bedrag met 120 BF (provisiekosten en B.T.W.).

Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij men een maand vóór het einde van de jaargang opzegt.

Alle briefwisseling i.v.m. redactie, administratie, boeken ter recensie, advertenties enz., gelieve men te richten aan **COMMUNICATIE**, Centrum voor Communicatiewetenschappen, E. van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven, tel. 016-22.10.70.

Advertentietarief wordt op aanvraag toegezonden.

Getekende artikels verbinden alleen de schrijvers.

Inhoud Jg. 13, nr. 3

- 2 **De ik-vertelling in de film** - J.M. Peters
- 9 **Cinema en psychoanalyse; de evolutie in de filmtheorie van Cristian Metz** - Willem Hesling
- 18 **De roman/film; The Go-between, een herinneringsverhaal?** - Lieve Mulier
- 28 **De cinema van Harry Kümel; een tweedimensionale profilering van 5 films** - Jean-Paul Frier
- 33 **De beeldspraak-dialogoog tussen stomme en spreekfilm** - Bruno Verpoorten
- 40 **Feiten en meningen uit de mediawereld** - Jan Drijvers, Wim Van der biesen
- 43 **Uit de tijdschriften**
- 46 **Uit de literatuur**

Verantwoordelijke uitgever:
L. Boone, Maria Theresiastraat 63B/10,
3000 Leuven.

themanummer film

ten geleide

De theorie van de audiovisuele communicatie — en daaronder de filmtheorie — neemt in het curriculum van het departement Communicatiewetenschappen een belangrijke plaats in, en dit al twintig jaar. Colleges over filmtechniek, filmgeschiedenis en filmesthetiek, over beeldreclame, beeldonderwijs en beeldjournalistiek, over de retoriek van de propaganda- en de sociaal-kritische film, over de verfilming van romans en de bewerking van toneelstukken voor de televisie, over de psychologie van populaire tv-series en de sociologische analyse van vaste film- en tv-genres vormen de stof die elk jaar in ongeveer 180 cursus-uren gedoceerd wordt. Daarnaast zijn er de seminarie-oefeningen over onderwerpen waarin de deelnemende studenten zelf bijzonder geïnteresseerd zijn en de praktische oefeningen in het gebruik van video-apparatuur.

Naast het onderwijs in de audiovisuele communicatie is er het wetenschappelijk onderzoek. Dit begint al met de eindverhandeling waarin de individuele student zijn persoonlijke voorkeur voor een of ander probleem kan uitleven. In de laatste jaren werden dergelijke werkstukken o.a. gemaakt over de invloed van de televisie op de ontwikkeling van de filmkunst, over het filmbeleid in Vlaanderen, over de tv-serie 'Glittering Prizes', over de verfilming van Bölls roman 'Meningen van een clown', over de betekenis van het scenario in het geheel van het filmproductieproces, over fascistische tendensen in de hedendaagse Italiaanse film, over de films van Harry Kümel, over de ideologische achtergronden van de zgn. filmopvoeding...

Afhankelijk van de proefschriften-thematiek der opeenvolgende wetenschappelijke medewerkers heeft het meer gevorderde onderzoek zich vooral bewogen op het gebied van de filmeconomische geschiedenis, de semiotiek van het filmische melodrama, de filmnarratologie en de filmretoriek. Publikaties over literatuur en film, beeldsemiotiek, het Belgisch Filmarchief, de Vlaamse film en artikelen in dit tijdschrift hebben over een aantal van deze onderzoekingen al verslag uitgebracht. Dit speciale themanummer van het tijdschrift 'Communicatie' is weer zo'n manifestatie van wat een aantal medewerkers van het Centrum voor Communicatiewetenschappen momenteel bezighoudt. Enkele van hun bijdragen aan dit nummer hebben een voor dit blad wat ongewone lengte en zijn nogal theoretisch van aard. Praktisch ingestelde lieden zullen ze misschien als 'te academisch' kwalificeren, omdat ze nogal ver schijnen af te staan van de dagelijkse praktijk van het filmen. Maar wij hopen dat juist degenen die geïnteresseerd zijn in de ontwikkeling van een stukje filmtheorie er wel iets van hun gading in zullen ontdekken.

J.M. Peters

de ik-vertelling in de film

j.m. peters

Alweer een essay schrijven over vormen en mogelijkheden van het ik-verhaal in de film lijkt op het uit de sloot halen van oude koeien. Maar al zijn de koeien daarmee niet gebaat, de sloot wordt er tenminste wat schoner van. Zo moet men ten dele ook de navolgende beschouwingen zien: als het opruimen van een aantal slordigheden in het gepraat en geschrijf over een onderwerp waarop de meeste filmtheoretici al lang uitgedacht denken te zijn, maar dat zelden enige systematische aandacht gekregen heeft. Tegelijk met de opruimingswerkzaamheden zou ik dan ook nog een paar nieuwe ideeën over het thema van de ik-film naar voren willen brengen.

In de romankunst is de verhaalvorm waarin een ik zijn eigen belevenissen vertelt zó gebruikelijk en bekend, dat het eigenlijk wel voor de hand ligt dááran te refereren wanneer we de problematiek van de ik-vertelling in de filmkunst aan de orde willen stellen. Dit hoeft niet perse te leiden tot een literaire, d.i. een niet aan het object film aangepaste benadering, maar kan wel een goed *uitgangspunt* bieden voor een karakteristiek van het ik-verhaal en voor een nadere formulering van de probleemstelling.

Karakteristiek van het ik-verhaal

We beginnen daarom met ons af te vragen waarin het eigene van het verbale ik-verhaal -- 'verhaal' en 'vertelling' gebruik ik hier als synoniemen -- bestaat, om van daaruit de mogelijkheden en verschijningsvormen van de *filmische* ik-vertelling te onderzoeken.

Een roman is een verhalende *tekst* die wordt geconstitueerd door woorden, leestekens en andere grafische elementen op de bladzijden waarop de tekst ge-

drukt is. De auteur van deze tekst is natuurlijk de romanschrijver en deze richt zich met zijn tekst tot zijn lezerspubliek. Maar binnen dit communicatieproces valt een tweede te onderscheiden. Want in de tekens waaruit de romantekst bestaat, manifesteert zich een *vertelling* waarin een door die tekst gecreëerde vertelinstantie zich richt tot een door diezelfde tekst verbeelde en dus fictieve lezer. De vertelling is dus op te vatten als een communicatieproces dat door de romantekst verbeeld wordt, met als partners (zender en ontvanger) twee zuiver tekstueel bepaalde instanties. Datgene waar zij het over hebben d.w.z. datgene waarover de vertelinstantie de fictieve lezer onderhoudt, noemen we de *geschiedenis*, meestal bestaande uit een reeks van met elkaar samenhangende gebeurtenissen waarin meestal een aantal personages betrokken zijn.

De auteur van de roman, de verteller van de geschiedenis en de personages die daarin optreden zijn dus drie verschillende instanties. De auteur hoort bij de tekst, de verteller bij de vertelling, de personages bij de geschiedenis. Sommige romantheoretici wijzen niet alleen op het verschil tussen de auteur en de verteller, maar ook op het onderscheid tussen de auteur die als reëel historisch persoon buiten de door hem gecreëerde romanvertelling staat en de 'impliciete auteur' wiens denkbeelden of levensbeschouwing toch wel enigszins terug te vinden zijn in de commentariërende opmerkingen van de verteller of in de gedragingen van de personages. Hier interesseert mij echter vooral de relatie tussen verteller en personages. Want de ik-roman laat zich juist definiëren als een verhalende tekst waarin de rollen van verteller en (hoofd)personage door dezelfde ik ver-

vuld worden, terwijl beide rollen toch uit elkaar gehouden kunnen worden. Wij zullen dan ook alleen van een ik-vertelling spreken als er twee ikken in te onderscheiden zijn: een vertellende ik en een belevende ik. De mogelijke varianten van het literaire ik-verhaal -- b.v. de roman waarin de rollen van het vertellende en belevende ik in ieder hoofdstuk door andere personen vervuld worden -- laat ik hier buiten beschouwing. Aan de hoofdzaken van de ik-vertelvorm voegen ze niets toe en doen ze ook niets af dat voor een vergelijking met de ik-film van wezenlijk belang is.

Alles draait hierbij dus om het onderscheid tussen vertelling en geschiedenis en dus tussen vertelinstantie en personages, een onderscheid dat natuurlijk op elke verhalende tekst toepasselijk moet zijn. Hoe dit onderscheid gemaakt kan worden, is theoretisch gesproken nog een heel probleem. Want als de romantekst alleen de vertelling weergeeft (d.w.z. als de linguïstische tekens alleen de vertelling betekenen), hoe komt dan *in* die vertelling de geschiedenis te voorschijn? De oplossing die ik hiervoor elders gegeven heb (en die ik hier niet uitvoerig kan weergeven), komt hierop neer dat ik de vertelling opvat als een taalhandeling of een reeks van taalhandelingen waarmee zowel een geschiedenis wordt weergegeven alsook een bepaalde richting wordt gegeven aan het contact tussen de (verbeelde) lezer en die geschiedenis (Peters, 1981). Beide functies van het vertellen, die ik elders ook resp. weergevend en bemiddelend vertellen genoemd heb, gaan bijna altijd samen, al kan het ene tijdelijk door het andere naar de achtergrond gedrongen worden. De meeste romantheoretici maken dit onderscheid echter niet en verstaan onder ver-

tellen alleen *de manier waarop* de geschiedenis gerepresenteerd wordt. Hoe de geschiedenis zelf verschijnt, laten ze eenvoudigweg in het midden.

Tegenover de ik-vertelling, waarbij de vertelinstantie zich als een persoon laat voorstellen, staat de hij-vertelling waarin een onpersoonlijke vertelfunctie -- die niet altijd even duidelijk in de tekst is terug te vinden (zodat men wel eens van een *verborgen* verteller spreekt) -- over de lotgevallen van een derde persoon, een 'hij' dus, vertelt. Verteller en hoofdpersoon vallen dan niet samen. Dit is evenmin het geval in wat ik nu maar gemakshalve een onechte ik-vertelling noem; verhaalvormen waarin een ik-getuige optreedt, een ik-verteller die voorwerd aanwezig te zijn geweest bij de lotgevallen van een ander. Ook de zgn. auctoriële roman, waarin een alwetende verteller aan het woord is die zelf helemaal buiten de geschiedenis staat, kan in de ik- of in de wij-vorm geschreven zijn. Maar bij de navolgende beschouwingen over de ik-vertelling in de filmkunst gaat het alleen over de 'echte' ik-vertelling, dus over die verhaalvorm waarin verteller en hoofdpersoon een en dezelfde persoon zijn. Of het samengaan maar toch gescheiden blijven van beide rollen in één persoon ook in de film kan voorkomen, vormt dus de kernvraag van dit essay.

Deze kernvraag impliceert een aantal onderliggende en aanverwante vragen, zoals:

-- Kan men in filmbeelden eigenlijk wel 'ik' zeggen en hoe manifesteert deze ik zich dan? Alleen als een stem die ons toespreekt of misschien als een blik die wij delen als deze ons de vertelde gebeurtenissen toont?

-- Als er in een film een ik als verteller optreedt, waar is dan de 'jij' die door de vertellende ik wordt aangesproken (of aangekeken)? De aanwezigheid van een vertelinstantie, die een door de tekst gecreëerde en dus fictieve grootheid is, veronderstelt immers een geadresseerde, een 'ontvanger', die uiteraard even fictief is en niet met de reële lezer vereenzelvigd mag worden. Waar bevindt zich nu in de film deze fictieve kijker?

-- Kan de vertellende ik, voor zover hij als bemiddelaar optreedt tussen de geschiedenis en de fictieve kijker (dus voor zover hij richting geeft aan het contact van de fictieve kijker met de geschiedenis) in de film net als in de roman mogelijk is afstand nemen van 'het ik-personage -- afstand in temporele, intellectuele of more-

le zin --, zodat het vertellen een reflectie wordt op het vertelde? Het antwoord op deze vraag is vooral daarom van belang omdat hier naar mijn mening de zin van de ik-vertelwijze aan de orde is. Wat heeft het eigenlijk voor zin een geschiedenis in de ik-vorm te vertellen als de enige bedoeling daarvan zou zijn de vertelde geschiedenis te presenteren als een privé-ervaring? (Wat op zijn beurt alleen maar zin zou hebben als het de wens is van de auteur dat men hem met de ik-figuur identificeert). Als een romancier voor zijn verhaal de ik- en niet de hij-vorm kiest, zou dat echter óók kunnen zijn omdat hij dit verhaal wil presenteren als een subjectieve visie op de vertelde geschiedenis, d.i. als een reflectie van de vertellende ik op de belevenissen van de belevende ik.

-- Het voorgaande sluit eigenlijk in dat er ook ik-romans zijn die, indien men ze zou willen verfilmen, helemaal niet vragen om een 'vertaling' in een filmische ik-vorm. Dat zullen dan romans zijn waarin de ik-figuur veel meer handelend personage dan reflecterend verteller is. Dan maakt het ook eigenlijk niets uit of de geschiedenis in de hij-vorm verteld wordt. Tenzij, zoals gezegd, wanneer de cineast het wil laten voorkomen dat zijn verhaal autobiografisch is.

De zogenaamde ik-camera

In de roman is de vertellende ik een figuur die *spreekt*, die verbaal vertelt wat hem overkomen is. Bestaat er eigenlijk wel zoiets als een niet-verbale ik-vertelling? Feit is dat ook cineasten dikwijls gebruik maken van een stem die het gebeuren binnen de beelden verbaal begeleidt. Men duidt dit gewoonlijk aan als een 'voice over', een procédé waarbij wij een buiten de beelden blijvende (d.w.z. niet binnen de beelden gesproken) tekst toeschrijven aan een van de binnenbeeldse personages. Als die buitenbeeldse stem in de eerste persoon enkelvoud spreekt, hebben we ook in zo'n film te doen met een verbale ik-verteller. Ook een filmische 'monologue intérieur' biedt een voorbeeld van een ik-stem. Het is de vraag of de film, om in de ik-vorm te kunnen vertellen, wel buiten zo'n stem kan. Met de camera kan men wel de *blik* van een personage nabootsen -- zodat de kijker de wereld van dit personage te zien krijgt met diens ogen -- maar niet 'ik' zeggen. Een subjectieve camera of 'point of view'-shot, ook al houdt men dit geruime

tijd aan, kan wel iemands subjectieve ervaringen weergeven maar zich niet tegelijkertijd als vertelfunctie onderscheiden van die ervaringen. Met andere woorden: het vertellende personage komt dan niet los te staan van het belevende. Het probleem is hier niet dat er in het algemeen geen onderscheid te maken valt tussen een camerablik die afkomstig is van een verteller en een camerablik die afkomstig is van een personage. In een eerste, 'objectieve' shot kan het personage in kwestie immers van buitenaf getoond worden, waarna ons in een tweede, subjectieve opname diens subjectieve kijkervaring te zien wordt gegeven. De 'objectieve' shot is dan duidelijk een vertelact, een ingreep van de vertelinstantie, de subjectieve opname daarentegen een deel van de vertelde geschiedenis. De moeilijkheid is echter dat die vertelact niet kan worden gemarkeerd als een rol die vervuld wordt door hetzelfde personage van wie ook een stukje geschiedenis getoond wordt. Anders gezegd: de film kent geen grammaticaal verschil tussen een persoonlijke (d.i. ik-) camera en een onpersoonlijke hij-vertelling. Alleen een stem die 'ik' zegt kan het getoonde kwalificeren als afkomstig van een subject dat zijn eigen ervaringen toont. Het is misschien voldoende dat de kijker die stem alleen in het begin van de film te horen krijgt -- als hij dan maar blijft beseffen dat het getoonde hem getoond wordt door de figuur die tevens het centrale personage is in de geschiedenis.

Het gebruik van de term 'ik-camera' moet dan ook eigenlijk worden afgewezen. De al zo vaak besproken techniek die is toegepast in de film *THE LADY IN THE LAKE* (Robert Montgomery, 1946), waarin de geschiedenis ons continu vanuit het optische gezichtspunt van de hoofdpersoon getoond wordt, heeft inderdaad het effect dat de toeschouwer het gebeuren in de beelden blijft opvatten als de visuele en auditieve ervaringen van de hoofdpersoon. Maar die hoofdpersoon, de detective Marlowe, zou een 'hij', een derde persoon, en de toegepaste vertelwijze zou een onpersoonlijke gebleven zijn als er in het begin en op het einde en nog enkele malen in het midden van de film geen *verbale* ik-verteller aan het woord zou zijn gekomen. Inderdaad spreekt de hoofdpersoon, de detective Marlowe, in het begin van de film de kijker vanaf het scherm toe. Hij heeft het onder meer over een moord waarvan de kijkers al gehoord zullen hebben via de radio of de

krant. Maar, vervolgt hij dan: "What you've read and what you've heard is one thing. The real thing is something else. There's only one guy who knows it. I know it..... You'll see it just as I saw it". Pas na deze introducerende mededelingen krijgen we Marlowe's avontuur zelf te zien en pas dan wordt de camera subjectief en krijgen we de al aangekondigde gebeurtenissen te zien zoals hij ze eerder beleefd heeft. Een paar keer echter komt Marlowe als verteller terug op het scherm om ons nogmaals verbaal te informeren over enkele bijzonderheden van de nogal ingewikkelde moordgeschiedenis waarin hij betrokken geraakt was.

Als de subjectieve beelden niet door de genoemde verbale mededelingen zouden zijn gekwalificeerd als de optisch-akoestische ervaringen van de ik-spreker, zouden wij ze niet als een ik-vertelling kunnen ervaren. De camera alleen kan de rol van de ik-verteller niet vervullen. Wat de film ons te zien geeft zijn de belevenissen van Marlowe zoals ze, bij wijze van spreken, op diens netvlies verschijnen. Maar de instantie die deze subjectiefgekleurde belevenissen aan de orde stelt, de camera als vertelinstantie dus, blijft verborgen. Ze blijft verborgen omdat de camera nergens *buiten* de subjectieve visie van Marlowe treedt. Behalve met de al genoemde onderbrekingen waarin Marlowe in het *nu* nog wat informatie verschaft over de feitelijke toedracht van wat hem overkomen is, komt er alleen maar even een einde aan de subjectieve weergave van wat hij ziet en hoort als de ene scène middels een overvloeier plaats maakt voor de volgende. Binnen elke afzonderlijke scène (op het kantoor van zijn cliënte, bij haar thuis, op het politiebureau etc.) wordt niet gedecoupeerd. Er is telkens maar één lang aangehouden shot waarbij de camera voortdurend de blikbewegingen van Marlowe volgt. (Op twee of drie plaatsen zit er wel een las in die ene shot, nl. daar waar de camera Marlowe's bewegingen van binnen naar buiten niet kon volgen, maar die is vrijwel onzichtbaar gemaakt.) Toen Delmer Daves een jaar later met *DARK PASSAGE* een nieuwe poging deed tot het maken van een ik-film, wisselde hij de pov-shots van de hoofdpersoon niet alleen telkens af met 'objectieve' shots van andere personages, maar ook met pov-shots van deze laatsten. En bovendien, en dit is eigenlijk het grootste verschil met de film van Montgomery, liet

hij bij de subjectieve shots vanuit het hoofdpersoon ook telkens diens gedachten horen (gebruikte hij dus de techniek van de monologue intérieur). De hoofdpersoon kreeg niet alleen een stem in de dialogen die hij te voeren had, maar kon via zijn gedachtenstem afstand nemen van zijn gedragingen, deze commentariëren, erop reflecteren.

De fictieve kijker

Evenals de verteller is ook de instantie tot wie deze verteller zich richt narratologisch gesproken een tekstueel gegeven en geen reële persoon. En zomin als de vertellende ik vereenzelvigd mag worden met de reële auteur, mag men de 'jij' die in de tekst van een roman of film expliciet wordt aangesproken met de reële lezer of kijker identificeren. De zender en de ontvanger, de ik en de jij, zijn in een fictionele verhalende tekst louter tekstgrammaticale instanties. (Dat zij zich soms wel en soms niet laten *voorstellen* als een persoon, is een andere kwestie). Een roman lezend of naar een speelfilm kijkend hoeft de reële lezer of kijker zich niet met heel zijn denken en voelen in te leven in de fictieve ontvanger; integendeel: het plezier van het lezen of kijken bestaat juist grotendeels in het volgen van het tekstinterne communicatieproces tussen twee fictieve partners waar de reële lezer of kijker zelf buiten staat. Men denke maar aan een roman in brieven, waar de ontvanger van de eerste brief de schrijver kan worden van de tweede, etc.

Een roman in brieven biedt trouwens het duidelijkste voorbeeld van een door de romantekst zelf gecreëerde ontvanger. Prince (1982: 17) somt ook een aantal indirecte verschijningsvormen van de 'jij' op, zoals die van een vraag die de verteller zichzelf namens de lezer stelt of die van het voornaamwoord 'wij' waarmee de verteller de fictieve lezer in zijn verhaal betreft. Daarnaast zijn er dan de directe vormen: het aanspreken van de lezer met 'jij' of 'U', of zinswendingen als "om dit goed te begrijpen, moet de lezer wel weten.....". Al deze verbale evocaties van de fictieve ontvanger kan de cineast natuurlijk ook aanwenden wanneer hij van een buitenbeeldse verbale tekst gebruikt maakt. Maar kan hij zijn verteller ook iemand laten adresseren via de camera-handeling? Het positieve antwoord hierop ligt eigenlijk voor de hand. In elke shot worden de mensen en dingen in het

blikveld van de camera ons getoond vanuit het standpunt van de camera. Als reële kijkers bevinden wij ons buiten de beelden, zodat wij die beelden in hun totaliteit, d.w.z. als een geheel van afgebeelde plus camerastandpunt, kunnen bekijken. Als de act van het vertellen bestaat in het tonen van het afgebeelde, richt de verteller zich ipso facto tot degene die dit afgebeelde zó kan bekijken als hij het heeft willen tonen en dit is alleen de 'ingebouwde' kijker.

In *THE LADY IN THE LAKE* zijn Marlowe's verbale mededelingen in het begin, in het midden en op het einde van de film duidelijk gericht tot een fictieve ontvanger. Zijn "... you've read" en "you've heard" veronderstelt een fictieve 'jij'. In de rest van de film, waar de camera Marlowe's gezichtspunt deelt, lijkt die 'jij' verdwenen te zijn. Maar Marlowe heeft hem toch uitgenodigd om te kijken naar de gebeurtenissen die hem overkomen zijn? Dan moet hij dus toch nog ergens aanwezig zijn. En dit is ook zo: hij deelt nl. Marlowe's gezichtspunt. Samen met hem heeft hij optisch en akoestisch deel aan Marlowe's avonturen. Daarin verschilt hij dan ook van de reële kijker. De laatste kijkt, zoals gezegd, naar de filmbeelden in hun totaliteit, de eerste alleen naar het afgebeelde. De reële kijker, zou men ook kunnen zeggen, kijkt náár de camera-handeling, de fictieve met de camera-handeling.

Dit onderscheid wordt niet teniet gedaan door de mogelijkheid dat de reële kijker zich identificeert met de fictieve die zich op zijn beurt optisch-akoestisch kan identificeren met Marlowe, zodat de reële kijker zich tenslotte ook met Marlowe identificeert (nogmaals: in die zin dat hij diens gezichtspunt deelt). Dit is een psychologisch probleem dat wel moet worden onderscheiden van het narratologische. In narratologische zin is de fictieve kijker een tekstueel gegeven, geen persoon. Dat de filmische tekst een fictieve kijker construeert, houdt in dat die tekst aanduidt, *betekent*, dat Marlowe's wereld de reële kijker zó getoond wordt als Marlowe die zelf ziet. Anders gezegd: de tekstuele constructie die wij fictieve kijker noemen is een manier om te zeggen dat de reële kijker zich moet indenken dat hij de wereld ziet zoals Marlowe (Zie ook Branigan, 1979: 123). Zelf kan hij Marlowe's ervaringen niet zó zien. Als dit wel het geval was, zouden we niet van de betekenis maar van het (causale) *effect* van de subjectieve camera moeten spre-

ken. Er is geen sprake van dat de reële kijker de wereld zou kunnen bekijken op de manier waarop de camera dat (voor hem) doet. Niet in het algemeen en niet in THE LADY IN THE LAKE. Om te beginnen ziet de toeschouwer de andere personages niet precies zoals Marlowe ze ziet. Ze kijken nooit -- bijna nooit? soms is dit inderdaad moeilijk vast te stellen -- recht in de camera. Ik heb ook na de film herhaaldelijk bekeken te hebben bijna voortdurend de indruk dat ze altijd net even naast de lens kijken wanneer ze Marlowe moeten aankijken. Het beste voorbeeld hiervan is voor mij een scène waarin Marlowe verondersteld wordt op bed te liggen en zijn cliënte, die intussen verliefd op hem is geworden, hem teder aankijkt vanuit haar hogere positie. In dit geval moet de reële kijker zich inderdaad *indenken* in Marlowe's lagere positie, d.w.z. moet hij het camerastandpunt interpreteren als een betekenaar. Maar ook al wil men volhouden dat de andere acteurs wel recht in de lens kijken: dat de ik-camera niet (altijd) samenvalt met Marlowe's blik blijkt dan toch wel heel duidelijk op al die momenten waarop Marlowe zijn blik naar links of rechts, naar boven of naar beneden beweegt, waarbij de camera meedraait. De reële kijker kan dit niet aanvoelen als zijn eigen blikbeweging, maar *begrijpt* dan dat dit Marlowe's blikbeweging moet voorstellen. Trouwens, de cineast heeft het zelf nodig gevonden ons Marlowe's in het camerastandpunt verborgen aanwezigheid van tijd tot tijd even in herinnering te brengen, door vóór de camera een rookwolkje, van Marlowe's sigaret, te laten verschijnen!

Psychologische bezwaren tegen de ik-camera

De bezwaren die men kan aanvoeren tegen het doorlopend gebruik van een ik-camera (om deze term nu toch maar tegen beter weten in even aan te houden) zijn vooral van psychologische (en dus niet van narratologische) aard. Een eerste bezwaar is dan dat zo'n ik-camera de hoofdpersoon eigenlijk reduceert tot alleen-nog-maar *waarnemer*. Wanneer hij niet alleen naar anderen kijkt en luistert maar zelf ook actief in het gebeuren moet ingrijpen, of wanneer hem iets overkomt -- b.v. als hij eet, drinkt, vecht of vrijt --, wordt het moeilijk. Je kunt niet alleen met je blik actief zijn of je iets laten aandoen. (Al kan men hier wel even

denken aan sommige romans van Robbe-Grillet). Wel zien wij, in THE LADY IN THE LAKE, telkens de handen (en een enkele maal ook zijn voeten) in beeld komen als hij een handeling verricht, maar wat er met de rest van zijn lichaam gebeurt, kunnen we alleen maar afleiden uit de reacties van zijn mede- of tegenstanders. (Tenzij hij, wat nogal eens gebeurt in de film, zichzelf in een spiegel ziet). Als de vrouwelijke tegenspeler hem omhelst, wordt het beeld nagenoeg donker. Een vuistslag in zijn gezicht levert een zwart beeld op. En wat zouden we te zien moeten krijgen als hij een glas naar zijn mond brengt en de inhoud daarvan naar binnen giet?

Bovendien is het camera-oog geen *zintuig*. Het verschilt van het echte oog niet alleen in fysiologisch maar vooral ook in psychologisch opzicht. Fysiologisch verschilt het b.v. daarin dat het niet precies en niet zo gemakkelijk dezelfde bewegingen kan maken als een echt oog, niet hetzelfde blikveld heeft en zich niet op dezelfde wijze kan accommoderen aan de omgeving. Psychologisch verschilt het doordat het niet geïnteresseerd of verveeld, aandachtig of verstrooid kan reageren. Het heeft geen *zin*. De cineast kan wel een toestand van bewusteloosheid of dronken worden e.d. nabootsen, maar die nabootsing houdt toch iets van een aanduiding, een teken, en leidt nooit tot een realistisch effect.

Als de toeschouwer Marlowe's gezicht op zeker ogenblik weer eens in een spiegel ziet, moet hij er telkens weer even aan wennen dat Marlowe er zó uitziet. Hij vergeet dit gemakkelijk wanneer hij het geruime tijd niet gezien heeft en alleen de bijbehorende stem heeft kunnen beluisteren. (Maar misschien geldt deze ervaring vooral voor de Duitse nasynchronisatie van deze film, die ik onlangs gezien heb, waarbij de Duitse stem m.i. helemaal niet past bij Montgomery). Het spiegelbeeld zou dan juist vervreemdend werken in plaats van het meelevende (dus de identificatie in emotionele zin) met de hoofdpersoon te bevorderen. Als het Montgomery's bedoeling is geweest dit laatste te doen, lijkt zijn poging mij allerm minst geslaagd. Anderzijds is het voor de kijker óók moeilijk met de hoofdpersoon mee te leven wanneer hij diens gezicht nooit te zien zou krijgen. Optische identificatie via de camerablik leidt zeker niet zonder meer tot een emotionele of geestelijke identificatie. Meeleven doen wij juist het sterkst op de momenten waarop

wij emoties weerspiegeld zien op de gezichten van de filmpersonages.

Afstand tussen vertellende ik en beleven- de ik

Bij de vraag of de ik-camera een goed equivalent biedt voor de (echte) ik-vertelling zijn nog wel andere en misschien meer belangrijke kanttekeningen te plaatsen. Zo'n ik-camera kan hoogstens de rol overnemen van de *waarnemende* ik uit de roman, niet die van de *denkende* ik. En, zoals ik in de inleidende paragraaf al gezegd heb, het voordeel dat de ik-vertelwijze de romanschrijver biedt, moet wellicht vooral gezocht worden in de mogelijkheid om de vertelde geschiedenis niet alleen op subjectieve wijze weer te geven maar tevens op elk moment te interpreteren. Meestal beschrijft de ik-figuur uit de roman trouwens niet eens precies *wat* hij waarneemt, laat staan *hoe* hij dit subjectief waarneemt, maar is zijn waarneming en de verbale weergave daarvan als het ware ingebed in zijn eigen interpretatie van, zijn gedachten over de zaken die hij heeft waargenomen. Juist om deze reden doet een 'voice over' meestal meer recht aan de romantekst dan een ik-camera.

En tenslotte is er nog dit, zeker niet geringe verschil tussen de eerste persoon in de roman en de ik-camera in de film dat de roman inderdaad altijd een *beschrijving* geeft van wat de ik-figuur waarneemt, terwijl de film die waarneming zelf schijnt weer te geven. Welnu, een beschrijving houdt ipso facto al een *conceptualisering* in. Woorden geven nooit de feiten en dingen zelf weer, maar verwijzen er naar via de *begrippen* die ze aanduiden. De woorden van de ik-figuur geven dan ook uiteraard zijn belevenissen weer zoals hij ze *begrijpt* en niet alleen zoals hij ze ziet en hoort. Natuurlijk, ook de directheid van de filmbeelden is maar een schijnbare. We zien de verbeelde gebeurtenissen altijd *via* de filmbeelden, via de camerahandeling. Die gebeurtenissen zijn al op een bepaalde manier door de camera, door de cineast, bekeken voordat wij ze te zien krijgen. Wat wij te zien krijgen zijn 'percepten', het resultaat van de camerahandeling, waarnemingen van derden, eventueel de subjectief gekleurde waarnemingen van de ik-figuur. Ik denk dat hier eigenlijk het principiële verschil te vinden is tussen de

manier waarop woorden en de manier waarop beelden de belevenissen van de ik-figuur kunnen weergeven, conceptueel tegenover perceptueel.

De techniek van de 'voice over', waarbij een verbale buitenbeeldse verteller in de ik-vorm spreekt over de gebeurtenissen die wij binnen de beelden zien weergegeven, is waarschijnlijk de meest gebruikte manier om afstand te scheppen tussen een vertellende ik en een belevende ik. Wat buitenbeelds door de ik gezegd wordt, bevat dan vaak informatie over de uitgebeelde geschiedenis die ons binnenbeelds niet (ook niet in de dialogen b.v.) verstrekt wordt. Of het binnenbeelds getoonde wordt er door gekarakteriseerd als een gebeurtenis uit het verleden. Of er worden bedenkingen door geformuleerd bij hetgeen het binnenbeeldse alter ego van de verteller als handelend personage uitvoert. In JULIA van Fred Zineman komen al deze toepassingen van dit procédé na en naast elkaar voor. Juist vanwege deze mogelijkheden om verteller-ik en personage-ik van elkaar gescheiden te houden, verdienen dergelijke 'voice over'-films het epitheton 'ik-film' eerder dan THE LADY IN THE LAKE.

Dat het vertellen door de buitenbeeldse ik niet synchroon loopt met het vertellen door middel van de camerahandeling, is hierbij alleen maar schijnbaar een inconsistentie. Het kan dus gebeuren dat het binnenbeeldse personage, dat door de buitenbeeldse ik-verteller als zijn alter ego wordt aangeduid, door de camera vanuit het blikpunt van andere personages of vanuit een neutraal standpunt bekeken wordt. Maar dit is niets ongevoons. Hoe zou de ik-verteller zichzelf trouwens vanuit zijn eigen standpunt kunnen tonen? Het gaat hier dus niet om een innerlijke tegenspraak tussen twee vertelhandelingen, maar om het klassieke verschil tussen een instantie die het woord voert (de 'voix', om in de termen van Genette, 1972, te spreken) en de manier waarop deze woordvoerder ons laat binnenkijken in de vertelde geschiedenis (de 'mode'). Het laatste is een zaak van het 'point of view', de manier waarop de personages in de geschiedenis worden 'gefocaliseerd'. Er is niets ongerijms aan het feit dat b.v. in een film als JULIA, waarbij toch een 'voice over' in de ik-vorm gebruikt wordt, de belevende ik regelmatig door andere personages gefocaliseerd wordt. Ook in de ik-roman kan zoiets heel goed gedaan worden, al zal het ook daar alleen om optische focalisa-

ties gaan en zal men nooit de belevende ik vanuit het mentale standpunt van een ander laten beoordelen. De ik-verteller kan wel zien dat en hoe andere personages de belevende ik aankijken, maar hij kan de gedachten en gevoelens van die anderen niet kennen en dus niet weergeven. Behalve dan in zinnen als: "Zij keek mij aan alsof ze wou zeggen.....".

In de ik-roman komt het verschil tussen het optreden van de ik-figuur als verteller en de ik-figuur als personage in zijn eigen verhaal dikwijls tot uitdrukking in de tijdstrappen van de gebruikte werkwoorden. Als verteller, die zijn eigen belevenissen van kanttekeningen voorziet en zich daarmee tot de verbeelde lezer wendt, spreekt de ik-persoon dan in het praesens; wat hij als personage heeft meegemaakt staat dan in het preteritum.

Met behulp van twee verschillende tekens, werkwoordsvormen, wordt aldus een temporele distantie gecreëerd tussen de handeling van het vertellen en de handeling van het beleven. Het verschil tussen beide wordt *betekend*; in geen geval kan hier van een psychologisch *effect* worden gesproken. Wat wij in de filmbeelden te zien krijgen, heeft geen enkele tijdstrap en als we zeggen dat het getoonde gebeuren zich afspeelt in het imaginaire *nu* van de kijker, doen wij juist een psychologische uitspraak. Door middel van een buitenbeeldse tekst kan de verteller het getoonde kenmerken als iets dat in het verleden van de personages gebeurd is. Maar aan de psychologische ervaring van de toeschouwer verandert dit natuurlijk niets. Ook een flashback is enkel een middel om een betekenis uit te drukken, om te betekenen dat de nu volgende gebeurtenissen zich in het verleden hebben afgespeeld. De vertelinstantie die de camerahandeling, in dit geval in de vorm van een overvloeier, benut om de overgang van het ene naar het andere tijdsniveau uit te drukken, verandert hiermee de temporele afstand van de fictieve kijker tot de geschiedenis, d.w.z. hij *betekent* deze verandering. Alleen kan zo'n vertelinstantie natuurlijk weer geen 'ik' zeggen.

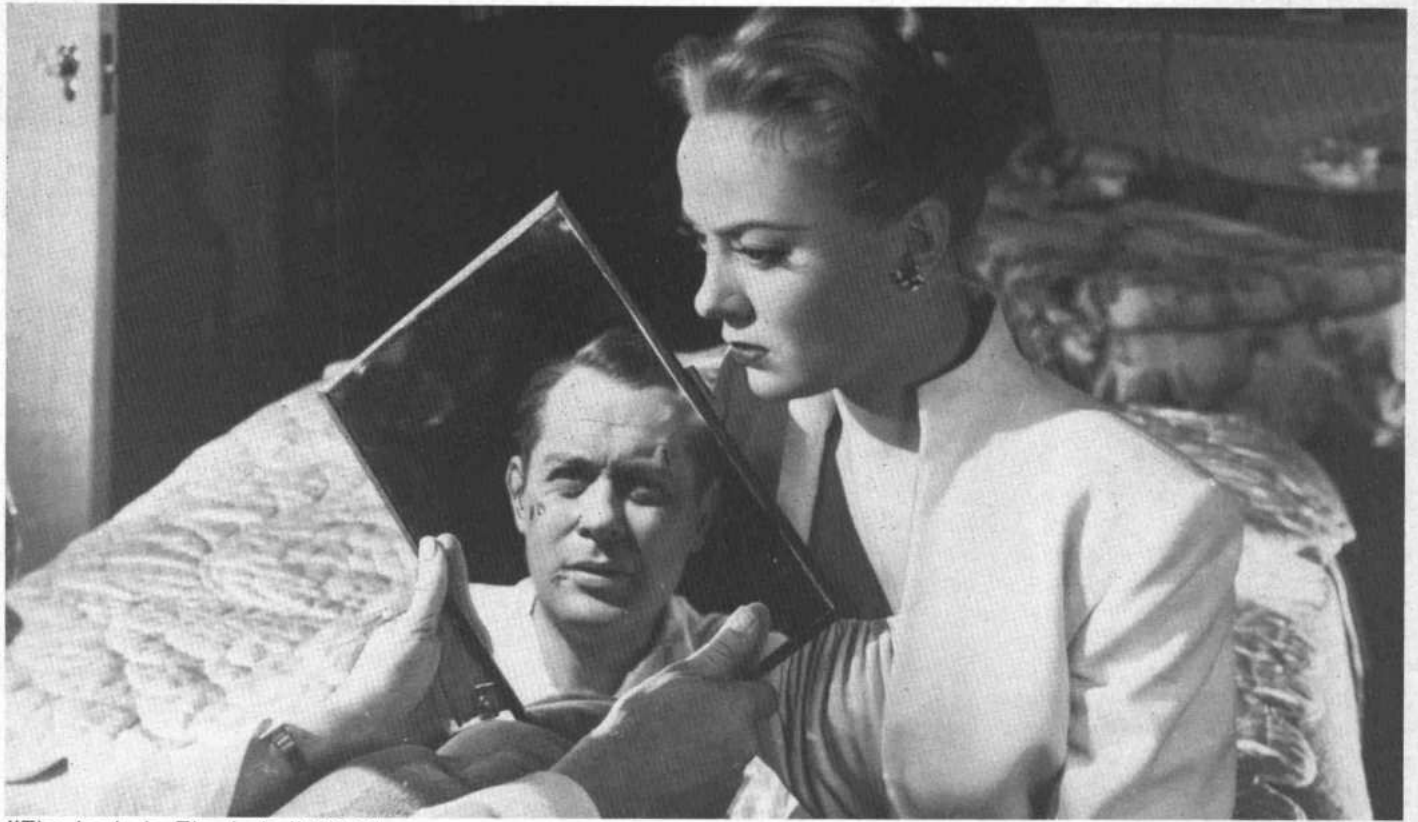
Alternatieven voor de ik-camera

Als een cineast een ik-roman wil verfilmen, zou hij zich eerst de vraag moeten stellen of er wel iets wezenlijks zou veranderen, indien hij de ik-vorm omzet in een niet-subjectiverende vertelwijze. Ik-

romans die niet vanuit een 'internal point of view' (Prince) verteld zijn, romans dus waarin de ik-figuur meer handelend dan reflecterend bezig is, hebben de techniek van de 'voice over' of de combinatie van ik-camera met een explicaties verschaffende verbale verteller niet nodig. In feite is de ik dan alleen maar een personage dat even objectief in de geschiedenis aanwezig is als zijn tegenspelers. Dat dezelfde ik ook nog degene is die de geschiedenis heeft opgetekend of aan derden vertelt, wordt niet geëxpliciteerd en speelt dus nauwelijks een rol. Wat van de ik-vertelwijze overblijft is niet meer dan dat de geschiedenis vanuit één centraal punt gefocaliseerd wordt. En dit laatste kan ook met de techniek van het reflectorpersonage worden gerealiseerd. Hierover aanstonds meer.

De vraag of de vertellende ik altijd een woordvoerder moet zijn en of de filmtekst door middel van de camerahandeling een eerste persoon kan creëren, heb ik in het voorafgaande negatief beantwoord. Een van de consequenties hiervan heb ik overigens nog niet getrokken.

Als er geen 'ik' in de camerahandeling kan zitten, kan er evenmin een 'hij' zijn. Ik, jij, hij hebben alleen betekenis binnen het grammaticale systeem van de persoonlijke voornaamwoorden. 'Ik' bestaat dus alleen maar bij de gratie van 'hij' en vice versa. Omdat de film op het vlak van de camerahandeling zo'n systeem niet kent, is het zinloos over een ik-film te spreken. Dan is ook ons hele uitgangspunt tenslotte toch een literair uitgangspunt geweest. De camera is nooit een ik of een hij, hoogstens een *ander*, een ander dan de kijker zelf. De enige systematiek die ik terzake van de vertelinstantie in de camerahandeling kan zien, betreft het onderscheid tussen een persoonlijke en een onpersoonlijke camera (Peters, 1977: 76), d.w.z. tussen een camerablik die kan worden toegeschreven aan een persoon en een andere waarbij dit niet kan. Om echter uit te drukken dat de camerablik (op een gegeven moment) gebonden is aan een persoon, moet hij eerst (of onmiddellijk daarna) onpersoonlijk, 'objectief' zijn. De combinatie van zo'n persoonlijk gemaakte camerablik met de focalisatietechniek waarover ik hiervóór gesproken heb, lijkt dan nog het meest op de ik-vertelling uit de literatuur. Naast de zgn. ik-camera en de 'voice over' is er een derde vertelprocédé te noemen dat eveneens subjectiverend



"The Lady in The Lake" (1946)



"The Arrangement" (1969)

kan worden genoemd en dat veel weg heeft van de literaire techniek van het 'reflector'-personage. Hierbij wordt één figuur (of nu eens de ene en dan weer een andere) tot het middelpunt van de vertelde geschiedenis gemaakt en wel zó dat de lezer alle overige personages en alle gebeurtenissen vanuit het gezichtspunt van die figuur bekijkt. Voor de lezer, die binnen kijkt in de wereld die door de roman wordt verbeeld, is het personage dat als reflector fungeert even objectief gegeven als de andere personages, maar die anderen worden gezien *zoals* het reflector-personage hen ziet.

Men kan een dergelijk procédé natuurlijk geen echte ik-vertelling noemen. De hoofdpersoon spreekt niet in de directe rede tot ons. Eerder zou men deze verteltechniek kunnen vergelijken met die van de vrije indirecte rede, omdat de vertelinstantie zich deels buiten en deels binnen het reflector-personage bevindt. Zo'n techniek, die als het ware vlak naast de ik-vertelwijze van de roman ligt, kan ook zonder veel problemen als een filmisch equivalent van de ik-vertelling worden toegepast. De cineast dient er dan alleen maar voor te zorgen dat de hoofdpersoon van tijd tot tijd van buitenaf, 'objectief', getoond wordt, om vervolgens weer alles te laten zien vanuit het optische en akoestische perspectief van de hoofdpersoon. En zelfs dat is niet altijd nodig.

Er zijn ook andere manieren om het camerastandpunt min of meer te koppelen aan de hoofdpersoon, b.v. door de camera met hem mee te laten bewegen, door zijn omgeving te laten zien vanuit zijn ooghoogte, door van over zijn schouder mee te kijken naar de anderen e.d. Alleen al door het ene personage op de voorgrond in de beeldruimte te plaatsen en zo te contrasteren met anderen, kan op visuele wijze worden meegedeeld dat het in de betreffende shot of scène gaat om het mentale standpunt van de figuur op de voorgrond. (Zie de foto uit *THE ARRANGEMENT*, van Elia Kazan). Overigens moet ik toegeven dat ik geen enkele film ken waarin een ik-roman zó is vertaald en waarin deze verteltechniek consequent in de hele film wordt doorgevoerd. Meestal beperkt de toepassing van deze filmische vrije indirecte rede zich tot enkele scènes of delen daarvan.

Een van de interessantste pogingen tot subjectieverend vertellen is ongetwijfeld de film *CITIZEN KANE* van Orson Welles (1941). Zoals bekend bestaat deze film

eigenlijk uit een aantal verhalen die stuk voor stuk weer een ander licht werpen op het leven van de krantenmagnaat Kane. Na Kane's dood wordt de journalist Thompson er op uitgestuurd om te proberen iets meer te weten te komen over Kane's privé-leven. Hij probeert eerst Kane's tweede vrouw te spreken te krijgen, maar tevergeefs. Wel krijgt hij inzage van het dagboek van Thatcher, de beheerder van Kane's enorme vermogen, en heeft hij een interview met enkele vroegere medewerkers van Kane en met de butler van Kane's imposante landhuis Xanadu. Al deze visies op Kane completeren elkaar min of meer en stellen de kijker in staat de puzzle van Kane's leven in elkaar te passen.

Nemen wij nu als voorbeeld van Welles' vertelwijze het verhaal van Thatcher. Dit begint met het bezoek van de journalist Thompson aan het immense gebouw waar o.m. Thatchers dagboek bewaard wordt. Thompson mag dit dagboek inzien. Samen met hem, over zijn schouders meekijkend, lezen wij de eerste regels van dit dagboek. Dit is al een eerste vorm van subjectivering. De woorden van het dagboek veranderen vervolgens in de beschreven gebeurtenissen (om te beginnen: het bezoek van Thatcher aan Kane's ouders en het ballorige gedrag van de achtjarige Kane tegenover Thatcher als die komt vertellen dat hij Kane's voogd wordt en hem mee zal nemen naar New York). Betekent dit nu dat de journalist deze gebeurtenissen vóór zich ziet en dan zoals Thatcher ze beschreven heeft? De kijker zal zich deze vraag nauwelijks stellen. Het hier toegepaste procédé is een vertrouwde filmische *conventie* waar de kijker geen moeite mee heeft. Binnen deze sequence echter krijgt hij beelden te zien die hij wel moet interpreteren als het verhaal en de visie van Thatcher, hoewel de verbeelde gebeurtenissen hem niet uit de optiek van Thatcher getoond worden. Thatcher verschijnt zelf als 'derde persoon' in de opeenvolgende scènes van dit verhaal. Maar ik ben het met Kawin (1978:34) eens dat het toch Thatchers verhaal is dat we te zien krijgen, niet alleen omdat wij weten dat Thompson eigenlijk bezig is Thatchers dagboek te lezen, maar ook omdat Thatcher ons telkens opnieuw getoond wordt als de *getuige* van Kane's optreden. En dan niet alleen als een ooggetuige maar ook als een soort geestelijke reflector waarin het doen en laten van Kane beoordeeld wordt.

Geciteerde boeken:

- Edward R. Branigan, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, 1979. (De hier geciteerde uitgave is een Xerox-afdruk van een op microfilm gezette tekst van een doctoraal proefschrift van de universiteit van Ann Arbor, Michigan, U.S.A. Uitgeverij Mouton heeft echter een boekuitgave aangekondigd voor 1983).
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1982.
- Bruce F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard and first-person film*, Princeton, 1978.
- J.M. Peters, *Kijken naar beelden. Psychologie van het mechanische beeld*, Leuven, 1977.
- J.M. Peters, "De narratieve potenties van de film in vergelijking met die van de roman", in: ALW, Bulletin van de Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap, 1981, 1-23.
- Gerald Prince, *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, 1982.

Werkten mee aan dit nummer:

J.M. Peters, gewoon hoogleraar, Willem Hesling en Lieve Mulier, assistenten aan het Centrum voor Communicatiewetenschappen.

Jean-Paul Forier en Bruno Verpoorten, beiden licentiaat in de Communicatiewetenschap, K.U.Leuven

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 metafoor 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 metafoor/metonymie;
 - c) tenslotte kent de psychoanalytische theorie (althans de Lacaniaanse) een gelijkaardige toenadering tussen het Freudiaanse begrippenpaar verschuiving/verdichting en opnieuw metonymie/metafoor.

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 gereduceerd 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 aangrenzings 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 onverbreekelijk 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 contiguïteit. 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) schaaft 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 contiguïteit 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 contiguïteit*, dat wil zeggen het syntagmatisch feit als zodanig. Bij film kunnen we op dit niveau zowel een temporele als een ruimtelijke contiguïteit onderscheiden. Deze positionele contiguïteit is een eigenschap van ieder 'énoncé', in welke taal' dan ook (zij het dat niet iedere 'taal' dezelfde positioneel-contiguë eigenschappen bezit; zo kent de verbale taal bijvoorbeeld enkel een temporele contiguïteit). Deze positionele contiguïteit 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 contiguïteit 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-referentiële 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 onverbiddelelijk 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 gelokaliseerde 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 woord-begrip 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

de roman/film, *the go-between*, een herinneringsverhaal?

lieve mulier

In dit artikel vergelijken we de roman, *The Go-Between*, geschreven door L.P. Hartley met de gelijknamige film gerealiseerd door J. Losey naar het scenario van H. Pinter (1970) (1). Afwijkend van andere comparatieve studies die dikwijls uitmonden in de bespreking van de verfilmbaarheid van een bepaalde roman of die een filmadaptatie beoordelen als een goede of slechte aanpassing van de roman, wensen we hier echter de roman met de film te vergelijken als vormen van een bepaald verhaalttype, namelijk het herinneringsverhaal. We gaan na of de film evenals de roman als een herinnerings- of een retrospectief verhaal kan beschouwd worden (2).

" *It is I the elder, the old Leo, who am making this post-mortem; at the time I didn't analyse my feelings much: I was content to feel the pressure of circumstances relax, and myself slipping into my humdrum, pre-Brandham state of mind, with nobody's standards to live up to except my own*". (*The Go-Between*) (3).

Uit de geciteerde regels kunnen we meteen afleiden dat *The Go-Between* een eerste-persoonsverhaal is waarin een ik-personage (vertellend-ik) vertelt wat hij op een vroeger moment ervaarde (belevend-ik) (4). Hij is hier zelf de held van zijn verhaal. Er is in dit voorbeeld een duidelijke tijdsafstand waar te nemen tussen het moment van vertellen en het moment van de vroegere belevenis. Een oudere man, Leo Colston, blikt terug op zijn verleden.

In de verfilming van *The Go-Between* valt het op dat J. Losey geen gebruik maakt van de conventionele flashback om de herinneringen van Leo Colston weer te

geven, althans niet in de eerste twee derden van de film. De kijker interpreteert echter deze eerste flashbacks als flashforwards. Door zeer korte flashforwards van de oude Colson in het verhaal van Leo's jeugd in te lassen, bereikt Losey enerzijds dat het verleden gebeuren met de tegenwoordigheid van het verhaal wordt verbonden en anderzijds dat het verleden toch als een herinnering wordt voorgesteld. Dit zullen we straks nader verklaren.

Vooreerst echter omschrijven we de betekenis van het herinneringsverhaal. Hierbij steunen we voornamelijk op het werk van U. Musarra, *Le roman - mémoires moderne, pour une typologie du récit à la première personne* (5). In dit werk bespreekt de schrijfster de evolutie van het traditionele autobiografische verhaal waarvan het herinneringsverhaal, de dagboek- en briefroman literaire varianten zijn. Om het herinneringsverhaal ten opzichte van deze varianten typologisch te bepalen, maakt Musarra gebruik van het volgende onderscheid, geformuleerd in haar inleiding: de temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde, de focalisatie en de vertelling met de mogelijke tekstuele interferentie (6). We vatten dit onderscheid even kort samen.

In het eerste punt wordt de tijdsafstand tussen het vertelmoment en het vertelde behandeld. Bij een grote tijdsafstand is er sprake van een vertelsituatie achteraf en bij een kleine tijdsafstand van een gelijktijdige of quasi-gelijktijdige vertelsituatie (7).

In het tweede punt komt de focalisatie of het perspectivistische aspect van het vertellen aan bod. Hier stelt Musarra de vraag naar het gezichtspunt (vision) van

het vertellend-ik. Beperkt het vertellend-ik zijn gezichtspunt tot dat van het belevend-ik of niet? (8).

In het laatste punt onderzoekt de auteur de relatie tussen de verbale handeling en de instantie die de handeling rapporteert. De vertellende instantie kan de woorden van een spreker direct aanhalen (directe rede), ze indirect weergeven (indirecte rede) of ze vrij interpreteren (vrije indirecte rede). In dit laatste geval interfereert de verbale handeling van het vertellend-ik met die van het belevend-ik (9). Bij deze verschillende vormen van vertellen maakt de verteller zich meer of minder kenbaar als vertellende instantie (probleem van bemiddeling).

We omschrijven nu het traditionele herinneringsverhaal als een verhaal waarin een ik-verteller reeds vanaf de eerste bladzijden aankondigt dat hij zijn levensgeschiedenis zal vertellen, liefst vanaf zijn geboortedag tot op het moment dat hij een hogere ouderdom heeft bereikt en tot zelfreflectie is gekomen. Voorbeelden van dit verhaalttype zijn legio in de literatuurgeschiedenis (10).

De ik-verteller verhaalt zijn belevenissen lang nadat ze hebben plaatsgehada. Uit deze vertelsituatie kunnen we afleiden dat er een grote tijdsafstand is tussen het vertelmoment en het moment waarop de gebeurtenissen zich hebben voorgedaan. De grote tijdsafstand bepaalt tevens het weten of de vergaarde kennis van de verteller. Met de tijd is de ik-verteller namelijk wijzer geworden en weet hij meer dan zijn vroegere ik. Vanuit deze superieure positie kan hij bijvoorbeeld zijn vroegere handelingen veroordelen of zelfs belachelijk maken, wat soms uit de vertellerscommentaar blijkt. In dit geval

beperkt de verteller zijn standpunt niet tot dat van het belevend-ik. Vermits hij bovendien de afloop van de geschiedenis kent kan de terugblikkende persoon hiernaar meermaals verwijzen in het verloop van het verhaal.

Roman

Voor we de roman, *The Go-Between*, analyseren op basis van de bovenvermelde kenmerken, lijkt het wenselijk de geschiedenis kort samen te vatten.

Na vijftig jaar vindt Leo Colston toevallig zijn dagboek terug dat hij als twaalfjarige knaap bijhield tijdens een zomervakantie in 1900. Aan dit dagboek is een traumatische jeugdbelevens verbonden die de eigenlijke oorzaak is van zijn huidige eenzaam en droefgeestig bestaan. Stilaan ontsluit zich het verdrongen verleden voor zijn ogen.

Marcus Maudsley, Leo's aristocratisch schoolvriendje, nodigde hem uit om de vakantiedagen door te brengen op Brandham Hall. Wanneer Marcus echter ziek wordt, voelt Leo zich volledig aan zijn lot overgelaten. Met de hulp van magische bezweringen poogt hij zich aan te passen aan de wereld van de volwassenen op het kasteel en de zon en de vreselijke hitte naar zijn hand te zetten. Lady Marian, Marcus' oudere zuster, ontfermt zich uiteindelijk over Leo waardoor hij snel een afgoddelijke bewondering voor haar opvat. Om haar te behagen draagt hij briefjes naar Ted Burgess, een pachter die Marian echter niet kan huwen. Lord Trimmingham, Marians ware pretendent, maakt ook gebruik van Leo's bereidwilligheid om boodschappes naar Marian te dragen. Hij doopt Leo 'Mercury', de kleinste van de planeten en de boodschapper van de goden. Wanneer Leo zelf ontdekt dat de schijnbaar onschuldige berichtjes, liefdesbrieven zijn tussen Marian en Ted, voelt hij zich teleurgesteld en vreselijk misbruikt. Hij grijpt opnieuw naar de zwarte kunst en spreekt een vloek uit over het paar. Uit vrees voor moord verdraagt de ontredderde jongen onrechtstreeks de verboden relatie aan Marians moeder door het wijzigen van een afspraak tussen de geliefden.

Op Leo's verjaardag woedt er een hevig onweer en het verzamelde gezelschap geraakt bezorgd over Marians afwezigheid. Mrs Maudsley, ondertussen op de hoogte gebracht van Leo's boodschapperstaak, sleurt hem mee in de pletsende regen om van de ontucht tussen haar

dochter en Ted getuige te zijn. Deze revelatie zal Leo achtervolgen voor de rest van zijn leven. In de epiloog die het boek afsluit begeeft de zestigjarige Colston zich opnieuw naar Brandham Hall om de verdere afloop van de geschiedenis te kennen. Toevallig ontmoet hij in het dorp de kleinzoon van Lady Marian en zoekt hem om een bezoek aan zijn grootmoeder. Marian ontvangt Colston in haar huis en vraagt hem voor de laatste maal liefdesbode te zijn tussen haar en haar kleinzoon. Colston begeeft zich daarop naar het kasteel.

Gezien het belang van de tijdsorganisatie in het herinneringsverhaal gaan we de tijdsstructuur (tijdsvolgorde en -duur) na van de roman en verbinden we die met de vertelsituatie.

Indien we de tijdsvolgorde van *The Go-Between* chronologisch reconstrueren dan krijgen we het volgende tijdsverloop op macro-niveau. (De cijfers duiden de volgorde aan van de gebeurtenissen zoals ze voorkomen in het boek).

2. Leo op school met Marcus: januari - juni 1900 (15 blz.)
3. Zomervakantie op Brandham Hall: 9-27 juli 1900 (237 blz.)
1. Leo vindt zijn dagboek: winter 1950 (8 blz.)
4. Leo schrijft zijn herinneringen neer: winter 1950 - lente 1951 (2 regels)
5. Leo bezoekt de weduwe Marian: mei 1951 (18 blz.)

We bemerken onmiddellijk de anachronie (3-1) en de grote tijdsafstand tussen het vinden van het dagboek en de zomervakantie op Brandham Hall in 1900. Colston blijkt terug op een ver verleden. De retrospectie verloopt bovendien zeer specifiek over achttien dagen waarna een zeer grote tijdsbreuk volgt die slechts tendele ingevuld wordt door de epiloog. Andere afwijkingen in de tijdsvolgorde blijven beperkt tot enkele kleine vooruitwijzingen in de proloog van het boek die de noodlottige afloop van de verleden gebeurtenis aankondigen. (cf. *The Go-Between*, p. 8) (11).

Zoals we reeds opmerkten volgt de geschiedenis van de zomervakantie een zeer nauwgezette chronologie. Praktisch elke dag wordt met datum vermeld. Het is alsof de oude Colston bij het vertellen zijn dagboek volgt.

Wat de tijdsduur betreft stellen we vast dat de zomervakantie het belangrijkste deel van het verhaal vormt (12). Dag voor dag wordt uitvoerig besproken in tegen-

stelling tot het voorafgaande halfjaar waarvan het gebeuren grotendeels samengevat wordt. De dagen die bijvoorbeeld veel verteltijd in beslag nemen, dit wil hier zeggen meer dan 27 bladzijden, zijn dagen van grote emotionele geladenheid waarin over enkele bepalende ervaringen wordt uitgeweid. Voorbeelden hiervan zijn de ontdekking van de inhoud van de liefdesbrieven, Leo's bezoeken aan Teds boerderij en Leo's verjaardag.

In het algemeen wordt de tijdsduur gekenmerkt door een regelmatige continuïteit: geen grote versnellingen (samenvattingen of ellipsen) en geen grote vertragingen (pauzes of uitvoerige beschrijvingen). Zoals aangetoond vormen de grote ellips van vijftig jaar en enkele juldagen hierop een uitzondering. De temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde impliceert de narratieve afstand. Zo verbinden we de tijdsstructuur met de vertelsituatie van de ik-verteller. Leo Colston blikt vanuit een achterafpositie terug op zijn leven. Zoals we reeds enkele malen hebben opgemerkt is er een grote tijdsafstand tussen het vertelmoment en de vertelde geschiedenis.

De ik-verteller kent de afloop van de zomergeschiedenis en verwijst er ook naar in de proloog. Hij weet meer dan de kleine Leo. Nochtans beperkt hij vaak zijn gezichtspunt tot dat van zijn jongere zelf waardoor de vertelafstand erg klein wordt. Het is dan alsof de lezer de geschiedenis meebeleeft vanuit het standpunt van de twaalfjarige jongen, zoals in het volgende voorbeeld waarin de gedachten van Leo beschreven worden na de ontdekking van de inhoud van de liefdesbrieven:

"They were in love! Marian and Ted Burgess were in love! Of all the possible explanations, it was the only one that had never crossed my mind. What a sell, what a frightful sell! And what a fool I had been!

Trying to regain my self-respect, I allowed myself a hollow chuckle. To think how I had been taken in! (...) My only defence was, I could not have expected it of Marian. Marian who had done so much for me, Marian who knew how a boy felt, Marian the Virgin of the Zodiac - how could she have sunk so low? To be what we all despised more than anything - soft, sappy - hardly, when the joke grew staler, a subject for furtive giggling. My mind flew this way and that: servants, silly

servants who were in love and came down red-eyed to prayers - post-cards, picture post-cards, comic post-cards, vulgar post-cards, found in shops on the 'front' (...)". (p. 111).

Uit deze passage blijkt dat de ik-verteller tot op zekere hoogte opgaat in zijn jongere zelf. Hiervan getuigen de vele emotieve herhalingen, uitroepen en de retorische vraag. De ik-verteller vereenzelvigd zich met zijn jongere ik. Nochtans blijft het de oudere Colston die deze gevoelens van teleurstelling over Marians gedrag verwoordt. Hij vertelt wat er zich halfbewust en nauwelijks gearticuleerd in de gedachten van de kleine Leo afspeelde. Dit gaat hier echter niet gepaard met een ironische ondertoon zoals meestal het geval is in de traditionele herinneringsverhalen. Eerder betuigt de ik-verteller gevoelens van sympathie met zijn jongere zelf.

Het volgende voorbeeld illustreert op een duidelijke wijze de bedekte overgang van kleine Leo's focalisatie naar die van zijn oudere ik.

" I was perspiring a little, and remembered my mother's oft-repeated injunction, 'Try not to get hot'. How could I not get hot? I looked at Marcus. He was wearing a light flannel suit. His shirt was not open but it was loose at the neck; his knickers could not be called shorts, for they came well below his knees but they also were loose, they flapped, they let the air in. (...) and on his feet - wonder of wonders - not boots but what then were called low shoes. To a lightly clad child of today this would seem thick winter wear; to me it might have been a bathing-suit, (...). The record of these sartorial details is before me, for Marcus and I were photographed together; (...)". (p. 40-441).

De bespreking van de roman samenvattend, kunnen we stellen dat *The Go-Between* in bepaalde opzichten afwijkt van het traditionele autobiografische verhaal. Ondanks de grote tijdsafstand beperkt de ik-verteller zijn terugblik tot een zeer korte en welbepaalde periode uit zijn verleden. Het is zeker niet zijn bedoeling om zijn hele levensgeschiedenis te vertellen. De verteller sympathiseert tevens met zijn vroegere ik, wat zelden het geval was in het traditionele herinneringsverhaal. Ook wordt hier de circulaire structuur van de meeste herinneringsverhalen doorbroken door de aanwezigheid van de epiloog in het boek.

We beschouwen *The Go-Between* liever als een moderne variant van het retrospectieve ik-verhaal en wel om de volgende redenen.

Leo Colston schrijft zijn herinneringen neer als therapie voor een verdrongen trauma opgelopen tijdens zijn jeugd. Hij besteedt hierbij vooral aandacht aan de herinneringsactiviteit zelf. In de proloog bijvoorbeeld analyseert hij op proustiaanse wijze hoe dit verleden hem overvalt en hoe hij zich genoodzaakt voelt om ermee af te rekenen. In het verder verloop van het verhaal becommentarieert hij bovendien vaak de manier waarop dit verleden aan hem verschijnt.

Bij dit herinneringsproces fungeerde het dagboek als katalysator. Colston gebruikt het dagboek tevens als leidraad bij zijn herinneringen en hij vermengt de feiten uit het dagboek met zijn huidige interpretatie ervan. Dit wordt enkel in de eerste hoofdstukken van de roman expliciet vermeld (13). Maar ook in de rest van de tekst zijn sporen van het dagboek duidelijk aanwezig. Zo determineert het dagboek bijvoorbeeld de behandeling van het tijdsverloop, want Colston volgt een zeer precieze chronologie bij de beschrijving van het verleden gebeuren met een duidelijke datering van de feiten. Daarenboven helpt het dagboek de ik-verteller gemakkelijker de grote tijdsafstand te overbruggen. Hij concentreert zich hoofdzakelijk op de belevenissen van zijn jeugd en beschrijft de geschiedenis vooral vanuit het standpunt van de kleine Leo. De epiloog is geschreven vanuit een tweede vertelmoment. Het vult het eerste verhaal aan met een bezoek aan Marian en toont dat er eigenlijk weinig veranderd is na vijftig jaar. Colstons poging om met het verleden af te rekenen schijnt immers niet te slagen want hij geeft opnieuw toe aan Marians verzoek om haar liefdesbode te zijn. Zoals we zullen zien is dit einde niet zo eenduidig in de film.

Film

Tijdens het bekijken van de verfilming van *The Go-Between*, lijkt het op het eerste gezicht dat er weinig overblijft van de persoonlijke retrospectie van de roman. (Wel wordt de terugblikkende instelling van Colston duidelijker naarmate het verhaal zich verder afwikkelt).

Er treden immers verschuivingen op in betekenis en vertelwijze van de roman

wanneer we deze vertalen in film. In plaats van woorden maakt film namelijk gebruik van mise-en-scène, camerahandeling en buitenbeeldse tekst en muziek om een verhaal te vertellen (14).

De grote moeilijkheid is de geverbaliseerde boodschap om te zetten in auditieve en visuele beelden waarbij een ik-verteller terugblik op zijn eigen verleden en zijn vroegere belevenissen voorstelt alsof ze reeds lang voorbij zijn. Zoals we reeds gezegd hebben impliceert een dergelijke vertelsituatie een temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde en een ik-verteller die reflecteert op zijn vroegere lotgevallen. Deze kenmerken van het herinneringsverhaal kunnen evengoed gerealiseerd worden in filmische taal maar wel op een heel andere wijze. Concreet kan film alleen maar 'ik' zeggen en verschillende tijdstrappen uitdrukken door de buitenbeeldse verbale tekst, vandaar dat de meeste herinneringsfilms graag gebruik maken van dit procédé. Nochtans kunnen naast de buitenbeeldse tekst, mise-en-scène, camerablik, beeld- en geluidsmontage en begeleidende muziek samenwerken om ook een indruk van retrospectiviteit en subjectiviteit aan de filmische beelden te verlenen.

Voor we enkele voorbeelden bespreken uit *The Go-Between*, wensen we echter in dit verband twee opmerkingen te maken, over de aanpassing van de ik-vertelling in film en over de tegenwoordige tijd van het filmische beeld.

Het grammaticale onderscheid in de roman tussen een ik of een hij-verteller (homodiëgetische of heterodiëgetische verteller) (15) heeft gevolgen voor de interpretatie van de tekst. Een ik-verteller poneert bijvoorbeeld een existentiële nabijheid tussen de verteller en het verhaal, terwijl een hij-verteller alleen maar een mentale of cognitieve relatie realiseert tussen hemzelf en het verhaal. Wat echter de focalisatie betreft schijnt dit grammaticaal onderscheid in het volgende geval van minime belang te zijn (15). Er is bijvoorbeeld geen verschil in focalisatie tussen een eerste-persoonsverhaal en een derde-persoonsverhaal waarin een onpersoonlijke verteller een personage kiest als 'center of consciousness' of bewustzijnscentrum. In beide beperkt de verteller namelijk zijn visie tot die van één bepaald personage en is de focalisatie intern.

Zoals we reeds gezien hebben is in het

retrospectieve eerste-persoonsverhaal de vertellende instantie dezelfde persoon als het focaliserende personage. Het tweede echter heeft de gebeurtenissen ondergaan (belevend-ik) terwijl de vertelinstantie de gebeurtenissen verwoordt (vertellend-ik). Beiden dragen dus een verschillende functie en zijn behept met verschillende kennis. In het derde-persoonsverhaal daarentegen, is de vertelinstantie niet dezelfde persoon als het focaliserende personage, maar kan de vertelinstantie zich zoveel mogelijk identificeren met het focaliserende personage (selective omniscience) (17).

Vermits film niet op dezelfde manier als de roman 'ik' kan zeggen (we laten hier even de buitenbeeldse ik-verteller buiten beschouwing) wordt de eerste persoon vertaald in een derde die als 'center of consciousness' fungeert in de film. Hierdoor blijft de vertellende functie voorbehouden aan een onpersoonlijke vertelinstantie die ons, in het geval van *The Go-Between*, het verhaal over Colston en zijn herinneringen meedeelt (heterodiëgetische verteller). Deze onpersoonlijke instantie kan zich zowel identificeren met Colston als zich losmaken van hem. Met andere woorden de onpersoonlijke vertelinstantie die Colston als plaatsvervangend subject heeft gekozen, kan ons bijvoorbeeld de gebeurtenissen laten zien op een manier waartoe Colston zelf niet in staat zou geweest zijn. Principieel zou het echter mogelijk zijn dat de visuele focalisatie van Colston volledig overgenomen wordt in de film. Dat dit wel niet het geval is wordt straks duidelijk.

De tweede opmerking betreft de tegenwoordige tijd van het filmische beeld. Film kan geen tijdstrappen uitdrukken zoals de werkwoorden in de roman (we laten hier opnieuw de - buitenbeeldse - verbale tekst buiten beschouwing). Algemeen wordt aangenomen dat film alleen maar in de tegenwoordige tijd kan vertellen. Elk visueel beeld, geïsoleerd van zijn contextuele relaties, drukt noodzakelijkerwijze een tegenwoordige realiteit uit (18). In een filmisch verhaal zijn beelden echter met elkaar verbonden, ze staan in een contextuele relatie tot elkaar en kunnen mede door bepaalde conventionele tekens zoals overvloeiers en kleurenfilters een verandering in tijd suggereren.

De toeschouwer kent en herkent deze tekens als aanduidingen van tijdsveranderingen zoals de flashback of de flashforward. Hierbij mogen we echter niet uit

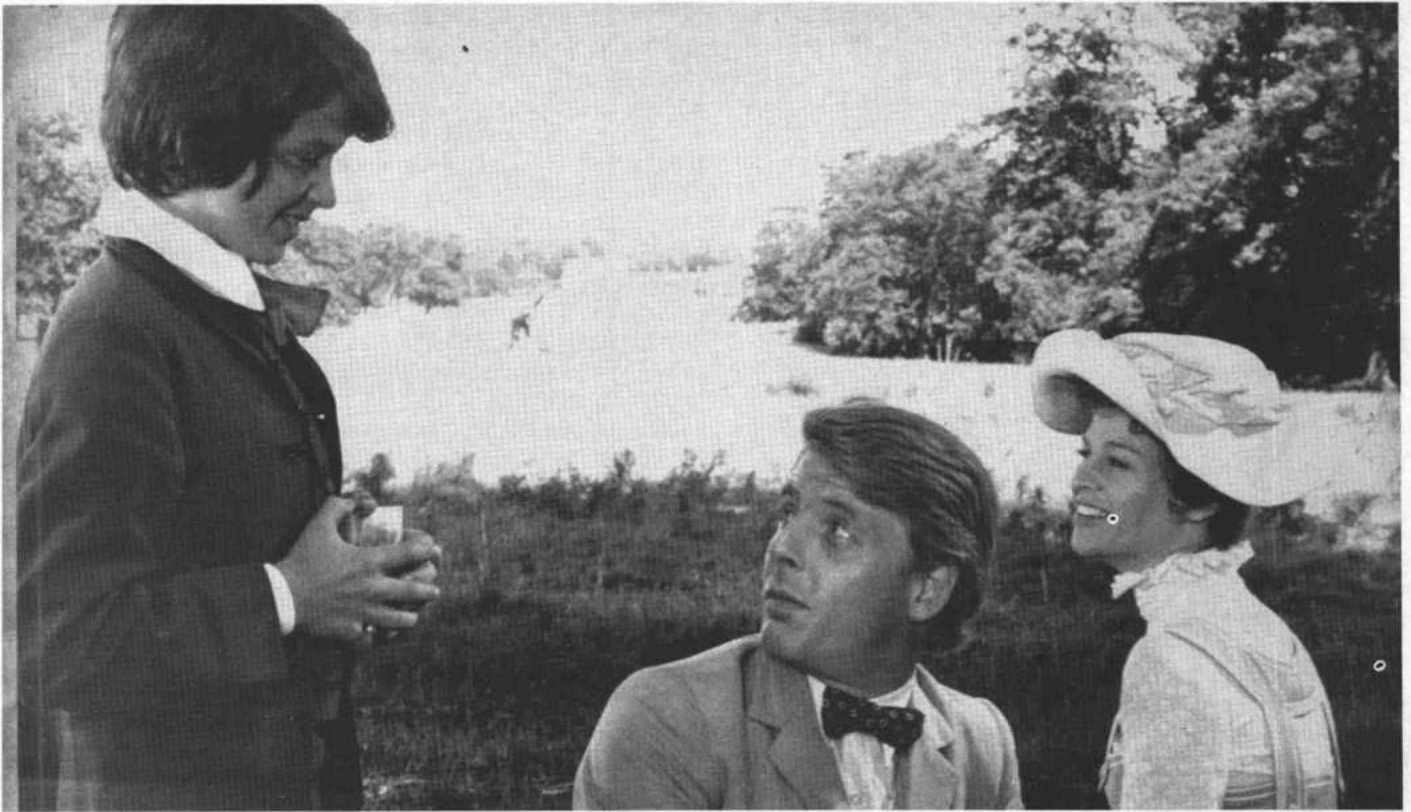
het oog verliezen dat de temporele structuur van wat de filmbeelden zelf vertellen kan verschillen van de temporele structuur van het kijken naar de beelden, wat noodzakelijk in de tegenwoordige tijd verloopt. Het bekijken van een film gebeurt steeds in de tegenwoordige tijd maar wat de filmbeelden tonen is niet noodzakelijk tegenwoordig. Eens dat de verleden tijd van het vertelde gevestigd is door een flash-back bijvoorbeeld, wordt de kijker echter opnieuw opgeslorpt door de tegenwoordige tijd van de kijkhandeling. De directe referentie van de filmbeelden naar de werkelijkheid speelt ons inziens hier een belangrijke rol. De kijker krijgt de indruk onmiddellijk bij het getoonde gebeuren betrokken te zijn en maakt de gebeurtenissen gelijktijdig met de fictionele personages mee. Het vertelmoment schijnt aldus samen te vallen met het vertelde. De draagwijdte van deze tegenwoordige tijdsindruk van de opeenvolgende beelden bepaalt grotendeels onze interpretatie van de tijdsstructuur in *The Go-Between*.

In *The Go-Between* kunnen we twee tijdsniveaus onderscheiden die overeenkomen met twee fictionele of diëgetische lagen: Leo's zomervakantie op Brandham Hall (verleden tijd) en het later bezoek aan het dorp en aan Lady Marian (tegenwoordige tijd). De twee tijdsniveaus worden in de film door elkaar geveven tot een zeer complexe structuur door enerzijds beelden uit het verleden regelmatig te laten afwisselen met beelden uit de tegenwoordige tijd en door anderzijds auditieve beelden van de verleden tijd simultaan te laten lopen met visuele beelden uit de tegenwoordige tijd en omgekeerd.

We beschrijven kort dit tijdsverloop om enige klaarheid te scheppen in deze ingewikkelde situatie en om nadien de retrospectiviteit in de film te kunnen bepalen.

Na de generiek spreekt een buitenbeeldse stem de volgende zin uit: "The past is a foreign country, they do things differently there". Tegelijkertijd verschijnt er een beeld van Brandham Hall in een zomers landschap. Een koets rijdt voorbij met twee jongens erin, de twaalfjarige Leo en zijn vriend Marcus. Na Leo's introductie op het kasteel wordt al gauw duidelijk dat de vreselijke hitte voor hem ondraaglijk is door zijn winterse kledij. Door medelijden bevangen stelt Lady Marian daarom voor de kleine gast in een zomers tenue uit te dossen. Terwijl ze sa-

men naar Norwich rijden horen we opnieuw dezelfde stem als aan het begin van de film, "You flew too near the sun and you were scorched". Na de winkelbeurt doolt Leo rond in de kathedraal. Op dit moment wordt voor de eerste keer in de film een tegenwoordig tijdsbeeld ingelast (na ongeveer 20 minuten speeltijd). Deze shot toont ons de rug van een man met een bolhoed op, die wandelt langs een kerkhofmuur. Tegelijkertijd horen we de stem van de kleine Leo die dezelfde woorden uitspreekt als in een vroegere scène, "It wasn't a killing curse. There are curses and curses... It depends on the curse". Hierop bevinden we ons terug in het verleden. Leo draagt ijverig briefjes tussen Marian en Ted, oogst hoge roem tijdens een cricketmatch en het dorpsfeest, en ontdekt uiteindelijk de ware bedoeling van Marian's correspondentie. Wanneer Ted vervolgens de betekenis van de liefde aan Leo verzwijgt en hierdoor zijn belofte breekt, schrijft Leo vol heimwee naar zijn moeder. Tijdens deze gebeurtenissen wordt het tijdsverloop negen keer onderbroken door tegenwoordige tijdsbeelden (19). Maar de verleden tijd loopt hier vaak door in de buitenbeeldse stemmen. De tegenwoordige tijd shots zijn gemiddeld zeer kort (ongeveer 10 seconden) en laten telkens een oudere man zien die door het dorp wandelt of een jongeman observeert. Tijdens één van deze momenten horen we de stem van een oude vrouw (later geïdentificeerd als de stem van de zeventigjarige Marian) die de oudere man vraagt of hij haar kleinzoon herkend heeft, waarop de oudere man bevestigend antwoordt. Hierop duikt het verhaal terug in het verleden. Na de negatieve brief van zijn moeder grijpt Leo ten einde raad opnieuw naar de zwarte kunst en voert een magische ritus op. Dezelfde buitenbeeldse stem als aan het begin van de film herhaalt dan Leo's vervloeking, "Delenda est Belladonna". Dit is de eerste keer in de film dat er een expliciet verband gelegd wordt tussen de oudere Colston en zijn jongere zelf (na ongeveer één uur en half speeltijd). De laatste dag op Brandham Hall breekt aan. Leo verraadst noodgedwongen zijn liefesmissie aan Mrs Maudsley tijdens een wandeling met zijn gastvrouw in de tuinen van het kasteel. Geheel overstuur sluit hij zich daarna op in het toilet en staart voor zich uit. Hierop volgen twee korte tegenwoordige tijd shots van de oudere Colston die een huis binnentreedt. Daarna zien we weer de



"The Go-Between" (1970)



"The Go-Between" (1970)

kleine Leo bewegingloos voor zich uitstaren en horen we de zeventigjarige Marian haar vraag betreffende haar kleinzoon herhalen aan Colston. Deze woorden verzorgen de overgang naar de tegenwoordige tijd. Colston zit aan een venster in een donker interieur en luistert afwezig naar Marians mijmeringen. Hun gesprek wordt weerom onderbroken door beelden uit de verleden tijd (flashback). De climax van de geschiedenis, de verjaardagspartij en de betraptingsscène, is als het ware ingebed in dit gesprek tussen de terugblikkende personages. Hierna wordt een korte shot herhaald van Leo's onbezorgde verschijning op het kasteel, wanneer hij Marian voor de eerste keer opmerkt, loom uitgestrekt in een hangmat wienend. Dit beeld wordt afgewisseld door een shot van Teds dode lichaam steunend op zijn geweer. In buitenbeeldse commentaar horen we de oude Marian deze zomervakantie afschilderen als de gelukkigste periode uit haar leven. Ze verzoekt Colston, die nu roerloos voor zich uitkijkt, liefdesbode te zijn tussen haar en haar kleinzoon. In de volgende shot zien we Colston wegrijden in zijn wagen, terwijl Marians buitenbeeldse stem de boodschap dicteert. Haar woorden worden echter afgebroken door de begeleidende muziek. De laatste shot is een blik op Brandham Hall.

Uit bovenstaande beschrijving blijkt duidelijk de bijzondere organisatie van de visuele en auditieve beelden in *The Go-Between*. Deze realiseert en bemoeilijkt tegelijkertijd de retrospectieve indruk bij de kijker. Losey schijnt liever voor dubbelzinnige interpretaties van de beelden te kiezen. Gedurende twee derde van de film bijvoorbeeld bestaat er twijfel betreffende de tijd - wat is heden, verleden of toekomst? - en de identificatie van een personage - wie is de buitenbeeldse spreker en de man met de bolhoed? Deze ambiguïteiten beladen het herinneringsverhaal met een nieuwe betekenis.

Aan de hand van enkele representatieve voorbeelden beschrijven we de manier waarop Losey dit retrospectieve verhaal weergeeft. Achtereenvolgens bespreken we scènes waarbij de cineast gebruik maakt van een buitenbeeldse stem, shots die Colston laten zien als een oudere man die reflecteert over zijn verleden en tenslotte scènes die de verhouding aantonen tussen de oudere en jonge Leo.

Buitenbeeldse verbale commentaar.

Het is praktisch een conventie in de herinneringsfilm dat een buitenbeeldse ik-verteller zijn herinneringen aan het begin van de film inleidt. Hij deelt mee dat hij zijn herinneringen zal vertellen. (Soms kan hij ook eerst zelf in beeld verschijnen). Hierdoor komen de samengaande visuele beelden over als de persoonlijke gedachtenweergave van de onzichtbare spreker en worden de beelden meteen in een verleden daglicht geplaatst.

In *The Go-Between* leidt eveneens een buitenbeeldse stem de film in. De stem spreekt echter niet in de ik-vorm waardoor zij niet direct verwijst naar zichzelf als reflector van de getoonde gebeurtenissen. De buitenbeeldse zin is bovendien interpreteerbaar onafhankelijk van de omstandigheden waarin hij wordt uitgesproken en staat hierdoor in een min of meer onafhankelijke relatie tot de samengaande beelden. De uitspraak krijgt hierdoor een algemenere betekenis. De spreker vestigt niet de aandacht op zichzelf (20).

Het is twijfelachtig of de samengaande beelden met deze uitspraak in een verleden daglicht worden geplaatst. Op het eerste gezicht kan de stem behoren tot hetzelfde fictionele niveau (diëgesis) als de beelden (off-screen voice), maar naderhand wordt duidelijker dat de stem een andere tijdsruimte oproept dan die van de beelden, omdat de spreker zelf visueel afwezig blijft. De indruk van de verleden tijd van de beelden is echter van kortstondige aard.

Na vijftien minuten verteltijd horen we opnieuw dezelfde buitenbeeldse stem. Hoewel nog steeds niet de eerste persoon van het persoonlijk voornaamwoord gebruikt wordt staat de zin wel in een duidelijker verband tot de beelden dan de eerste keer. Het gebruik van het persoonlijk voornaamwoord 'you' in de zin, 'You flew too near the sun' suggereert namelijk een dialoogrelatie tussen de buitenbeeldse spreker en de aangesprokene in beeld (21). De identiteit van beiden blijft nochtans onbekend. Door het metaforisch taalgebruik in deze zin staan we namelijk voor een dubbelzinnige interpretatie over de aangesprokene. De shots die met deze zin samengaan kunnen dit enigszins verklaren. Marian (in medium shot) zit in een snel voortdravende koets en kijkt glimlachend voor zich uit. Op een bepaald moment valt de zon in de came-

ralens waardoor Marian plots overbelicht wordt. De volgende shot toont Leo's gelukkige gelaat dat in Marians richting kijkt. Hierdoor wordt het meisje als het ware door hem gefocaliseerd.

De aangesprokene kan nu zowel Marian als Leo zijn indien we de combinatie van de woorden met de beelden als volgt interpreteren.

Marian is de aangesprokene omdat de overbelichting de indruk wekt dat ze verzengd wordt door de zon. De zin wordt ook uitgesproken samen met dit beeld. Een andere interpretatie is dat de kleine Leo de aangesprokene is. Marian staat dan als symbool voor de zon die Leo te dicht poogde te benaderen. 'Je vloog te dicht bij de zon en je verschroei'de'. De indruk van vliegen wordt hier versterkt door het dartele en roekeloze ritme van de begeleidende muziek en de snel voortbewegende koets. Indien we de roman naslaan op deze passage dan blijkt de buitenbeeldse tekst letterlijk overgenomen te zijn uit de proloog van het boek waarin de oudere Colston een denkbeeldig gesprek voert met zijn jongere zelf. Hij verwijt hem een te overmoedige levensinstelling. Zoals we hebben aangegevoeld schijnt Losey (en Pinter) liever te opteren voor een dubbelzinnige interpretatie. Aan het einde van de film zijn namelijk Marian zowel als Leo te dicht tegen de zon gevlogen en zijn ze allebei verschroeid. Ze dragen de wonden van een onbezonnen en gevaarlijke relatie.

Wat de identiteit van de buitenbeeldse spreker zelf betreft, tasten we op dit moment in de film in het duister. De verleden tijd van het werkwoord 'fly' in de zin suggereert evenwel dat de spreker zich op een later tijdstip bevindt dan de tijd van de beelden. Hij bevindt zich in een positie waarin hij kan terugblikken op het verleden en waarin hij tegelijkertijd kan anticiperen op de beelden, wat blijkt uit de connotatieve betekenis verbonden aan de metaforische zin.

Wanneer we voor de derde maal dezelfde buitenbeeldse volwassen stem horen is het verhaal reeds tot over twee derde van de verteltijd gevorderd. Leo heeft zijn toevlucht genomen tot de zwarte kunst om de netelige situatie waarin hij zich bevindt te wijzigen. Plechtstating prevelt hij een bezwering terwijl hij een beker met purper vocht optilt. In de volgende shot zien we de bovenkant van een toilet waarin het purper vocht wordt uitgegoten en doorgespoeld. Het deksel wordt ge-

sloten en de camera tilt omhoog naar Leo's aangezicht. Ondertussen fluistert de oudere Colston Leo's spreuk na, 'Delenda est Belladonna'. Zoals reeds gezegd is dit de eerste keer in de film dat er een expliciet verband gelegd wordt tussen de oudere en de kleine Leo. Hoewel hier geen ik-vorm gebruikt wordt, realiseert de herhaling van de woorden samen met het beeld van de kleine Leo de identificatie tussen de onzichtbare spreker en het personage in beeld. Het is alsof Colston zich deze gebeurtenis levendig herinnert en de gevoelens die daarmee verbonden waren.

De buitenbeeldse verbale tekst van Colston wekt de indruk dat de samengaande beelden subjectieve voorstellingen zijn van de spreker en plaatst inmiddels deze beelden in een tijd voorafgaand aan het sprekersmoment. De beelden zijn subjectieve herhalings van wat zich vroeger heeft voorgedaan. In *The Go-Between* wordt nochtans deze indruk van tijdsafstand en subjectiviteit verzwakt door het slechts zeer sporadisch aanwezig zijn van de verbale commentaar. Hierdoor verliest de toeschouwer frequent uit het oog dat de beelden feitelijk een verhaal uit het verleden tonen en dat er een personage is dat zich deze gebeurtenissen herinnert.

Tegenwoordige tijdsbeelden

Zoals we in het voorgaande vaak hebben laten doorschemeren is er een evolutie merkbaar in de realisering van retrospectiviteit in de film. Aanvankelijk lijken de beginbeelden van de film in de tegenwoordige tijd te staan. Het is pas naar het einde van de film toe dat de beelden van Leo's zomervakantie geïnterpreteerd worden als herinneringsbeelden van een oude man. Dit laatste wordt hoofdzakelijk gerealiseerd door (naast de buitenbeeldse verbale commentaar) de schaarse inlassingen van wat we reeds tegenwoordige tijdsbeelden hebben genoemd. We moeten echter eerst opmerken dat de kijker de korte tegenwoordige tijdsbeelden in het begin als flashes forward of vooruitwijzingen interpreteert. Deze indruk wordt versterkt door de korte tijdsduur van de flitsen (gemiddeld 10 seconden), door de plotselinge verandering van de mise en scène naar een latere tijdsruimte (asfaltwegen en auto's) en door de onverwachte onderbrekingen in de chronologische continuïteit van Leo's jeugdverhaal.

Stilaan begrijpt de kijker nochtans dat het verhaal van Leo's jeugd moet bekeken worden vanuit deze korte tijdszonderbrekingen. In het volgende leggen we uit waarom.

We delen deze tegenwoordige tijdsflitsen in in drie soorten, mede omdat de film geen strikte chronologie volgt bij het integreren van deze korte scènes in de verleden tijdsbeelden. Op de eerste plaats zijn er beelden van een man met een bolhoed op, die observerend door het dorp kuiert. Ten tweede zijn er shots van de ontmoeting van deze man met de kleinzoon van Marian en tenslotte zijn er beelden van deze man wanneer hij een bezoek brengt aan de weduwe Marian.

Op welke manier kunnen we deze shots nu interpreteren als beelden van een terugblikkende persoon waardoor de verleden tijdsbeelden schijnbaar uitgaan of gevormd worden in de geest van de ouder geworden Colston? Aanwijzingen hiervoor zijn vaag ofwel op verschillende manieren interpreteerbaar. De oudere man zegt bijvoorbeeld zelf niets, hoewel dit gemakkelijk te realiseren was door een voice-over tekst over de tegenwoordige tijdsbeelden heen die Colstons gedachtengang zou verwoorden. Vermits Colston dus zwijgt kunnen we hem pas laat identificeren als de terugblikkende persoon (cfr. supra). Uit het vervolg zal blijken dat het niet een buitenbeeldse stem is die ons Colston laat kennen als een terugblikkende persoon, maar wel de mise en scène, de camerapositie en de geluidsmontage. In de eerste soort tegenwoordige tijdsbeelden zien we een oudere man ofwel met zijn rug naar de camera gekeerd ofwel slechts vaag zichtbaar in een auto of achter een venster of een kerkhofmuur. De camera slaat deze man als het ware steeds op een afstand gade (overwegend long shot). Niet alleen deze afstandelijke camerapositie maar ook het feit dat deze vreemdeling steeds alleen in beeld verschijnt en telkens afgeschermd wordt door ruimtelijke obstakels (auto, kerkhofmuur, venster), drukt zijn eenzaamheid en afzondering in meditatie uit. Daarenboven zien we hem steeds in observerende houding wat dikwijls innerlijke reflectie weerspiegelt. Het is alsof zijn omgeving hem tot inzicht dwingt.

Tijdens deze korte tegenwoordige tijdsbeelden horen we meermaals voice-over stemmen uit het verleden, van Leo zelf als kleine jongen en van de familie Maudsley. Deze stemmen verzorgen de conti-

nuitteit van de chronologie van het verleden (22). Ofwel leiden ze een nieuwe scène in het verleden in over de tegenwoordige visuele beelden heen (bv. gesprek voor het gezelschap zich naar de badplaats begeeft) ofwel zetten ze een reeds geïntroduceerde scène uit het verleden verder (bv. Marians commentaar op Leo's zorg voor haar natte haren na de zwempartij). Slechts één enkele maal zijn de voice-over woorden een herhaling van een scène uit het verleden (het eerste tegenwoordige tijdsbeeld, cf. beschrijving p. 21). Deze combinatie van stemmen uit de verleden tijd met beelden van een mediterende man in de tegenwoordige tijd, versterken de indruk dat het buitenbeelds geluid de herinneringen weergeeft die spelen in Colstons gedachten (cf. Bordwell, "internal diegetic sound").

De ontmoeting van Colston met Marians kleinzoon wordt uitgebeeld door drie shots (367, 418 en 447), telkens vanuit een verschillend camerastandpunt. De eerste keer kijkt Colston naar een jongeman in een over-the-shoulder-shot. De camera volgt de jongeman van links naar rechts in het beeld bewegend. Op zijn beurt merkt de jongeman Colstons blik op en verschijnt de laatste opnieuw met zijn rug in beeld en stapt op de jongeman toe. De tweede keer wordt nogmaals de handeling van de jongeman herhaald in een over-the-shoulder-shot van Colston. Maar nu zoemt de camera in tot een volledige close-up van de jongeman en horen we een buitenbeelds gesprek tussen Colston en de oud geworden Lady Marian, waarin de laatste Colston vraagt of haar kleinzoon hem aan iemand herinnert. Colston antwoordt dat de man lijkt op Ted Burgess. De eerste keer wordt enkel weergegeven dat Colston de kleinzoon observeert. Maar de tweede keer weerspiegelt het voice-over gesprek als het ware Colstons gedachten op het moment dat hij de kleinzoon ontmoet. De close-up van het gelaat van de kleinzoon suggereert bovendien dat Colston inderdaad de gelijkenis met Ted Burgess opmerkt. De camerahandeling wordt als het ware gemotiveerd door de innerlijke gedachten van Colston. De derde shot die de ontmoeting afbeeldt, werd genomen vanuit een zeer verre camerapositie. In de verte zien we Colston en de kleinzoon naast elkaar staan. In voice-over horen we Lord Trimingham's stem samen met Lady Maudsley's die voorspellen dat alles vlot zal verlopen op Leo's verjaardag. Deze stemmen leiden hiermee de laatste

noodlottige dag in voor Leo op Brandham. De combinatie van deze extreme long shot met de zeer klaar hoorbare buitenbeeldse stemmen kan eventueel geïnterpreteerd worden als een verbeelding van de innerlijke afstand die Colston plots ondervindt ten opzichte van Ted Burgess' kleinzoon. Zijn bewustzijn van de tegenwoordige tijd wordt vertroebeld door het verleden dat letterlijk zijn gedachten 'over-stemt'.

Wat de laatste tegenwoordige tijdsbeelden betreft kunnen we kort zijn. Colstons bezoek aan en gesprek met Lady Marian verklaren meteen dat de voorgaande beelden flashbacks van Colston waren. De verleden verjaardags- en onthullings-scène die het tegenwoordige bezoek even onderbreken zijn ondubbelzinnig flashbacks van Colston. Samenvattend kunnen we stellen dat naarmate de film evolueert het duidelijker wordt dat het Colston is die deze beelden van het verleden terugziet.

Relatie tussen Colston en zijn jongere zelf.

Bij de bespreking van de roman hebben we reeds gewezen op de mogelijke verhoudingen tussen de terugblikkende persoon en zijn jongere ik. Vermits de verteller zich immers in een later stadium van zijn leven bevindt is er een afstand gegroeid ten opzichte van zijn vroeger ik. Deze toestand heeft vanzelfsprekend gevolgen voor de relatie tussen hen beiden. Ofwel kan de verteller zijn standpunt beperken tot dat van zijn jongere zelf, ofwel kan hij zich afstandelijk opstellen ten opzichte van hem door bijvoorbeeld de spot te drijven met zijn jeugdige onwetendheid.

In de film is de situatie wel enigszins anders (cf. supra). Vooreerst beperkt een onpersoonlijke vertelinstantie haar visie afwisselend tot deze van de oude Colston en tot deze van de kleine Leo (multiple selective omniscience) (23). Aanvankelijk blijft dan ook het verband tussen beide personages vaag. De grote afstand tussen de twee diëgetische lagen (in de tegenwoordige en de verleden tijd) en de late identificatie van de man met de bolhoed en de buitenbeeldse verteller als de ouder geworden Leo, zorgen er immers voor dat de twee lagen zich relatief onafhankelijk ten opzichte van elkaar ontwikkelen. De kleine Leo is de protagonist van de verleden en de oude Colston de protagonist van de tegenwoordige tijds-

beelden. Zoals we in het voorgaande hebben aangetoond, evolueert deze situatie evenwel naar een afhankelijkheidsrelatie tussen de twee diëgetische lagen en tussen de twee protagonisten. Colston wordt het 'center of consciousness' of de terugblikkende persoon waardoor de verleden tijdsbeelden geïnterpreteerd worden als de uitbeelding van zijn subjectieve gedachten. De vertelinstantie stelt zich op de achtergrond en vermijdt te verschijnen als alweter. Op deze manier wordt het verhaal begrensd tot Colstons bewustzijn. Hierdoor komt Leo's verhaal in een afhankelijke relatie te staan ten opzichte van Colston (metadiëgetische relatie (24)). Wat de verhouding tussen Colston en Leo betreft, vinden we geen sporen van ironiserende afstandelijkheid in de film (25). Integendeel, uit de beelden blijkt dat Colston zich emotioneel betrokken voelt met zijn jongere zelf. We geven een voorbeeld waarin deze betrokkenheid vooral wordt weergegeven door de camerapositie en de begeleidende muziek.

Hoewel de kleine Leo nooit zijn gedachten verwoordt, deelt de begeleidende muziek in *The Go-Between* dikwijls indirect Leo's momenten van innerlijke spanning mee. Wanneer Marian bijvoorbeeld Leo achteloos een onverzegelde brief in zijn handen drukt, overvalt Leo plotseling een grote twijfel en nieuwsgierigheid om de inhoud van de berichtjes te kennen. (In de roman vullen deze gedachten ongeveer twee bladzijden). We zien Leo in medium shot in een deuropening staan, Marian en Hugh bedenkelijk nakijkend. Met gefronste wenkbrauwen staart hij dan naar de brief onder zijn jasje en haalt hem eruit. Vluchtig bekijkt hij de open omslag, bergt de brief onmiddellijk terug in zijn zak en kijkt opnieuw voor zich uit. In long shot zien we Leo vervolgens door het park van het kasteel lopen. De muzikale begeleiding van de eerste shot vangt aan met zware pianoakkoorden die telkens met een zeer korte rust op elkaar volgen. De aanhoudende en lage klanken beelden als het ware de binnenvallende gedachten van Leo uit. Naderhand versnelt het ritme en mondt uit in de themamuziek van de film. De muziek loopt door wanneer we daarna Leo in het park zien rennen.

Hetzelfde procédé wordt toegepast wanneer Marian Leo op de vingers tikt omdat hij weigert nog boodschapjes te dragen. Leo springt dan eensklaps recht, rukt de brief uit Marians handen en snelt reso-

luut weg zonder nog op of om te kijken. Tegelijkertijd zoemt de camera snel uit en beweegt naar omhoog, waardoor we Leo zeer klein en vanuit vogelperspectief zien wegvlugten. Dezelfde akkoorden als in de voorgaande scène begeleiden deze beelden en suggereren Leo's innerlijke opwindings. Het is opvallend dat deze scènes na de gevoelsuitbarsting steeds gefilmd worden vanuit een ver camerastandpunt waardoor Leo als een klein wezentje verschijnt, verloren rondhuppelend in de wijde natuur (long shot en extreme long shot). Beide scènes tonen momenten waarop Leo ondanks zijn teleurstelling in Marian toch haar wensen vervult. Aan het einde van de film roepen dezelfde zware akkoorden nogmaals deze gevoelsmomenten uit het verleden op. Zo wordt Marians mondelinge boodschap aan haar kleinzoon plots afgebroken door dezelfde indringende muziek. Daarna zien we Colstons zwarte wagen in long shot achter een bebost heuveltje verdwijnen. Het is alsof de oude man zich op dat moment het gruwelijk misbruik van zijn diensten in het verleden herinnert en alsof hem opnieuw dezelfde innerlijke twijfel overvalt om Marians wens te volbrengen. (Of Colston de boodschap inderdaad uitvoert blijft in de film een open vraag). De begeleidende muziek slaat als het ware een brug tussen Leo's en Colstons gevoelens. De herhaling ervan geeft aan dat Colston zich verleden gebeurtenissen herinnert. Tevens benadrukt het gebruik van een ver camerastandpunt dezelfde verlatenheid die beide personages kenmerkt. Wat de verhouding tussen Colston en zijn jongere zelf betreft kunnen we besluiten dat naarmate het verhaal vordert de relatie tussen beiden klaarder wordt. De verleden tijdsbeelden interpreteren we op het einde van de film als flashbacks van de oud geworden Leo. Nochtans moeten we opmerken dat tijdens het bekijken van de film de subjectieve oorsprong van deze herinneringsbeelden soms in het gedrang komt. De onverwachte en op het eerste gezicht onsamenhangende tijds-onderbrekingen maken af en toe de interventie van een onpersoonlijke vertelinstantie duidelijk.

Besluit

Op grond van bovenstaande bespreking vatten we samen dat in *The Go-Between* door verschillende combinaties van auditive en visuele beelden een herinne-

ringsverhaal wordt opgebouwd waarbij de grenzen tussen heden en verleden echter zeer vaag geworden zijn. Het verleden dringt in het heden door en omgekeerd. Door het voortdurend met de voeten treden van de middelen die meestal de tijdsgrenzen aanduiden lijkt het uiteindelijk alsof er geen verleden en heden meer bestaan, maar alsof alles tegenwoordig is. Het verleden draagt bijvoorbeeld kenmerken van het heden door de tegenwoordige tijd associatief op te roepen, in plaats dat het heden het verleden door associatie oproept. In de film wordt bijvoorbeeld frequent de verleden tijd onderbroken op een beeld dat op een bepaalde manier gelijkenis vertoont met het daaropvolgende tegenwoordige tijdsbeeld. Dit is het geval wanneer Marian na de picknick wegvlocht om haar minnaar op te zoeken en het verleden beeld afgebroken wordt door een shot van Colston. Eerst zien we in close-up de onderkant van Marians slepend kleed terwijl ze sluiks wegkruipt in het struikgewas. De camera snijdt vervolgens in haar beweging om in close-up Colstons voeten te tonen wanneer die uit zijn wagen stap. In dit voorbeeld ligt de gelijkenis tussen de beide shots in de beweging van gelijksoortige objecten in beeld (de voeten) zowel als in de close-up (match cut).

Op zijn beurt draagt het heden bijvoorbeeld kenmerken van het verleden in de film door zijn discontinue en achronologische opbouw, wat eigenlijk doorgaans kenmerkend is voor de verleden tijd omdat de tijdsafstand het geheugen dikwijls parten speelt. Het verleden in de film daarentegen wordt gekenmerkt door een zeer nauwgezette chronologie en de continuïteit wordt verzorgd door de voice-over stemmen in de tegenwoordige tijdsbeelden. De tijdsverhoudingen in *The Go-Between* schijnen aldus een belangrijk thema te zijn. Losey commentarieert zelf zijn preoccupatie met de dooreenmenging van verschillende tijdsniveaus in een beeld bijvoorbeeld als een uitbreiding van de filmische mogelijkheden om verschillende aspecten van een bepaald personage weer te geven in één beeld (26). Niet alleen Losey maar ook Pinter voelde zich aangetrokken tot deze tijdsexperimenten: "I think I am more conscious of a kind of ever-present quality in life ... I certainly feel more and more that the past is not past, that it never was past. It's present ... The only time I can ever be said to live in the present is when I'm engaged in some physical ac-

tivity ... The whole question of time and all its reverberations and possible meanings really does seem to absorb me more and more" (27). Uit deze uitspraak evenals uit het scenario van de film blijkt dat Pinter eveneens instond voor de indruk van alomtegenwoordigheid van het verleden in *The Go-Between*. In zijn scenario introduceert hij bijvoorbeeld de term 'neutral time' om het onderscheid tussen verleden en heden te vermijden (28).

Ons rest nog een globaal beeld te schetsen van de adaptatie van de roman voor het scherm. Wanneer we de roman met de film vergelijken op basis van hun retrospectieve kenmerken bemerken we ten eerste veranderingen die afhankelijk zijn van het gebruik van een verschillend medium. De temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde hebben we in het begin van dit artikel vernoemd als een fundamenteel kenmerk van het herinneringsverhaal. De lezer krijgt de indruk dat het verhaal verteld wordt nadat de feiten zich hebben voorgedaan. Bovendien vermeldt de ik-verteller zelf dat het verhaal bestaat uit zijn herinneringen. Film daarentegen kan deze tijdsafstand vanzelfsprekend niet op dezelfde wijze realiseren als de roman. Als we naar opeenvolgende beelden kijken is het immers alsof de getoonde gebeurtenissen zich steeds in de tegenwoordige tijd voltrekken. De vertelhandeling schijnt dus gelijktijdig te verlopen met het vertelde. Deze indruk van gelijktijdigheid is er meteen de oorzaak van dat de korte tijdszonderbrekingen in de film aanvankelijk geïnterpreteerd worden als flashes forward zodat er bij de kijker een hele tijd verwarring heerst betreffende de relatie tussen beide tijdslagen.

Een tweede verandering die het gevolg is van de omzetting naar het filmmedium is de verschuiving van de persoonlijke verteller naar een anonieme vertelinstantie. In de roman verhaalt de ik-verteller de herinneringen van zijn eigen belevenissen. Aan de ene kant behoudt Colston een narratieve afstand ten opzichte van zijn jongere ik door te benadrukken dat hij op een later moment zich dit alles herinnert. Maar aan de andere kant kruipt hij soms in de huid van zijn jongere zelf en verhaalt de belevenissen dan vanuit diens standpunt (cf. supra).

Zoals we reeds uitvoerig besproken hebben wordt het eerste-persoonsverhaal getransponeerd naar een derde-persoonsverhaal in de film, waardoor het moeilijker is om de relatie tussen de te-

rugblikkende persoon en zijn jongere levensgezel aan te tonen. Beide personages worden gevolgd door een onpersoonlijke vertelinstantie. Hun voortdurende aanwezigheid op het scherm evenals de beperking tot hun focalisatie geven de indruk dat de wereld bekeken wordt vanuit Leo's en/of Colstons standpunt. Later in het verhaal zal dan blijken dat de zogenaamde verleden tijdsbeelden als subjectieve herinneringsbeelden van Colston verschijnen.

Er zijn ten tweede veranderingen die niet rechtstreeks verbonden zijn met de vertaling naar een ander medium. Als we de twee verhalen naast elkaar leggen dan is de meest pregnante wijziging in de film de weglating van het dagboek uit de roman (29). Zoals we reeds vermeld hebben bestond de functie van het dagboek in de roman uit het losweken van de herinneringen bij Colston, het overbruggen van de vertelafstand en het verzorgen van een precieze chronologie in het verhaal. Wanneer het dagboek afgelopen is moet Colston zich ter plekke begeven om het vervolg te kennen van de gebeurtenissen. Hieruit kunnen we besluiten dat Colston erg aangewezen was op de inhoud van het dagboek om zich deze zomervakantie te herinneren. Hoewel in de film de prilste stimulans om een tocht te maken in het verleden ontbreekt, wordt het herinneringsproces bij Colston zelf voortdurend geprikkeld door zijn onmiddellijke omgeving, de kerk, het huis, het cricketveld etc. Hierdoor geraakt Colston in de ban van het verleden dat zeer levendig zijn tegenwoordig bewustzijn doordringt. Op deze manier smelten de aanleiding van de herinnering en het later bezoek aan het dorp in de film samen. Verder is het verkleinen van de vertelafstand voor het filmisch medium geen probleem omdat het filmbeeld zelf reeds gelijktijdigheid tussen de vertelhandeling en het vertelde suggereert. Simultaneïteit wordt tevens aangegeven door de zogenaamde split-flashbacks waarbij auditieve beelden uit het verleden samengaan met visuele beelden in het heden en omgekeerd. Op deze manier werden alle functies van het dagboek in filmische taal omgezet.

Een andere opvallende wijziging is de spanningsopbouw in roman en film. In de roman vraagt de lezer zich af welke situaties tot dit eindpunt, waarmee een herinneringsverhaal trouwens begint, hebben geleid terwijl de kijker van de film ten eerste verstoken blijft van de

kennis van de afloop van het verhaal en ten tweede lang in het duister tast betreffende de tijdsveranderingen. Zijn taak bestaat erin een logisch verband te zoeken tussen de twee tijdslagen. De spanning in de film bestaat dus in het identificeren van de terugblik.

We besluiten dat de roman/film *The Go-Between* beide als varianten kunnen beschouwd worden van het traditionele herinneringsverhaal omdat ze de strikte scheiding tussen heden en verleden zoveel mogelijk doorbreken en aandacht besteden aan het herinneringsproces zelf. Dat beide media dit op een verschillende manier gerealiseerd hebben poogden we hier aan te tonen. We benadrukken nogmaals het feit dat we ons voor de vergelijking uitsluitend gebaseerd hebben op verhaalselementen die het herinneringsverhaal typeren en dat we andere benaderingen van de verhalen hier buiten beschouwing hebben gelaten.

een verhaaltipe komt niet vaak voor in filmstudies. Een uitzonderlijk voorbeeld is het artikel van Robert L. Fiore, *The Picaresque Tradition in Midnight Cowboy*, *Literature/Film Quarterly*, Vol 3, Summer 1975, no 3, p. 270-276., waarin de schrijver op zeer beknopte wijze en in een zeer algemene terminologie de picareske kenmerken van de film, *Midnight Cowboy*, beschrijft. De film is gebaseerd op een roman van J.L. Heslihy.

(3) L.P. Hartley, *The Go-Between*, 1975, p. 198.

(4) W.J.M. Bronzwaer, Over het lezen van narratieve teksten, in *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*, Ambo Baarn, 1977, p. 229-254. Het onderscheid tussen vertellend-ik (erzählendes Ich) en belevend-ik (erlebendes Ich) werd voor het eerst gemaakt door Leo Spitzer in een studie over Proust, *Stilstudien II*, München, 1922, p. 478. Dit onderscheid werd daarna overgenomen door literatuurtheoretici zoals Stanzel. Zie verder D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978, p. 143-172.

(5) U. Musarra-Schröder, *Le roman-mémoires moderne*, APA - Holland University Press, 1981, 393 p. U. Musarra, *Narcissus en zijn spiegelbeeld, het moderne ik-verhaal*, 1983, Van Gorcum, Assen, 105 p. In haar studie steunt ze vooral op G. Genette en M. Bakthin.

(6) Deze indeling is wel enigszins een vereenvoudiging van Musarra's oorspronkelijke inleiding, zie hiervoor, Musarra: 1981, p. 7-24.

(7) De termen zijn Nederlandse vertalingen van G. Genette, *narration ultérieure*, *narration simultanée* en *narration quasi-simultanée*, uit *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 69-272.

(8) Musarra verkiest blijkbaar de terminologie van Pouillon (*Temps et roman*, Gallimard, 1946) *vision avec* en *vision par derrière*, boven Genettes focalisation, waarschijnlijk omdat Pouillon het vertelstandpunt hier verbindt met de vertelhandeling en het vertelmoment en omdat de grenzen tussen vertellen en focaliseren in de literatuur nog niet precies zijn afgeleid.

Zie ook, S. Rimmon, *A comprehensive theory of narrative*, PTL 1, 1976, p. 33-62. en W.J.M. Bronzwaer, *Focaliseren of vertellen?* in *Forum der Letteren*, 20, 1979, p. 449-458. en M.B. van Buuren, *Focalisatie*, *Forum der Letteren*, 20, 1979, p. 459-470.

(9) cfr. Bronzwaer (4), p. 252-253.

Zie voor vrije indirecte rede ook Banfield, *Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction*, *Poetics Today*, Vol. 2:2, 1981, p. 61-76 en G.L. Dillon § F. Kirchoff, *On the form and function of free indirect style*, PTL, 1, 1976, p. 431-440.

(10) B. Romberg, *Studies in the narrative technique of the first-person-novel*, Stockholm, Lund, 1962, 379 p., p. 311-319.

(11) Een voorbeeld is de volgende passage, "(...) and I felt, with a bitter blend of self-pity and self-reproach that had it not been for the diary, or what the diary stood for, everything would be different. I should not be sitting in this drab, flowerless room, where the curtains were not even drawn to hide the cold rain beating on the windows, or contemplating the accumulation of the past and the duty it imposed on me to sort it out. I should be sitting in another room, rainbow-hued, looking not into the past but into the future: and I should not be sitting alone" (p. 8).

(12) We meten de tijdsduur van de verteltijd aan het aantal bladzijden dat elke vertelde gebeurtenis beslaat. Zie verder G. Genette, *Figures III*, p. 122-144.

(13) Een voorbeeld is de volgende passage: "To my mind's eye, my buried memories of Brandham Hall are like effects of chiaroscuro, patches of light and dark: it is only with effort that I can see them in terms of colour. There are things I know, though I don't know how I know them, and things that I remember. Certain things are established in my mind as facts, but no picture attaches to them; on the other hand there are pictures unverified by any fact which recur obsessively, like the landscape of a dream. The facts I owe to my diary which I kept religiously, beginning on the 9th, the day I arrived, and going on until the 26th, the eve of the fateful Friday" p. 32.

(14) Zie J.M. Peters, *Van woord naar beeld*, Coutinho, Muiderberg, 1980, 168 p., p. 57.

(15) Zie Genette, *Figures III*, p. 251 e.v.

(16) Zie Genette, *Figures III*, p. 225 e.v. en S. Rimmon, *A comprehensive theory of narrative*, PTL, 1976, p. 50 en 58.

(17) De term is afkomstig van N. Friedman, *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, in *PMLA*, LXX 1955, p. 1160-1184.

(18) Zie artikel van J. Dagle, *Narrative Discourse in Film and Fiction: The question of the Present Tense*, in *Narrative Strategies*, ed. S.M. Conger and J.R. Welsch, Western Illinois University, 1980, p. 47-59.

Zie ook J.M. Peters, *Van woord naar beeld*, p. 90-91, p. 104-106.

(19) Dit zijn de volgende shots, 86, 100, 185, 186, 351, 361, 367, 387, 418.

(20) Zie hiervoor N. Tamir, *Personal narrative and its linguistic foundation*, PTL, 1, 1976, p. 403-429. p. 404 e.v.

(21) cfr. (20).

(22) We gebruiken de term voice-over in dezelfde betekenis als buitenbeeldse tekst. Zie ook D. Bordwell & K. Thompson, *Film art*, University of Wisconsin, 1979, p. 204 e.v. evenals de artikels in *Cinema/Sound*, *Yale French Studies*, n° 60, 1980, 287 p.

(23) De term is afkomstig van N. Friedman, cfr. (16).

(24) Genette gebruikt dit begrip in zijn *Figures III*, p. 241.

(25) We kunnen wel spreken van ironiserende afstandsname van Colston t.o.v. de oude Marian wanneer hij beelden terugziet van zijn eerste aankomst op Brandham en de zelfmoord van Ted Burgess. Marians voice-over commentaar bij deze beelden staat duidelijk in contrast met Leo's gedachten. Marian stelt de hele affaire voor als was het een idylle. Dit scherpe contrast tussen beeld en commentaar werkt ironiserend.

(26) Zie hiervoor T. Milne, *Losey on Losey*, London, Secker & Warburg, 1967, p. 118-119.

(27) Zie hiervoor artikel van B. Houston en M. Kinder, *The Losey-Pinter Collaboration*, in *Film Quarterly*, Vol XXXII, nr 1, Fall 1978, p. 17-30. p. 22.

(28) Zie H. Pinter, *Five Screenplays*, p. 358. Deze passage werd vervangen door andere beelden in de film maar met hetzelfde effect.

(29) We zijn tot dit besluit gekomen na een gedetailleerde vergelijking van de tijdsstructuur in beide media.

Noten

(1) De geraadpleegde uitgaven zijn: L.P. Hartley, *The Go-Between*, Penguin Books, 1975, 281 p. en H. Pinter, *Five Screenplays*, Eyre Methuen Ltd., 1977, 367 p.

(2) Film en roman vergelijken op basis van

de cinema van harry kümel

een tweedimensionale profilering van 5 films

jean-paul forier

De Belgische film is op dit ogenblik méér dan het zorgenkind van het cultuurbeleid (of mediabeleid) dat in dit land gevoerd wordt. Er is al heel wat inkt gevloeid om het intriëste lot dat de Belgische film beschoren is, aan te klagen en meer dan eens is het mediabeleid «te velde» reeds een (terechte) afstraffing te beurt gevallen.

De huidige aandacht spitst zich dan ook vanzelfsprekend toe op deze frustrerende problematiek, die schijnt uit te monden in een slijtageslag van een welles-nietes-discussie.

Minder voor de hand liggend is daarom een monografische studie over een Belgisch cineast. Met de hierboven (te) summier geschetste context wordt dit immers een erg dubieuze bezigheid. «Monografische studies» zijn dan ook bijna uitsluitend voorbehouden aan de «grote filmgoden» uit de landen met een «echte filmtraditie».

Het leek ons echter de moeite waard de uitdaging te aanvaarden om een studie over de Belgische cineast Kümel op het getouw te zetten. Naast talrijke subjectieve redenen en redenen van meer praktische aard, zijn er nog een aantal objectieve redenen aan te halen die tot dit besluit hebben geleid. Eén van de meest doorslaggevendende hiervan is het feit dat Kümel — naast een aantal documentaires, kortfilms en theaterproducties die in deze verhandeling evenwel buiten beschouwing worden gelaten — vier langspeelfilms en één tv-feuilleton heeft gerealiseerd. De man heeft bijgevolg duidelijk een zekere «continuïteit» verwezenlijkt in zijn filmijver.

De volgende vijf films fungeren als inzet:

- MONSIEUR HAWARDEN (1966-1968): een film naar de gelijknamige novelle van P. De Pillecijn;
- LES LEVRES ROUGES (1970-1971): een op het eerste gezicht traditionele vampierenfilm met o.m. Delphine Seyrig in de rol van de bloeddorstige gravin Ersebeth de Bathory;
- MALPERTUIS (1970-1973): een filmische interpretatie van Jean Ray's/John Flanders' gelijknamige boek — met Orson Welles in één van de nevenrollen;
- DE KOMST VAN JOACHIM STILLER (1974-1976): Adaptatie van Lampo's magisch-realistisch werk, dat ook op de schoolbanken reeds als een zoet broodje van de hand ging, tot een populair TV-feuilleton;
- HET VERLOREN PARADIJS (1977-1978): met Willeke Van Amelrooy in de rol van pseudo-vamp die als geestelijk wapen wordt ingezet in de strijd van de lokale dorpspolitiek.

Wanneer men een verhandeling wijdt aan een aantal films van één welbepaalde cineast, dan ligt haast willens nillens het concept «auteur» aan de basis hiervan. Daarom volgt hieronder een bondige toelichting daaromtrent.

Het filmtijdschrift CAHIERS DU CINEMA («La politique des auteurs») dient vernoemd te worden als de prototypische pionier met een eerder romantische visie op de cineast. Met de tijd is dit auteursconcept geëvolueerd onder invloed van «structuralistische» tendensen en zelfs van de sporadisch heropflakkerende psychoanalyse met tal van vinnige hiermee verbonden polemieken.

De publikatie van John Caughie (1981) schetst op anthologische wijze deze evo-

lutie in laatste drie decennia. Uit dit werk blijkt vooral dat men thans nog steeds niet tot een coherente visie omtrent de auteur is gekomen. Geen enkele theorie heeft tot nog toe echt adequaat en volkomen bevredigend gefunctioneerd als concreet werkinstrument bij filmanalyse of -kritiek. De auteursvisie waarmee in de verhandeling wordt gewerkt dient dan ook in een relativerend daglicht geplaatst te worden. Het artikel van Paul Kerr in het juli-oktober-nummer van Screen (1983) illustreert dit overvloedig (p. 48-66).

Maar hoe relatief het door ons aangevonden concept ook moge zijn, bij onze «vingeroefening» bleek het toch een vrij bevredigende instrumentele waarde te hebben om een enigszins «coherent» discours op te bouwen.

Bij de opbouw van het door ons aangevonden auteursconcept dienen een aantal theoretische begrippen nader toegelicht omdat zij als het ware als fundamenteën functioneren. Het zijn de termen «Histoire» en «Discours» die men voor het eerst kan terugvinden bij Benveniste (1966). Inherent hiermee verbonden zijn de begrippen énoncé (verwijst naar hetgeen ge-uit wordt) en énonciation (verwijst naar de ACT van het uiten). Op de meest bondige wijze kan dan met de woorden van De Kuyper en Poppe (1980, In Seminarie Semiotiek van de film, p. 91) worden gesteld:

«Wanneer het subjeet van de énonciation 'sporen' van zijn taaldaad achterlaat in het énoncé zelf, dan noemt Benveniste dit een 'discours' (...). Daartegenover zet Benveniste de Histoire. Hier zijn de sporen van de énonciation als het ware afwezig.»



"Monsieur Hawarden" (1968)

Om nu de ultieme link te leggen met ons auteursconcept moet teruggegrepen worden naar de psychoanalyse en meer bepaald naar de ideeën van Lacan.

Immers, wanneer het subject van de énonciation onderdrukt wordt, dan ontstaat er in de fictionele geschiedenis een lege ruimte. Deze lege ruimte wordt door het subject van de toeschouwer ingenomen door het feit dat hij zich identificeert (cfr. het spiegelstadium bij Lacan) met het fictionele verhaal dat hem via het bioscoopscherm wordt aangeboden. In dit geval lijkt het verhaal zichzelf te vertellen (Histoire) en het is de toeschouwer — in zijn rol van subject van de énonciation — die het verhaal tot een coherent geheel uitbouwt. Op die manier «bezit» de toeschouwer het fictionele verhaal. Een film is echter niet alleen een «tekst» — schatplichtig aan linguïstieke theorieën transformeert concrete filmanalyse zich inderdaad tot «tekst»-analyse — die een verhaal vertelt, het is ook een «vertoning» (performance). Hierdoor wordt het mogelijk dat de toeschouwer zich op een bepaald ogenblik bewust wordt dat «iemand anders» de geschiedenis vertelt. (Peters: «bemiddelende instantie»). Dit heeft tot gevolg dat de toeschouwer afstand neemt van zijn «bezittende» positie als subject van de énonciation en hij constateert en/of bewondert de «touches» (bv. bepaalde camerastilistiek) van deze «bemiddelende instantie». En nu pas zijn we waar we wilden zijn: het subject van de énonciation heet niet langer «toeschouwer» maar auteur.

Na deze noodzakelijkerwijze erg bondige beschrijving van ons auteursconcept — een verdere uitdieping zou een volledig nieuwe verhandeling impliceren — komt toch tenminste het volgende tot uiting: de auteur is niet langer een of ander cineast in levende lijve, maar een *tekstingrediënt* dat door de toeschouwer wordt *geconstrueerd*. In dit opzicht staat de auteur «mijlenver» verwijderd van wat Cahiers du Cinéma eertijds lanceerde.

Na deze hachelijke excursie naar het oerwoud van de auteurstheorie keren we terug naar de mato grosso van de Belgische film. Van de regen naar de drop dus. Maar gelukkig was Kùmel intussen nog niet naar betere oorden verhuisd... En we vonden ook de vijf hogergenoemde filmteksten terug om ze met het sadistische plezier van een kind dat zijn speelgoed stuk maakt om te zien hoe het werkt, aan een analyse te onderwerpen. Er werd geopteerd voor een tweedelig op-

duikt in Kùmels films, maar ook omdat het een enigszins polariserende uitwerking heeft op het tweede deel dat namelijk de «auteurstheorie» als vertrekbasis heeft (hetgeen infra wellicht zal blijken). Het volstaat hier de elementen uit de fantastiek, die men in de vijf films terugvindt, in vogelvlucht te situeren om alzo te bezuinigen op de vaak wel prettige maar voor dit artikel weinig relevante details.

Erg sterk naar voren komt die fantastiek in *Les Lèvres Rouges*. Deze film handelt immers over de escapades van Ersebeth de Bathory (Delphine Seyrig), een vrouwelijke vampier, die langs Vlaamse wegen toert met een pracht van een sportwagen en overal dood en vernieling zaait. Niet minder buitengewoon zijn de bewoners van Malpertuis. Allen zijn het Griekse goden die een menselijke gedaante hebben aangenomen nadat ze eertijds door de imposante Cassavius (Orson Welles) geïmporteerd en in zijn huis opgeborgen werden. Met 'De komst van Joachim Stiller' komt men in de wereld van het magisch-realisme terecht, in vergelijking met het vampiergenre, een meer gesofistikeerde vorm van fantastiek waarin «ruimte» en «tijd» begrippen worden waarop men kan koorddansen.

Ook Monsieur Hawarden is een zonderling personage in die zin dat het, in tegenstelling tot wat de titelatuur laat vermoeden, een vrouw betreft. Na stormachtige en dramatische liefdesperikelen vlucht Meriora Gillibrand (alias Monsieur Hawarden) weg, gekleed als een man, om op die manier aan een gerechtelijke vervolging te ontsnappen. Alleen in *Het Verloren Paradijs* schijnen niet zo dadelijk elementen uit de fantastiek aanwezig, tenzij men vampirisme ook van toepassing zou laten zijn op het geestelijke vlak. Pascale (W. van Amelrooy) is in deze film inderdaad de attractieve vrouw die door een lokale politieke figuur in een femme fatale-rol geduwd wordt om een verkiezingsconcurrent letterlijk en figuurlijk buiten gevecht te stellen.

In verband met de fantastiek hadden we graag nog enkele raakpunten met het symbolisme vermeld, die via de publikatie van David Soren (1979) werden geïntroduceerd. Laatstgenoemde is een Amerikaans professor in de archeologie en hij is tot nog toe zowat de enige geweest die kosten nog moeite heeft bespaard om een monografie over Kùmel — in Sorens ogen wellicht een exotisch

curiosum met «archeologische» waarde — in elkaar te boksen.

Voornamelijk de Europese symbolisten trachtten in hun werken een parallelle werkelijkheid te creëren, waarin mystieke aspecten vaak schering en inslag waren. Op die manier vergelijkt Soren bijvoorbeeld een androgyne figuur — afgebeeld op een schilderij van Khnopff uit 1899 — met de uiterlijke verschijning van Monsieur Hawarden.

In de film *Malpertuis* tenslotte kan een formeel aspect uit de fantastiek teruggevonden worden. De film is uitgebouwd als een droom, met zijn typische associatieve logica van het onderbewuste. Yann (Mathieu Carrière), het hoofdpersonage, «ontwaakt» drie maal en komt op die manier als het ware telkens in een «andere» wereld terecht. Telkens zijn er subtiele details uit de «vorige» wereld aanwezig, wat bij de toeschouwer wellicht een déjà-vu-ervaring uitlokt. Lag de fantastiek aan de basis van het eerste deel, in het tweede deel wordt vertrokken vanuit het auteursconcept, zoals dat hierboven werd geoperationaliseerd.

Kùmel integreert in zijn films elementen die sensu stricto niet tot het verhaal zelf behoren maar die herinneren aan één of andere filmische (één van Kùmels films of een andere) of buitenfilmische (bv. een literaire) context. Op die manier «verwijst» de film naar iets anders wat buiten het verhaal ligt. Deze verwijzingen hebben een distantiërende werking omdat de toeschouwer even buiten het centrum van het fictionele verhaal wordt geplaatst. Nu dient hier onmiddellijk aan toegevoegd te worden dat deze verwijzingen pas een distantiërend effect hebben wanneer de toeschouwer ze opmerkt. Ze zijn inderdaad soms zo detaillistisch en specifiek — vaak nemen ze de vorm aan van een private joke — dat de occasionele of toevallige toeschouwer ze niet eens opmerkt, waardoor de «Histoire» (cf. supra) niet onderbroken wordt. Illustratief hierbij is een citaat uit Lauwaerts recensie van *Malpertuis*:

«Onder een eerste, oppervlakkige betekenis kan men, mits culturele bagage, een tweede werkelijke betekenis ontdekken. De film is gecodeerd. Kan de eerste code het publiek aanspreken, via een tweede code kan een elite aan de werkelijke betekenis participeren». (Lauwaert, in: *Kunst- en Cultuuragenda*, 22.3.73).

Zo plaatst Kùmel bijvoorbeeld in *Les Lèvres Rouges* een voetnoot met betrekking

tot de beginsequens van Monsieur Hawarden. In deze sequens wordt de «act» van het uitstappen uit het rijtuig van Monsieur Hawarden getoond via (esthetiserende) close-ups van handen (handschoenen) en voeten (laarzen). Wanneer de «man» is uitgestapt toont de camera hem niet frontaal en alzo krijgt de toeschouwer alleen maar «zijn» rugzijde te aanschouwen. Pas wanneer hij even later aan het raam van zijn kamer verschijnt, wordt hij frontaal getoond en via het aangezicht kan men in «uitgesteld relais» constateren dat Monsieur Hawarden een vrouw is. Door deze sequens op die manier te orkestreren bereikt Kümel een filmisch equivalent voor het persoonlijk voorwoord «hij» in de oorspronkelijke novelle van De Pillecijn.

Een gelijkaardige camerabehandeling valt echter ook op wanneer Ersebeth de Bathory uit haar rode Bristol stapt. Het personage wordt aanvankelijk verhuld omdat bij het uitstappen de voeten (het schoeisel) even benadrukt worden, waardoor een formele analogie ontstaat met de sequens uit Monsieur Hawarden. Een tweede voorbeeld van een filmische verwijzing vinden we in Monsieur Hawarden terug. Op een bepaald ogenblik zegt de officier waarmee Hawarden/Meriora Gillibrand een kortstondige relatie aanknoopt: «Ik herinner me een toneelstuk... een man trachtte een vrouw ervan te overtuigen dat hij haar had ontmoet en verleid, een jaar daarvoor in Marienbad. Alles leek er op elkaar, net als hier». Via dit dialoogfragment wordt niet alleen tout court gerefereerd aan Resnais' film *L'Année Dernière à Marienbad*, het functioneert ook als een soort «nadere toelichting» bij Kümels film. Monsieur Hawarden vertoont immers enige gelijkenis met Resnais' prent, want ook in Monsieur Hawarden wordt de toeschouwer geconfronteerd met weerkerende of variërende elementen en dit zowel op het thematische als het visuele vlak. Het montageprincipe van de beginsequens wordt bijvoorbeeld nogmaals herhaald wanneer Meriora Gillibrand uit haar rijtuig stapt.

We laten hier de andere filmische en de buitenfilmische verwijzingen buiten beschouwing om de rode loper te ontrollen voor... Marlène Dietrich. Als een creatie van Josef Von Sternberg debuteerde zij in *Der Blaue Engel* (1930), het verhaal van Professor (Un)Rath die aan lager wal geraakt omdat hij dolverliefd wordt op Lola-Lola, chanteuse in een dranksluiterij van

bedenklijk allooi. Nu willen we Dietrich niet zo dadelijk naar voren brengen omdat Von Sternberg zelf beweerd heeft dat hij zich bij het Dietrich-personnage heeft laten inspireren aan een figuur uit het werk van Félicien Rops (toevallig ook een Belg en toevallig als artiest ook onder «De Symbolisten» (cf. supra) gecatalogeerd). Belangrijker in deze context is het feit dat Dietrich opnieuw tot leven wordt gebracht in *Les Lèvres Rouges*, *Malpertuis* en *Het Verloren Paradijs*.

Dietrich was natuurlijk Dietrich, maar via een bepaald haarkapsel en een speciale belichtingstechniek slaagde Kümel erin Willeke Van Amelrooy, Delphine Seyrig en Sylvie Vartan tot een archetypische, Dietrich-achtige figuur te transformeren. Het is zelfs zo dat in de *Venusbar* uit de film *Malpertuis* diverse attributen aanwezig zijn (bv. de vrouwenbeelden) die ook in *Der Blaue Engel* teruggevonden kunnen worden.

Daarenboven is Kümels eerste film (Monsieur Hawarden) opgedragen aan Josef Von Sternberg.

Deze verschillende «hommages» aan Von Sternberg houden wellicht verband met de opvattingen over film van laatstgenoemde die men tot op zekere hoogte ook naar de films van Kümel kan vertalen. Bij Von Sternberg primeerde de «vorm» boven de «inhoud», en de manier waarop een verhaal verteld werd. Hij was zich van het manipuleerbare, het onechte, het «valse» in de film tenvolle bewust en hij buitte het ook uit. Voor Von Sternberg behoorde cinema tot de theatrale orde en situeerde zich op een ander niveau dan de werkelijkheid. Ook voor Kümel behoort film tot een andere orde dan die van de werkelijkheid. Film is voor hem zoets als vertoeven in een droomwereld die als werkelijkheid wordt ondergaan. Bij wijze van illustratie willen we vermelden dat R. De Hert Kümel ooit eens als een droomfabriek heeft afgeschilderd, wat uiteraard zowel een compliment als een verwijt kan inhouden.

Vanuit de hogervermelde opvattingen van Von Sternberg en vanuit de «obsessie» dat alles «vals» en onecht — of op zijn minst ambig — is, speelt Kümel met het medium dat hij hanteert. De creatie van Dietrich, de filmische en buitenfilmische verwijzingen, die trouwens vaak de vorm van private jokes aannemen, het past allemaal perfect in de puzzle van dit cinematografische spel, alsook bijvoorbeeld het doorbreken van «stijlheid», in *Het Verloren Paradijs*

door een contrastverwerking van een «melodramatische» met een eerder realistische stijl.

Even recapituleren: in het eerste deel ruimte de «auteur» plaats voor de fantastiek, terwijl «hij» de hoofdrol speelde in het tweede deel nadat hij theoretisch geconcipeerd werd.

Wanneer de fantastiek zich als genre aandient, zoals dat het meest expliciet in de vampierenstory *Les Lèvres Rouges* het geval is, kunnen meteen enkele bedenkingen worden gemaakt omtrent een ander onderwerp, namelijk de verhouding tussen genre en auteur.

Eén en ander kan natuurlijk erg vereenvoudigd worden door te stellen dat in genrefilms zoals fantastische films (vampierenfilms, sf-films, enz.) de 'sporen' van het subject van de énonciation zoveel mogelijk worden uitgewist (cf. supra: *Histoire*). Hierdoor zou dus de toeschouwer subject van de énonciation worden. En empirisch stelt men het inderdaad erg vaak vast dat bij de toeschouwer de haren ten berge rijzen bij een erg akelige sequens. Op dat ogenblik is er immers geen ruimte meer om bijvoorbeeld de montage techniek die hier toe heeft geleid, toe te schrijven aan een auteur. In het beste geval stelt de toeschouwer de «code» van het genre vast. Wat Peters «fascinatie» noemt, loopt hier dus verrassend parallel met de «*Histoire*» van Benveniste en hetzelfde kan gezegd worden in verband met de termen «distantie» en «Discours». Dit laatste illustreert slechts dat de *Histoire-Discours* polarisatie niet zo renoverend is als «exotische» terminologie zou mogen laten uitschijnen.

De reclame-affiches van *Les Lèvres Rouges* waren (om commerciële redenen) volledig afgestemd op het lokken van de liefhebbers van het «genre» en in enkele recenties werd ook wel eens gewag gemaakt van een «lesbische vampierenfilm» of een «nudie-horrorfilm». Je kan zo'n film dus «lezen» volledig in functie van het genre van de fantastische film en de auteur verwaarlozen. Maar bij een «close reading» vindt men de bakens van de auteur terug (o.m. via de distantieerde verwijzingen waarvan er hierboven enkele werden aangehaald). Op die manier wordt dan ook meteen duidelijk dat een film zich nooit uitsluitend als *Histoire* of als *Discours* presenteert; beide zijn aanwezig maar fluctueren tussen twee polen. Dit geldt voor Kümel en hetzelfde is

waar voor de films van Hitchcock. Deze cineast opereerde binnen een bepaald «genre», de thriller, en hierin manifesteerde hij zich op de meest directe wijze via zijn imponerende fysieke verschijning, die frequent in zijn films opduikt. En, toevallig of niet, in de stortbadscène van *Les Lèvres Rouges* (jawel!) vonden we een glimp van *Psycho* terug, evenals in de onweersbui van *Het Verloren Paradijs*. En dat Kùmel niet enkel de grapjas kan spelen in de eertijds razend populaire *Wies Andersen-show*, wordt geïllustreerd in *De Komst van Joachim Stillier* en *Het Verloren Paradijs*, waar hij een kleine figurantenrol vertolkt respectievelijk als de handlanger van Wiebrand Zijstra en als fotograaf.

Wat thans vooral blijkt is het feit dat via een «koele» tekstanalyse van vijf films, een element naar voren treedt, dat bezwaarlijk nog louter als een «tekstingrediënt» kan worden beschouwd. Herleeft de auteur dan in zijn ware gedaante? Het zal voorlopig een open vraag blijven. Filmtheorie analyseert, ontleedt, filosoofeert; de filmkritiek te lande beperkt zich voornamelijk tot het evalueren van de instantie die verantwoordelijk zou moeten zijn voor het eindprodukt. Maar wie is deze instantie? Filmcreatie is inderdaad geen «eenzame» bezigheid, en bovendien spelen naast «artistieke», ook pragmatische en economische motieven mee. Op die manier zou men een totaal nieuw «Discours» van stapel kunnen laten lopen door Kùmels films te situeren in de context van de Belgische filmrealiteit. Het zou wellicht ons gekozen auteursconcept hebben aangevuld en gecorrigeerd. Er werd echter fundamenteel geopteerd om een multidimensioneel gegeven als film te reduceren (via de twee «vertrekpunten») tot een tweedimensioneel gegeven.

Zeer beknopte bibliografie

- CAUGHIE, J. (ed.), *Theories of Authorship*. British Film Institute, Routledge and Kegan Paul, London, Boston en Henley, 1981.
- DE LAET, D., *Harry Kùmel en de Belgische film*. Walter Soethoudt, Antwerpen, 1977.

- SOREN, D., *Unreal reality. The cinema of Harry Kùmel*. Lucas Brothers Publishers, Columbia, Missouri, 1979.
- WEINBERG, H.G., *Josef von Sternberg*. Seghers, Paris, 1966.
- XXX, *Seminar Semiotiek van de Film. Over Christian Metz*. SUN, Nijmegen, 1980.

PAS VERSCHENEN :

De Vlaamse Film

Bruno Verpoorten

prijs: 300 BF

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

de beeldspraak-dialogoog tussen stomme en spreekfilm

bruno verpoorten

De eerste spraakverwarring

Toen de cinema in 1927 voor het eerst «stemrecht» verwierf met de eerste gesproken film «The Jazz Singer», verloor het medium daarmee in grote mate zijn universele welsprekendheid.

De eerste «talkie» was immers voorbehouden aan Anglo-Saksische oren. Anderstaligen moesten ofwel de taal van de originele versie leren verstaan, ofwel zich behelpen met latere «dubbel-zinnige» oplossingen als dubbing of onderschriften. Het lezen van die ondertitels vereiste bovendien een extra behendigheid: het simultaan lezend-kijken, een nieuwe vorm van alfabetisering. De geluidsfilm betekende daardoor een zekere beperking van de universaliteit van de filmtaal en ipso facto ook van het publiek. Weliswaar veronderstelde de stomme film ook een minimale vóórkennis, een «beeldtaalvaardigheid».

Maar die visuele filmtaal en de associatie met eventueel begeleidende muziek was niet taalgebonden; ze bleef immers onafhankelijk van de gesproken taal.

De eerste «gesproken en gezongen films» buiten vooral het muzikale element uit; men waagde zich nog niet te ver met het «spreek-woord». Toch kwamen de diverse auditieve componenten reeds aan bod op de klankband: natuurlijke en kunstmatige geluiden, gesproken en gezongen tekst, muziekinstrumenten. De lip-synchronisatie was nog erg onvolmaakt, maar voor songs vormde dat geen onoverkomelijk probleem. Tot op heden merken wij wel eens een afwijking op bij de synchronisatie, als een zanger zijn eigen plaatje staat te dubben voor de tv-camera met een micro als «trompe l'oeil» i.p.v. van akoestisch instrument. Boven-

dien is een gezongen tekst minder taalgebonden dan het gesproken woord: de songs communiceren niet alleen door de inhoud van de tekst, maar ook door zuiver muzikale elementen als melodie en ritme. In dat opzicht was de musical een «ge-oor-loofd» overgangsstadium tussen de stomme film (met mogelijk muzikale begeleiding) en de volmondige spreekfilm. Hoe meer het gesproken woord echter het filmterrein veroverde, hoe beperkter het potentiële publiek werd. De cinema werd tekst- en taalgebonden, nu de «vanzelfsprekendheid» van de stomme film verviel. De filmtaal als dusdanig bleef universeel (tenminste voor wie film verstond) maar de spreektaal in de film werd noodgedwongen beperkt tot één taalgebied. De toegankelijkheid tot het filmaanbod werd voortaan grotendeels bepaald door de talenkennis. Taal en talent werden de codesleutel voor een «talentent», de nieuwe troef om het cinema-universum te exploreren. Tekst en context werden onafscheidelijk verbonden.

De aanvankelijke aarzeling bij de filmmakers om over te schakelen naar de spreekfilm werd echter niet zozeer veroorzaakt door hun vrees onvoldoende «weerklink» te vinden bij een anderstalig publiek, dan wel door twijfel om zichzelf ook adequaat uit te drukken in het gesproken woord. Vaak vreesden zij hun «zeggingskracht» bij de kijker te verspeelen. Zowel acteurs en actrices als regisseurs voelden zich niet zelden bedreigd door de nieuwe expressievorm.

In de musical «Singin' in the rain» moest de hoofdactrice worden gedubd, wegens haar ongehoord slechte uitspraak. De concurrente bracht dan haar stem uit «bij volmacht». Die invallende actrice zou de

hoofdvertolkster tenslotte van de set «wegstemmen».

Gelukkig behoorde deze intrigue slechts tot het fictieve filmgegeven, maar zij toont reeds de impact van het gesproken woord op de eerste talkies.

Een truc van Chaplin: de kolderpraat van de clown

Charlie Chaplin, grootmeester van de stomme film, zag geen brood in «de nieuwe lente en het nieuwe geluid» van de klankfilm. Hij vreesde zijn visuele gags niet te kunnen evenaren op de geluidsband. Zijn creatie Charlot, die hij zelf incarneerde, was een parodie van het gebaar, «verwoord» door mime en pantomime. Zou zijn stem die schepping niet verraden? Zou de clown zijn gezicht niet verliezen als hij begon te praten? Chaplin legde zijn personages vooralsnog het zwijgen op. Toch experimenteerde hij er mee op een risicoloze manier, zijn eigen trant, persiflage en parodie getrouw, in «Modern Times» (1936). Hoewel deze produktie reeds in het volle klanktijdperk werd verwezenlijkt, weigerde de regisseur de nieuwe trend te volgen, ondanks de «modern» klinkende titel.

Het werd een «stomme-klankfilm»: muziek en geluid zijn reeds aanwezig, maar de personages zwijgen in alle talen... behalve Chaplin zelf, met één chanson in een onbestaande taal, op het einde van de film.

Charlot als eeuwige jobzoeker speelt zanger-animator in een «continental» café-restaurant, een knipoog naar de chansonnier Maurice Chevalier. De boorden van zijn hemdsmouwen dienen als spiekbriefjes voor de tekst van zijn song. Als die manchette bij een bruusk gebaar



"The Great Dictator" (1940)

plots wegschiet, kan de entertainer de woorden niet meer «uit zijn mouw schudden». Hij redt de situatie door een geïmproviseerde tekst in een nonsens-taal die voor iedereen en voor niemand verstaanbaar is: een soort dronkemansbrabbeltaal in een mengeling van Frans, Italiaans, Yiddisch en «Chaplins», een esperanto avant-la-lettre, zonder gram-matica. Chaplin had voor het eerst zijn stem uitgebracht in de klankfilm. Hij was erin geslaagd in de figuur van Charlot het gebaar te parodiëren. Nu nam hij op een gelijkaardige manier het woord in de maling. Die Babylonische-babbelsong ging de geschiedenis in als «Titine» en betekende het voorwoord tot Chaplins gesproken films. Zie hier de tekst van deze «welluidende» slapstick-sequens:

La spinach or la busho. Cigaretto to-to bello, Ce rakish spagoletto. Ce le tu la tu la trois! Senora de la tima, voulez-vous la taximeter. La jaunta sur la seata, Je le tu waah!

In zijn volgende film, «The Great Dictator» (1940), herneemt hij dit procédé van de universeel-verstaanbare onzin om zich in woorden uit te drukken. Ritme, intonatie en klankimitatie bij het personage Hynkel suggereren het militaristische gesnauw uit de toespraken van Adolf Hitler. Hier, zowel als in het liedje «Titine», is de gesproken tekst totaal «zinloos», dus on-verstaanbaar en onvertaalbaar. Maar in de slotscène van «De Dictator» komt de eerste echte gesproken filmttekst van Chaplin aan bod in zijn «Oproep tot de mensheid», die de redevoeringen van Hitler (Hynkel) schaakmat moest zetten. Hier is het woord bovendien bittere ernst. Voor het eerst toont Chaplin een ander aspect dan de komische grimas van de eeuwige spot. Charlot heeft zijn populaire grapjas aan de kapstok gehangen en krijgt een plaatsvervanger met een ander pak in de gesproken film. Voortaan zal Chaplin de klankband niet meer schuwen. Via het experiment met de nonsens-monoloog heeft hij de weg gevonden naar een «zinvolle» dialoog. Wij citeren Frank Beaver die Chaplins «overgangsjaren» beschrijft in zijn recente studie over filmgeschiedenis.

Although Modern Times has been criticized for a lack of narrative unity and for its failure to carry through the promising technological theme to the end, the larger issues of human suffering and disil-

lusionment are threads that tie together this biting comedy.

It is fascinating to contrast the dark ideas of Chaplin's comedy with those in Frank Capra's hopeful, populist comedies made during the same era. Together they provide evidence of the diversity of expression and social comment reaching audiences through Hollywood comedies of the 1930s.

That Chaplin ended Modern Times with a vocal number, followed by a nostalgic shot of the motion picture's most familiar character shuffling off into the sunset, held double import. In effect the conclusion signaled the disappearance of the little tramp and, finally, the acceptance of talking pictures. With The Great Dictator, released in 1940, Chaplin ventured into new territory — stylistically and dramatically.

(Beaver Frank, «On Film», A History of the Motion-Picture, U.S.A., Mc Graw-Hill, 1983.)

Het Japanse compromis: de «benshi» als incarnatie van de buitenbeeldse stem.

In Japan bestond er al een voorloper van de klankband tijdens de periode van de stomme film: de benshi of de «verteller-bij-stomme-films». Zijn stembanden fungeerden als geluidsband; zijn life-aanwezigheid bij de projectie zorgde voor rechtsreeks commentaar.

De benshi was een soort ombudsman van de cinema-voorstelling. Hij cumuleerde de functie van verteller, tolk, presentator en commentator. Zijn rol bij de filmvertoning was geboren uit het Japanse theater, waar reeds van oudsher een toneelomroeper de stukken aankondigde en toelichtte, een polyvalent personage dat zorgde voor informatie, duiding en kunstkritiek. Je zou hem een luidruchtige souffleur van het publiek kunnen noemen: niet de speler fluistert hij voor, maar de toeschouwers vertelt hij wat ze moeten zien en horen.

Die life-aanwezigheid van een commentator bestond ook reeds bij de projectie van niet-bewegende beelden, de lichtbeelden uit de toverlantaarn. Rond 1890 was die verpersoonlijkte buitenbeeldse stem zowel in het Westen als in Japan een feit. In Frankrijk werd zijn rol gespeeld door de «compaire», een soort akoestisch ceremoniemeester. Bij de komst van de cinema dienden de beelden niet meer aan elkaar gepraat. De

functie van toelichter werd nu overbodig, althans in het Westen.

In Japan echter had de benshi zich onmisbaar gemaakt en was intussen al een schakel geworden in het audio-visuele schimmenspel, dat hij van de nodige «luister» wist te voorzien. Zijn persoon behoorde reeds tot het Japanse cultuurpatroon en kreeg dan ook de nodige status:

As his popularity grew so did his importance. In the larger theaters a fanfare would sound before every show — from the simple flute and drum of the earliest film showings a full Western-style orchestra with samisen had evolved — and the benshi would enter with great dignity to sit on his platform beside the screen. There was applause, and in the tense moments before the film began, the audience would call out the benshi's nickname in the manner of Kabuki audiences shouting to a favored actor. While the names used in the Kabuki are more or less formal, those favored by the movie audience were often «Big Mouth» or «Fish Face», for the spectators plainly felt on fairly intimate terms with their beloved benshi.

(Anderson Joseph & Ricie Donald, *The Japanese Fil*, M. grove press, inc. New York, 1959.)

Het valt moeilijk te analyseren of de benshi voor het Japans publiek nu eigenlijk een boodschapper was die de film bij de toeschouwers afleverde, dan wel een nieuw medium of zelfs een communicator. Vaak was hij een verslaggever die zijn eigen interpretatie bij de originele boodschap voegde, een informant die ongevraagd ook voor de nodige duiding zorgde. Hij leek direct contact te hebben met de geesten van het scherm en tevens dicht bij het volk te staan. Tegelijkertijd gaf hij een soort educatieve filmcursus. Je zou hem het best kunnen omschrijven als een «mediamiek-media-pedagoog». Natuurlijk was zijn commentaar niet alleen kleurrijk maar ook «gekleurd». Je kon een zelfde produktie in dezelfde versie bekijken, maar in een andere beluistering, al naargelang de levende klankband, de benshi van dienst. Zo was hij een soort voorloper van de stomme film, want in zijn mond kregen acteurs en actrices meervoudig stemrecht. Daardoor werd de klankfilm voor hem ook de eerste ernstige bedreiging.

Uit zelfbehoud trachtte hij toen de gesproken filmtekst en -muziek te overstemmen door te gaan roepen. Tenslotte schakelden vele benshi's zonder meer de klank uit, zodat de toeschouwers ogenschijnlijk een stomme film kregen voorgeschoteld. Op die manier wist de benshi de nood te lenigen, die hij zelf had geschapen.

Bovendien bood hij de mogelijkheid van een twee-weg-communicatie: als je er gens niet wijs uit geraakte, kon je hem eventueel om verduidelijking vragen. Hij vertaalde niet alleen de taal in de film maar zo nodig ook de filmtaal.

Zijn cliënteel wilde bovendien niets horen van een slecht gedubde versie in het Japans. De eerste geïmporteerde engeltalige films werden in de States nagesynchroniseerd door immigranten die waren gestagneerd in een ouderwets Japans en geen iota afwisten van lipsynchronisatie. Daarbij vonden de Japanners dat hun taal misplaatst klonk in de mond van vreemde auteurs.

By 1936 only five foreign films had been dubbed and none of them could be considered successful. The audience simply refused to accept foreigners speaking Japanese. One might add, however, that the sight of Japanese in foreign films using foreign languages is apparently equally as shocking. For example, the tendency of the Japanese audience to be disturbed at the sight of Kaoru Yachigusa using Italian in Madame Butterfly. Finally a group of men took the lead in finding a better way of explaining the dialogue to the Japanese audience and eventually decided to use subtitles. The men involved were Tadashi Lijima and Akira Iwasaki, both film critics; Yoshihiko Tamura, now with Daiei's export branch; and Musei Tokugawa, who was the top benshi of the day.

(Anderson Joseph & Riche Donals, «The Japanese Film», Grove press, inc., New York, 1959.)

In Japan is het tijdperk van de benshi nu definitief voorbij. In Thailand echter zijn filmprojector en commentator nog steeds even onafscheidelijk verbonden als een Siamese tweeling.

Een schriftelijk «proces-verbaal»: tussen- en ondertitels

In andere culturen werd het gebrek aan gesproken tekst meestal gecompens-

seerd door tussen- of ondertitels. Toch waren die schriftelijke toelichtingen een storend element in de ogen van vele cineasten. Je kon ze evenwel expressief aanwenden zoals Eisenstein deed:

Tijdens de beeldfilm-periode waren er, grosso modo, twee stromingen. De eerste weerde bewust het woord. Alles wilde men met en in het beeld weergeven. Typisch vb. Murnau's Der Letzte Mann (1924). Anderen voelden het gemis aan het woord. Hiervan getuigen de tussentitels. Typisch vb. Dreyers Jeanne d'Arc (1928).

Binnen de beeldfilm — zo zou men kunnen aantonen — impliceert ieder van die twee richtingen een eigen filmaturgie. De eerste creëert een eigen beelduniversum, gepolariseerd naar de plastische kunsten: de schilderkunst, de mime etc. De andere blijft zich inspireren op de literatuur: roman en theater. Dit alles mag men niet te absoluut stellen. Zo dramatiseert men de tussentitels. Een vb. hiervan vinden wij in een sleutelpassage van Eisensteins Potemkin (1925)

*broeders!
broeders!
B R O E D E R S !*

Blijft dat fysi-pscho-sociologisch oor en oog fundamenteel andere structuren hebben. Zo is in onze cultuur het oog meer ontwikkeld dan het oor, met alle gevolgen van dien (cf. de studies hieromtrent van Adorno). Om op het louter fysiologisch vlak te blijven: het samenbrengen van geluid en beeld op één beeldband impliceert een wijziging in de snelheid van de opeenvolging van de beelden.

(Vandenbunder André, *Vrije cursus in filmgeschiedenis*, filmmuseum Brussel, 1975-1979, reader, p. 48.)

De beeldspraak gevisualiseerd

Wanneer de onder- of tussentitels niet werden gesublimeerd tot een extra expressieve kracht, waren ze alleszins een ontsiering van het beeld en een breuk in het mimetisch aspect van het voorgestelde. Om dergelijke negatieve (a-filmische) bijverschijnselen van de ondertitels te elimineren, trachtten Westerse scenaristen en regisseurs — in de mate van het mogelijke — de beeldtaal zo «sprekend» mogelijk te maken. Daardoor zou geprojecteerde tekst in het beeld grotendeels overbodig worden. Die sterke ex-

pressiviteit van het beeld was niet enkel een geslaagd alternatief voor de ondertiteling (of tussentitels) in de stomme produkties, maar ook in de gesproken film in vertaling.

De beeldtaal kan zo subtiel en geladen zijn, dat het beeld voor zichzelf spreekt. Wat visueel kan worden uitgedrukt, behoeft geen auditieve noch visuele expressie.

Vanzelfsprekend is dit maar mogelijk als het scenario dat toelaat, m.a.w. als ook in de uitgebeelde gebeurtenis karig met woorden wordt omgesprongen.

Een geslaagd voorbeeld hiervan is de Japanse film «Het Naakte Eiland» (Hadako no Shima) — 1961 — van Kaneto Shindo. Het sober bestaan van een gezin op het platteland wordt hierin uitgebeeld als een «stillevens», met natuurgeluiden en dramatische muziek, maar zonder dialoog.

Een combinatie van woord en beeld: films in vertaling

Een andere mogelijkheid is de schriftelijke of auditieve vertaling, respectievelijk in ondertitels of dubbing, de meest gangbare in het Westerse cultuurpatroon.

Sommige films hoefden niet eens te wachten op export om nagesynchroniseerd te worden in een andere taal; de film werd van bij zijn creatie reeds geconcipieerd in twee of meerdere versies. Vooral in de beginperiode van de klankfilm was dit procédé geen uitzondering. In een tweetalig land als het onze, waar de hoofdstad met haar Brusselse mengtaal dan nog het filmcentrum vormde, was het een interessante formule om een Vlaamse en een Franse versie in te calculeren. De eerste eigen gesonoriseerde stomme produktie, «De familie Klepkins» (1927) van Gaston Schoukens, verscheen in twee «edities», één voor boven en één voor beneden de taalgrens, en een keuze tussen beide voor het biculturale Brussel.

In zeldzame gevallen, bijna experimenteel, wordt de originele versie gecombineerd met een dubbing, of alleszins met een anderstalig commentaar. De authentieke aspecten van de oorspronkelijke spreektaal blijven gehandhaafd op de achtergrond, terwijl de vertaling verzorgd wordt door een voice-over op de voorgrond, die de originele dialogen overstemt.

Een dergelijke «geënceneerde» docu-

mentaire vinden wij in de jongste produktie van Woody Allen. «Zelig».

Het experiment van Woody Allen: klankband als kameleon

Zelig (Woody Allen) heet hij, bijgenaamd de menselijke kameleon. Omdat hij zich zowel fysiek als mentaal automatisch aanpast aan zijn omgeving wordt hij een van de beroemdste figuren uit de jaren twintig.

Psychiaters storten zich gretig op het fenomeen, maar ze geraken er niet wijs uit omdat hij natuurlijk in hun aanwezigheid zelf een psychiater wordt.

De reden waarom deze film zo perfect funktioneert, zodat we het echt moeilijk hebben om Zelig als een verzonnen personage te beschouwen, is de feilloze nabootsing van en Woody Allens ongelofelijke gevoel voor de magie van «oude» beelden. Hij combineert echte journaalbeelden met zijn schitterende imitaties (tot de krassen en onnauwkeurigheden toe) van deze journaalbeelden, hij drukt zijn eigen silhouet op archiefphoto's. Al het materiaal wordt aan elkaar gepraat door een briljante kommentator en doorsneden met interviews (in kleur) van getuigen die Zelig zozeggend gekend hebben, plus interviews (een parodie op de getuigen uit WARREN BEATTY'S 'REDS') van idolen uit het kulturele establishment.

(KNACK, 31 augustus 1983 — Patrick Duynslaegher)

Interessant voor onze analyse nu is de vormgeving van deze film. Ook de klankband ondergaat de metamorfose van een kameleon. Woody Allen (of Zelig?) eist dat voor elk land een aparte dubbing wordt voorzien voor de off-screen commentaarstem en een voice-over om de interviews (die grotendeels de dialoog bepalen) te «over-spreken».

Voorlopig hebben wij het raden naar de juiste bedoeling van de regisseur. Mogelijk heeft hij zich zozeer ingeleefd in de rol van Zelig, dat hij ook de film consequent aan elk taalgebied wil aanpassen: de personages moeten de taal spreken van de toeschouwers in de zaal. Woody kennende, is dit blijkbaar niet alleen een stunt of een realisatie van een waanbeeld, maar een waarborg om zijn film adequaat verstaanbaar te maken over alle taalgrenzen heen. Deze formule voorkomt immers wanklanken veroorzaakt

door een mislukte dubbing of misplaatste ondertitels die door analfabeten lijken neergeschreven.

Natuurlijk mag ook het commerciële element niet onderschat worden. Dat zou zelfs doorslaggevend kunnen geweest zijn. Wie wil immers twee uur lang blijven luisteren naar de anderstalige commentaarstem van een onzichtbare acteur «achter de schermen», of naar onverstaanbare interviews? Wie is bereid een goed boek ondertiteling uit te lezen, omdat de buitenbeeldse stem niet voor zijn oren is bestemd?

Om te vermijden dat het publiek zich overdreven zou moeten aanpassen, verkiest Allen waarschijnlijk de omgekeerde formule: een kameleon-klankband die zich de taal der toeschouwers eigen maakt.

De prognose van de regisseur kan kloppen voor grote taalgebieden als het Frans en het Duits, waar elke filmdialogoog als «vanzelfsprekend» door een nationale tong vertaald wordt.

Behalve anderstalige culturen zijn er echter ook «andersdenkende». Kleinere taalgemeenschappen zijn in hun taalgevoelen vaak minder «chauvinistisch» — een woord zonder Nederlands equivalent! Omdat hun taal nooit een wereldtaal was, zijn zij meer «afgestemd» op de hele taalwereld en verkiezen de authenticiteit van de originele versie boven een voorgekauwde vertaling in dubbing.

Wie beseft dat Mia Farrow geen Nederlands praat, verlangt het ook niet van haar. Dit taalgevoelen werkt ook vice-versa: wij zouden het «ongehoord» vinden als Willeke van Amelrooy bij een mogelijke Mira-vertoning in Tokyo de teleurgang van de Waterhoek in het Japans zou gaan spelen.

De afkeer voor een stemtransplantatie in de vorm van dubbing is algemeen verspreid in het Nederlands taalgebied.

Wij illustreren deze uitspraak met de echo van een «ontstemd» persoon die zichzelf fonosofe noemt. Fonosofie noemt zij dan de analyse van het geluid en de waarneming van de gesproken taal en het onderzoek daarover.

Het persoonlijke van een stem

Een stem is zuiver persoonlijk. Die stem hoort bij die bepaalde mens. Om je goed te realiseren hoe exact mens en stem bij elkaar horen, is het aardig om eens op de Duitse televisie Amerikaanse of Franse films te bekijken en te beluisteren.

Hier hoort men dan een karikaturaal ge-

beuren. Brigitte Bardots stem wordt vervangen door die van een Duits sprekende dame. Dit geldt voor alle spelers. Hun stemmen worden vervangen door de stemmen van Duitse acteurs. Zo heb je dus geen ondertiteling nodig. Wanneer ik zo'n film zie en hoor dan draai ik de knop om. Hier ervaar je op een griezelige manier hoe het zuiver individuele van de mens, nl. zijn stem wordt afgenomen en vervangen door een surrogaat. Een vergelijking met kunstbloemen dringt zich op.

De acteurs en actrices zijn als pratende plastic figuren op het tv-scherm. Het verwisselen van iemands stem door de stem van een ander, is meteen een vermindering van de persoonlijkheid van de acteur of actrice.

(Bierens de Haan, Elisabeth, «Fonosofie, het geheim van de stem». Ankh-Hermes, Deventer 1980. Ankertjesserie nr. 61.)

Er is echter een essentieel verschil tussen de «geanticiperde» dubbing, zoals Woody Allen die in zijn film incalculeert en de gebruikelijke nasynchronisatie in een andere taal. Allen heeft vooraf rekening gehouden met een anderstalige versie in elk «exportland», meer nog, ze werd door hem gepland, ze behoort a.h.w. bij de boodschap zoals die bij de zender vertrekt. Elke dubbing wordt bovendien door zijn agenten nauwlettend gesuperviseerd. Niets mag onder zijn label verpakt worden, wat hij zelf niet heeft voorzien.

Met de «oorkonde» wil hij een misvorming van zijn produkt vermijden, nl. een niet gewilde ruis in het communicatieproces. Daarom mag de dubbing niet «toevallig» worden uitgevoerd, al naargelang de plaatselijke gebruiken of de financiële middelen.

Een tweede onderscheid is de aard van de dubbing. De vertaling van het gesproken woord betreft hier grotendeels het commentaar in de film (een offscreen voice) en de interviews (een voice-over). Daardoor zal het publiek zich niet voortdurend hoeven ergeren aan een onvolmaakte lipsynchronisatie en een totaal doorprikt mimesis-effect. Er hoeft geen schijn meer hoog gehouden, er wordt niet gedaan alsof. De klankband verbergt niet dat de originele versie wordt naver-teld.

De werkelijkheidservaring kan zelfs worden versterkt door deze formule, die gebruikelijk is bij de vertaling van tv-repor-

tages. Zo lijkt de fictie in deze film werkelijkheid te worden en het verleden actualiteit.

De welsprekendheid van het visuele filmbeeld: naar een echte high-fidelity!

De hierboven besproken variaties op het gesproken woord, zowel in originele versie als in vertaling, wijzen op een zekere vorm van experiment met de dialoog.

In verhouding tot de schakeringen en de dramatische effecten die reeds werden bereikt met het visuele beeld en de filmmuziek, wordt de meerledigheid van het gesproken woord echter weinig benut. Meestal dient het slechts als mime, als verwoording van wat in het verhaal wordt gezegd, zelden als artistiek expressiemiddel.

De spreektaal is bij vele cineasten blijkbaar blijven stagneren in het beginstadium van de cinema: de beschrijving van de werkelijkheid, de fotografische afdruk van de realiteit in beweging. «L'arroseur arrosé» kan je voortaan ook bezig HOREN, maar de verbeelding van Meliès, die de filmkunst inspireerde, heeft nog geen waardevol equivalent gevonden op de geluidsband van de spreekfilm.

In de mimesis daarentegen heeft het gesproken woord al een zekere perfectie bereikt, die de high fidelity welke de camera realiseerde in het visuele beeld kan evenaren.

De evolutie in de natuurgetrouwe weergave van klank en beeld gaat steeds crescendo:

- Op visueel gebied zijn er de opeenvolgende vergrotingen van het scherm: cinemascoop, cinerama en de projecties in reliëf op een reuzeschermbaan door meerdere projectoren, waarbij de toeschouwer de gewaarwording krijgt midden in de actie te zitten en a.h.w. een lijfelijke betrokkenheid bij het gebeuren ervaart. Dank zij de laserstraal wordt een holografische projectie binnen afzienbare tijd werkelijkheid: het driedimensionele beeld wordt niet meer «afgeschermd», het vult de ruimte.

Films in Dolby-stereo en in surround geven nu ook reliëf aan de klank.

- Het televisieschermbaan, dat aanvankelijk vaak het filmbeeld verminkte, zowel visueel als auditief, heeft een metamorfose ondergaan. De beperkingen van het scherm worden weldra opgeheven door de projectie op kamerbreedte. High definition tv zal een haarscherpe kwaliteit leveren en de klank krijgt ein-

delijk diepte in de stereo-televisie. Experimenten met reliëfuitzendingen zoeken nog naar een haalbare formule.

- De filmvertoning wordt minder tijd- en ruimtegebonden: videorecorder, beeldplaat en betaaltelevisie geven een keuze «à la carte», voor elk wat wils.

- De digitale codering biedt een grenzeloos perspectief zowel aan de mimetische als aan de expressiecodes van het audio-visuele beeld. Dit kan nu met optimale middelen worden opgenomen en weergegeven. Er is omzeggens geen signaalverlies meer. De speciale uitrusting van vele bioscoopzalen en de technische troeven van de jongste televisieontvangers maken een getrouwe reconstructie van de boodschap mogelijk.

Er blijft echter een grote lacune:

Het beeldspraakgebrek van de gesproken film: de vertaling

Hoewel ook de klankband nu al zijn registers kan opentrekken, ligt hier de zwakke schakel in de film: het gesproken woord. De spreekfilm geraakt niet over de taalgrens zonder een hoge tol aan informatie.

De vertaling in dubbing of onderschriften blijft een eeuwige hindernis naar een volledige mimesis en expressie en leidt soms zelfs tot een «miscommunicatie».

1. Ondertiteling

Bij een film met onderschriften doet zich een eigenaardig proces voor, een «proces-verbaal» in de «letterlijke» zin van het «woord».

Het gesproken woord, de dialoog, maakt deel uit van de acteercode, het situeert zich dus op het niveau van de mise-en-scène waarvan het in hoofdzaak een mimetisch aspect uitmaakt. Dit auditief element wordt nu verder gecodeerd in onderschriften, die qua betekenis integraal deel uitmaken van de acteercode, maar die op dit niveau niet meer teruggevonden worden. Waar dan wel?

Het onderschrift behoort niet tot de laag van de buitenbeeldse tekst, want in se is het de schriftelijk weergave van de «binnenbeeldse» dialoog; evenmin behoort het tot het niveau van de beelddrager, noch mimetisch, noch expressief. Er wordt hier dus een storing, een noise-factor aan het beeld toegevoegd. Het oorspronkelijke filmbeeld wordt als het ware voorzien van een gebruiksaanwijzing.

Deze «verklarende teksten» vinden geen

plaats meer in de gelaagdheid waar zij thuis horen, nl. in die van de mise-en-scène; zij bieden zich dan maar willekeurig aan op het niveau van de beelddrager, in de optisch-akoestische laag, als een soort verpakking van het eigenlijke beeld.

Maar, zoals reeds gezegd, daar horen zij evenmin thuis: zij hebben immers geen bepaald expressieve of gevoelsgeladen functie: hun betekenis is gesitueerd binnen de acteercode (het mimetisch aspect van de mise-en-scène). Er heeft dus een dubbele verschuiving plaats:

- 1) van het niveau van de mise-en-scène naar dat van de beelddrager;
- 2) van de mimetische naar de expressiecode.

Wij hanteren hier begrippen en termen zoals die worden aangewend door Prof. J.M. Peters (1).

Bovendien zijn onderschriften meestal letterlijk misplaatst, ze worden onderaan op het beeld «in overdruk» geprojecteerd. Door een gebrek aan contrast worden ze dan vaak onleesbaar.

Andere oplossingen lijken nochtans mogelijk. François Chevassu stelt een eenvoudig alternatief voor, dat overigens goedkoop zou uitvallen.

Nous voilà donc avec le doublage et le sous-titrage dos à dos. En apparence. Car il est évident que le sous-titrage actuel n'est guère améliorable. A cette nuance près, cependant, qu'il est inadmissible que l'on s'obstine, pour les films relativement récents, à écrire les textes sur l'image alors que l'on pourrait agir autrement sans complications techniques ni frais supplémentaires. On sait, en effet, que les films actuels sont dans le format 1,66. Seule la fenêtre de projection a été changée mais les projecteurs peuvent tout aussi bien projeter du 1,35. Par ailleurs la pellicule du 1,66 ménage un noir important entre deux images sur lequel il serait très facile d'inscrire les sous-titres. Il suffirait alors d'utiliser la fenêtre 1,35 à la projection pour avoir sur l'écran d'une part l'image entière sans altérations, d'autre part un texte toujours très lisible sur fond noir. Un enfant de dix ans comprendrait cela. Pas un distributeur ou un directeur de théâtre cinématographique. Je n'ai jamais pu voir qu'un seul film sous-titré dans ces conditions, il s'agissait d'un court métrage français parlé en langage imaginaire, Glissom butre (Pour du beurre). Cela ne résoudrait sans doute pas tous les problèmes mais

en améliorerait quand même quelques-uns, à la télé comme au cinéma. Mais il faudrait aussi que les responsables nous considèrent comme autre chose que des bêtes à consommer. Utopie, quand tu nous tiens... Comme je suis, par instant, atteint d'un optimisme béat qui me porte à croire que les arguments valables peuvent être entendus même des sourds, je me permets de signaler aux distributeurs (pour autant qu'ils lisent ce livre, ce qui m'étonnerait) que ce système a l'avantage financier de leur permettre d'utiliser le même master pour les tirages image des V.O. et des V.F. (2).

2. Dubbing

Het systeem van de dubbing lijkt heel wat meer geperfectioneerd dan de «bijsluiter met onderschriften».

Hoe volmaakt de lipsynchronisatie ook wordt uitgevoerd, toch blijft er steeds een storende tweespalt tussen de originele stem van de acteur en de «donor» van de vertaalde versie, tenminste voor ons taalgevoel.

We laten het publiek zelf aan het woord. In «Beknopt Verslag» van «De Standard» (20.6.79) werd het resultaat gepubliceerd van een rondvraag naar de wensen van de Vlaamse lezer i.v.m. onderschriften of dubbing bij filmvertoning op televisie. Aanleiding van de twistvraag was de opmerking van een lezer waarom de B.R.T. niet zoals de Zuid-Afrikaanse T.V. anderstalige films laat dubben. De reacties uit de lezersbrieven staven onze stelling dat het Vlaams publiek zich minder stoort aan de vertaler dan aan de tolk, m.a.w. liever de schrijfwolkjes van het film-stripverhaal ontcijfert dan te moeten luisteren naar de onwaarschijnlijke klanken uit het soefleurshokje van de dubbing. Op dit laatste procédé werd erg negatief gereageerd. Allereerst mislukt de nasynchronisatie in een andere taal vaak, ondanks het talent en de routine van de «stuntman voor de dialoog», zodat de aandachtige toeschouwer bij «liplezen» een potsierlijke stottering constateert: een stuiptrekkende mond zonder stemgeluid of een doorpratend gemompel als de acteur zijn lippen reeds heeft gesloten.

... «Alle lezers die over dit onderwerp schreven, wijzen er eensgezind op dat ze kregelig, nerveus en opgewonden raken omdat de mondbewegingen in nagesynchroniseerde films haast nooit overeenstemmen met de

klanken die je uit de luidspreker hoort komen.»

Verder vindt men dat de sfeer medebepaald wordt door de eigen stem van de acteur of actrice. De Vlaamse toeschouwer heeft wel degelijk een «voorkeurstem» in deze verkiezingen tussen «mandataris» of «plaatsvervanger» van de dialoog.

...«Elk acteur heeft zijn eigen stem en die stem hoort bij zijn imago.»

...«Kortom, kijk hoeveel sfeer van het origineel is overgebleven in de Duitse of Franse versies van de Muppet-show, en dan begrijp je direct waarom nasynchroniseren een vorm van verminken is, erger dan voettitels.»

Bovendien wordt gewezen op de afstand die geschapen wordt tussen originele en vertaalde dialoog, tussen de gemoedstoestand van acteurs (actrices) en de passievolle omroeper (omroepster) van de dubbing.

...«Bij de vertaling voor nasynchronisatie houdt men rekening met mondbewegingen die de acteurs maken: een bijkomende moeilijkheid die de kloof tussen vertaling en oorspronkelijke tekst nog groter dreigt te maken. Daarbij bestaat het gevaar dat de emoties die in de oorspronkelijke versie te horen zijn, worden toege-dekt onder de koele toon van studio-stemmen.»

Mogelijke toekomstperspectieven: naar een integratie van de gesproken taal in de filmtaal, van originele en vertaalde versie?

Zoals in het voorgaande aangetoond, evolueert het communicatieproces via de film (op bioscoop- en televisiescherm) naar een ongekende perfectie.

De technische ruis wordt bijna tot nul herleid. Anders is het gesteld met de semantische ruis van de film in vertaling. Totnogtoe slaagt geen enkele oplossing erin deze noise weg te werken tot een onwaarneembaar niveau. Afgezien van de vraag of dit wel nodig is en de pleidooien voor enerzijds authenticiteit (originele versie), anderzijds commercialiteit (dubbing, onderschriften), blijven ongekende mogelijkheden misschien onbenut. Sommige hiervan zijn reeds in een embryonaal of postnataal stadium.

— Technische vondsten bieden reeds de keuze een film te volgen in oorspronkelijke versie of in vertaling, zowel

auditief (dubbing) als visueel-grafisch (onderschriften).

- Naar analogie met de uitzendingen voor gehoorstoorden, kan een film op televisie al dan niet voorzien worden van een ondertitelingsstrook. Deze biedt in tegenstelling tot de bioscoopprojectie een degelijk contrast met de geschreven tekst. De kijker zelf beslist of hij deze vertaalde voetnoten oproept via een speciale toets. Anders dan in de bioscoop gaat het hier eerder om een soort «facultatieve pechstrook voor anderstaligen».

- Een gelijkaardige taalkeuzetoets bestaat er ook voor de auditieve vertaling. Bij stereo-tv-uitzendingen is het mogelijk via het ene kanaal de originele versie door te zenden en langs het andere de gedubde.

— Taalkundig zijn nog niet alle alternatieven uitgeput.

- Het lijkt weliswaar utopisch dat een kunstmatige wereldtaal als het esperanto ooit als natuurlijk zou overkomen in de gesproken film. Daarvoor zou die taal eerst gemeengoed dienen te worden als gesproken taal.

- Een gehele of gedeeltelijke vervanging van het ideografisch schrift door pictogrammen lijkt al evenzeer science-fiction.

— Psycho-linguïstisch kunnen de grenzen mogelijk ooit worden verlegd.

- Niemand kan bij voorbaat uitsluiten dat het menselijk brein ooit in staat zal zijn het proces van oertaal naar moedertaal in omgekeerde richting te doen verlopen. Zo zou ieder door een intuïtief-analogisch denken via het relais van een gemeenschappelijke taalwortel bvb. een ander taalprodukt kunnen begrijpen.

Of mogelijk gebeurt er een nieuw Pinksterwonder, waarbij elke luisteraar de originele versie verstaat in zijn eigen taal, een soort paranormaal (ver)taalwonder?

Jammer genoeg echter zal de hypothese die ik hier formuleer, nog niet op die manier verstaanbaar worden voor mijn anderstalige lezers-tijdgenoten.

Noten

(1) PETERS, J.M., «Hiërarchie van de filmische codes», *Semiotiek van het beeld, in het bijzonder van de film*, CeCoWe, Leuven, 1978.

(2) CHEVASSU, François, «L'Expression Cinématographique», *Les éléments du film et leurs fonctions*. Collection Cinéma Permanent, Pierre Lherminier Editeur, Paris 1977.

feiten en meningen uit de media- wereld

JAN DRIJVERS

EN

WIM VAN DER BIESEN

Einde juni 1983 keurde de Franse Gemeenschapsraad een ontwerp van decreet goed waarbij de RTBF de mogelijkheid krijgt om BETAALTELEVISIE uit te bouwen. Hoewel privé-initiatieven niet uitgesloten worden, krijgt de franstalige omroep een feitelijk monopolie om films, sportreportages en dgl. uit te zenden die alleen kunnen ontvangen worden door diegenen die ervoor betalen.

•

Op de dertigste verjaardag van de oprichting van de VZW «FEDERATIE VAN BELGISCHE DAGBLADEN», beëindigde de h. Romain van Tongerlo (Het Volk) zijn mandaat als 10e voorzitter van deze vereniging voor de beroepsbelangen van de dagbladuitgevers van provinciedagbladen. Het nieuwe bureau, voor twee jaar gekozen, bestaat uit de nieuwe voorzitter: de h. Jacques Herman (Le Jour) en de ondervoorzitters: de hh. Jan Baert (Belang van Limburg) en J. Desclee de Maredsous (Courrier de l'Escaut).

•

op 1 juli 1983 vergaderden te Brussel de HOOFDREDACTEURS van de VLAAMSE DAGBLADEN, met de bedoeling een college te vormen «ter behartiging van de redactionele belangen van de dagbladpers». De reden van dit onderling overleg ligt in het feit dat de schrijvende pers «herhaaldelijk wordt voorbijgegaan door de overheid in materies die de kranten rechtstreeks aanbelangen». De Vlaamse hoofdredacteuren zijn dan ook van mening dat «over alle punten die de journalistieke functie betreffen, periodiek onderling overleg nuttig en noodzakelijk is». Zij willen «in het belang van de redacties en van de dagbladen een actieve politiek van aanwezigheid voeren, vooral op die gebieden waar de journalisten normaal hun woord moeten kunnen meespreken».

•

Een onderzoek heeft uitgewezen dat het FRANSE PERSLANDSCHAP getekend wordt door een dalende oplage van nationale kranten, een vooruitgang van de provinciale dagbladen en een relatieve stabiliteit van de periodieken. Aan de trend van deze eerste groep ontsnapt ook LE MONDE niet. De krant kende in 1982 een recorddeficit van 120 miljoen Belgische Frank en een terugval van bijna 40.000, of 10 % van

haar lezers. Er worden strenge bezuinigingsmaatregelen in het vooruitzicht gesteld die een weerslag zullen hebben op de uitkering van premies en een dertiende maand. Soortgelijke besparingsmaatregelen hebben bij Le Matin de Paris tot een staking geleid van het personeel. Het zes jaar oude Le Matin zou zich financieel op de rand van het bankroet bevinden. Robert Hersant, daarentegen, eigenaar van de grote oppositiekranen Le Figaro en France-Soir, blijft zijn imperium uitbreiden en tarte onlangs de socialistische regering door een prijzenstop voor Le Figaro te negeren.

•

In het Staatsblad van 8 juli werd het decreet gepubliceerd dat het reglement bevat aangaande NIET COMMERCIELE PUBLICITEIT op radio en televisie, zoals aangenomen door de Raad van de Franstalige Gemeenschap.

Door dit decreet wordt de reclame op de RTBF aan strenge banden gelegd. De publiciteit wordt als niet commercieel beschouwd wanneer ze voldoet aan een hele resem voorwaarden: Ze moet tot doel hebben het algemene belang te dienen, uitgaan van een publiek rechtspersoon, een van die publieke machten afhankelijk organisme, een internationale institutie van publiek recht of een organisatie die beroeps-, sociale, culturele, sportieve of wetenschappelijke belangen dient. Ook de inhoud van de publicitaire boodschap is aan regels onderhevig: zo mag ze geen verwijzing bevatten naar merknamen, noch naar private ondernemingen.

Omwille van deze (te) strenge reglementering kende het decreet tegenkantingen langs P.S.C.- en P.R.L.-zijde.

•

Uit de gegevens van de BRT-Studiedienst blijkt dat de VLAMINGEN steeds minder naar de NEDERLANDSE TELEVISIE kijken. Tussen 1976 en 1982 daalde de aan Nederlandse programma's gewijde kijktijd van 25,7 % tot 20,3 %. De BRT zelf kreeg in 1982 63,5 % van het totale kijkvolume. Ondanks een voortdurende toename van de bekabeling en — derhalve — van het programma-aanbod, is de belangstelling voor nederlandstalige tv-programma's de laatste vijftien jaar blijven schommelen rond de 85 % van de globale kijktijd (83,8 in 1982).

•

Op 29 juli 1983 OVERLEED te Mexico de Spaans-Mexicaanse filmregisseur Louis BUNUEL. Vrij vlug heeft hij zijn geboorteland, Spanje, de rug toegekeerd om te gaan werken, eerst in Frankrijk, later in de Verenigde Staten en tenslotte in Mexico, dat z'n tweede vaderland werd. Bunuel realiseerde in totaal tweeëndertig films, waaronder vooral moeten geciteerd worden: «L'Age d'or» (1930), «Los Olvidados» (1950), «Viridiana» (1961), «Belle de jour» (1967), «La voie lactée» (1968) en «Le charme discret de la bourgeoisie» (1972). Hij introduceerde het surrealisme in de film en werd «de kwelgeest van de burgerij» genoemd, omdat hij als non-conformist scherpe en vaak schokkende kritiek leverde op de huichelarij van de maatschappij en van de burgerij in het bijzonder. De meeste werken van deze filmpionier werden dan ook op mengende gevoelens onthaald.

Tot grote vreugde van beurskringen ligt de Britse kwaliteitskrant THE FINANCIAL TIMES, na een afwezigheid van ruim twee maanden, terug in de kiosken. De directie en de stakende arbeiders bereikten een akkoord dat een einde stelde aan de staking die tien weken heeft geduurd en The Financial Times ruim 700 miljoen frank heeft gekost.

De vanuit Londen uitgegeven krant lag sinds 1 juni lam. Eerst gingen de drukkers in staking omwille van de weigering van de directie een verhoging van de oplage met 275.000 exemplaren te koppelen aan salarisverhoging. De stakingshaard nam uitbreiding toen alle grafici zich bij de actie aansloten om te protesteren tegen het voorgenomen plan om computerinstallaties in te voeren bij het zetwerk. Daar is uiteindelijk niets van in huis gekomen door de stugge houding van de Britse vakbonden. Ook de drukkers haalden — wat hun loonen betreft — hun slag thuis.

Na heel wat gepalaber ziet het er naar uit dat in de herfst de beide programma's van de BBC op de BELGISCHE KABEL terecht zullen komen. Daartoe was eerst een voorakkoord vereist tussen de Belgische kabelfirma's en diverse instanties uit de Europese televisie — en filmwereld inzake doorgifte van tv-programma's via de kabel. Door strubbelingen met het filmbedrijf werd de definitieve ondertekening tot 21 juni op de lange (kabel)baan geschoven. Het grote

struikelblok, nl. de bepaling van het door de kabelmaatschappijen te betalen bedrag aan omroep, filmbedrijf en auteursrechten, kreeg zijn regeling door het vaststellen van een forfaitair bedrag van 405 frank per abonnee. De kosten hiervoor zullen grotendeels verhaald worden op de kijker want het voorakkoord omvat immers ook een verhoging van het abonnementsgeld. Ondanks het precedent met RTL zal de commerciële Britse omroep van de kabel geweerd blijven.

Er kwam echter een nieuwe kink in de kabel toen uit het stopzetten van BBC-uitzendingen in het Gentse bleek dat de parafering van het voorontwerp voor de BBC niet volstond om haar programma's op het Belgisch net te brengen. Officieel zou het slechts op 28 september tot een definitief akkoord komen. Enkele maanden later zou dan ook de RTT technisch in staat zijn de programma's over het ganse Vlaamse land door te sturen.

De SPECTATOR kampt met grote MOELIJKHEDEN. De dalende verkoop en de dalende inkomsten uit advertenties maakten het blad tot een zware verliespost voor de NV Het Volk. Vanaf september wordt daarom de redactie grondig herschikt: nog maar 2 van de 5 mensen blijven in vaste dienst. De rest van de artikels zullen door losse medewerkers aangevoerd worden. De huidige hoofdredactur, Jef Anthierens, verhuist met de andere redactieleden naar een nieuw op te richten wetenschappelijk maandblad «Eos».

De Vlaamse Tijdschriften Uitgeverij (V.T.U.), die o.a. het Vlaamse magazine «KNACK» uitgeeft, heeft de structuur van de leiding van dit weekblad grondig GEWIJZIGD. Frans Verleyen, tot nu toe hoofdredacteur, is vanaf 1 september 1983 benoemd tot directeur van de redactie. De adjunct-hoofdredacteur, Hubert Van Humbeeck, werd hoofdredacteur evenals Frank De Moor, die tot nog toe redacteur en reporter was. Volgens de Uitgeverij beantwoordt deze gewijzigde taakverdeling aan wat internationaal gebruikelijk is.

ZORGEN bij DE MORGEN. Begin juli boog de raad van beheer, waarin ondermeer de socialistische partij, het ABVV en de zie-

kenfondsen zetelen, zich over een reddings- en investeringsprogramma voor de krant, voor een globaal bedrag van ongeveer 200 miljoen. Het grootste deel hiervan zou nodig zijn om de persen van de drukkerij «Het Licht» te vervangen. Toen de socialistische vakbond, de grootste aandeelhouder van de krant, slechts met dat geld over de brug wilde komen mits inspraak in het redactioneel beleid, meldde hoofdredacteur Paul Goossens zich ontslagnemend. Hij duldde niet dat het protocol met de voeten werd getreden dat hem bij de oprichting van de krant redactionele vrijheid garandeerde. Na een gesprek met de aandeelhouders, waren beide partijen bereid dit als een «misverstand» te beschouwen. Het financiële dossier bleef echter hangende en na de voorlopige weigering van het ABVV om een splinternieuwe rotatiepers voor Het Licht te kopen, deed De Morgen prospectie bij andere drukkers. Dit zette dan weer kwaad bloed bij het technisch en administratief personeel dat met een blanco-pagina protesteerde «tegen de in het vooruitzicht gestelde plannen om de krant niet langer in de S.M. Het Licht te zetten en te drukken». Tussen de syndicale delegaties van De Roos (uitgeefster van De Morgen), Het Licht en de socialistische vakbondstop werd overeengekomen het dossier van de investeringen in de drukkerij opnieuw te bekijken. Die gesprekken slepen nu al maanden aan.

Sinds 1 september 1983 is Rudi DE CEUSTER directeur-generaal van het nieuwsagentschap BELGA. Hij volgde Willy VAEREWIJCK op die een klein jaar geleden overleden is. De Ceuster was tot nog toe publicrelationsadviseur bij ESSO.

Zorgden lekken rond de aangekondigde MEDIANOTA van minister Brinkman, reeds tijdens de lentemaanden voor enige opschudding in het NEDERLANDSE OMROEPWERELDJE, dan lijkt het hek nu helemaal van de dam, na de officiële voorstelling van deze nota die beschouwd wordt als de ontwerp-begroting voor de Nederlandse omroep.

De Nederlandse minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Brinkman, kondigde ondermeer aan dat de NOS een verregaande gedaanteverwisseling ondergaat. De omroeporganisaties krijgen de meerderheid waar het gaat om de samenstelling van de NOS-programma's. Het faci-

litair bedrijf van de NOS, dat de programma's voor alle omroepen fabriceert wordt een zelfstandige N.V.

De zendtijd mag ondanks extra-bezuinigingen de komende jaren worden uitgebreid met ten hoogste 20 u. per week. Ook de zendtijd voor reclame zal met een half uur per week worden verlengd. Minister Brinkman wil met een geringe uitbreiding van de reclamezendtijd de nadelige gevolgen ervan voor de pers aanzienlijk beperken.

Voor de uitbating van individuele abonneetelevisie komen wel pers, educatieve instellingen, de private audiovisuele sector en het bioscoop- en filmbedrijf in aanmerking, doch niet de omroepen. Deze hadden nochtans alle, met uitzondering van de VPRO, half juni bekend gemaakt dat ze samen én zonder de NOS — met wie nochtans al een soortgelijk initiatief werd begonnen — voorbereidingen wilden treffen om tegen het eind van het jaar al een gezamenlijk aanbod te doen voor individuele abonneetelevisie. Ook reclame is taboe op de abonnee-tv. Veel vrijheden gunt de medianota ook aan de lokale en regionale omroepen die dienen open te staan voor allerlei minderheidsgroepen. Het wegvloeien van reclamegelden naar etherpiraten zal worden bestreden door een verscherpte opsporing. Legalisering van de piraten wordt niet overwogen.

Onmiddellijk na de bekendmaking reageerden zowel de door de nota gekortwiekte NOS als een aantal van de Nederlandse omroepzuilen (KRO, NCRV en VARA) al negatief.

Kortgeleden OVERLEED in Nijmegen op 88-jarige leeftijd de filmcriticus A. VAN DOMBURG. Vooral als kunstredacteur van het dagblad 'De Tijd' genoot van Domburg een grote faam. Ook leidde hij jarenlang de filmtijdschriften Filmfront en Filmforum. Dertig jaar lang bepaalde hij voor een groot deel het gezicht van de Nederlandse filmkritiek. Na een lange loopbaan als journalist werd hij in 1959 aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen benoemd tot lector in de filmkunde.

Volgens de groepering van onafhankelijke radio's van België zou uit een CIM-onderzoek blijken dat 29,30 % van de Belgen die naar de radio luisteren op een VRIJE RADIO afstemmen. 28,50 % luistert naar een

BRT-zender en 23,50 % naar de RTBF; de overigen geven de voorkeur aan een buitenlands station (meestal RTL). Anderzijds zouden iedere dag gemiddeld 812.000 Belgen naar een vrije radio luisteren.

De Nederlandse VARA zit IN SLECHTE PAPIEREN. Dreigde het personeel van de Nederlandse omroepvereniging reeds begin juni met stakingsacties, dan kraaide begin september pas goed de haan.

De VARA kampt sinds enige tijd met financiële tekorten. Daarom wilde het bestuur van de socialistische omroepvereniging 19 mensen op straat zetten en overwegend met freelance-medewerkers gaan werken. Dit lokte in juni reeds ongenoegen uit bij het personeel.

Tot een krachtmeting kwam het toen begin september het bestuur werk wilde maken van een tweede punt van hun "relanceplan": het VARA-bestuur vindt dat er meer programma's moeten gemaakt worden die de gewone man aanspreken. Het zwarte schaap was het actualiteitenprogramma «Achter het Nieuws», dat bij het grote publiek niet in de markt bleek te liggen. Om de kijkdichtheid op te krikken trok de VARA-leiding Jan Nagel aan als eindredacteur. De redactie dulde niet dat dit zonder enige inspraak van haar kant gebeurde en dreigde het werk neer te leggen. Hierop schorste de directie het programma en stelde de redactie op non-actief. Nadat de Nederlandse Vereniging van Journalisten en de meeste redactieleden van Achter het Nieuws bakzeil haalden in een door hen aangespannen kortgeding, kwam het toch nog tot een vergelijk. Directie en redactie beraden zich nu samen over een nieuwe programmaformule, bindende werkafspraken en de benoeming van een nieuwe eindredacteur.

ADVERTEREN IN DIT NUMMER

Standaard Boekhandel	17
CeCoWe	32
Het belang van Limburg	49
Gemeentekrediet	50

uit de tijdschriften

JOURNAL OF BROADCASTING

Uitgegeven door:
Broadcast Education Association,
Department of Communication,
The Ohio State University,
205 Derby Hall, Columbus, Ohio 43120
ISSN 0021-938X

Vol. 26, nr. 4, Fall 1982.

Michael E. PACANOWSKY and James A. ANDERSON, *Cop Talk and Media Use*, 741.
Dagna LEMISH, *The Rules of Viewing Television in Public Places*, 757.
Navita Cummings JAMES and Thomas A. McCAIN, *Television Games Preschool Children Play: Patterns, Themes and Uses*, 783.
James LULL, *How Families Select Television Programs: A Mass-Observational Study*, 801.
Michelle A. WOLF, Timothy P. MEYER and Christopher WHITE, *A Rules-Based Study of Television's Role in the Construction of Social Reality*, 813.
Robert L. SCHRAG, *Detente in Television: A Critic's Obligation*, 831.
Peter S. LEMISH and Dafna LEMISH, *A Guide to the Literature of Qualitative Research*, 839.
Mary A. HELLER, *Semiology: A Context for Television Criticism*, 847.
Lemuel B. SCHOFIELD, *Strategies in Broadcast and Cable Promotion*, eds. Susan Tyler Eastman and Robert A. Klein, 855.
Theresa L. SILVERMAN, *Understanding Television: Essays on Television as a Social and Cultural Force*, ed. Richard P. Adler, 858.
Jonathan L. YODER, *On the Small Screen: New Approaches in Television and Video Criticism*, Hal Himmelstein, 860.
Joseph K. HEUMANN, *The TV Ritual: Worship at the Video Altar*, Gregor T. Goethals, 861.

Vol. 27, nr. 2, Spring 1983.

Don R. LEDUC, *Direct Broadcast Satellites: Parallel Policy Patterns in Europe and the United States*, 99.
James G. WEBSTER, *The Impact of Cable and Pay Cable Television on Local Station audiences*, 119.
Lee B. BECKER, Sharon DUNWOODY and Sheizaf RAFAELI, *Cable's Impact on Use of Other News Media*, 127.
Ted BOLTON, *Perceptual Factors That Influence the Adoption of Videotex Technology: Results of the Channel 2000 Field Test*, 141.
Richard V. DUCEY, Dean M. KRUGMAN and Donald ECKRICH, *Predicting Market Segments in the Cable Industry: The Basic and Pay Subscribers*, 155.
Vernone M. SPARKES, *Public Perception of and Reaction to Multi-Channel Cable Television Service*, 163.

Janay COLLINS, Joey REAGAN and John D. ABEL, *Predicting Cable Subscribership: Local Factors*, 177.
James R. SMITH, *Four Perspectives on Media Research in the 1980's*, 185.

PUBLIZISTIK

Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung
Uitgegeven door: Deutsche Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft
bij: Universitätsverlag Konstanz GmbH,
Postfach 6632, D-7750 Konstanz
ISSN 0033-4006

Jg. 28, Heft 2, April-Juni, 1983.

Werner KALTEFLEITER, *Politische Steuerung durch Kommunikation?* 161.
Renate EHLERS, *Themenstrukturierung durch Massenmedien. Zum Stand der empirischen Agenda-setting-Forschung*, 167.
Lutz HACHMEISTER, Achim BAUM und Matthias SCHUPPE, *Praktizismus und kommunikationswissenschaftliches Studium. Eine explorative Studie zur Theorie/Praxis-Vermittlung*, 187.
Hans Heinz FABRIS, *Österreichs Beitrag zu Kommunikationswissenschaft und -forschung: Zwischen Aufbruch und Verhinderung*, 204.
Dieter STOLTE, *Neue audio-visuelle Verteil- und Speichermedien. Medienpolitische und medienwirtschaftliche Perspektiven*, 221.
Claudia MAST, *«Neue Technik» - neuer Journalismus? Zu Akzeptanz und Auswirkung des Einsatzes moderner Technologien*, 230.
Hans-Dieter KLINGEMANN und Ute KLINGEMANN, *«Bild» im Urteil der Bevölkerung. Materialien zu einer vernachlässigten Perspektive*, 239.

GAZETTE

International journal for mass communication studies.
Uitgegeven door:
Instituut voor Perswetenschap, Amsterdam
bij:
Martinus Nijhoff, Postbus 322,
NL - 3300 AH Dordrecht
ISSN 0016-5492

Vol. 31, nr. 1, 1983.

Max L. SNIJDERS, *The right to communicate: The latest effort to put the media under control*, 3.
Jerry Komia DOMATOB and Stephen William

HALL, *Development journalism in Black Africa*, 9.
Mei Ching LIU, *Liang Ch'i-Ch'ao and the media: A historic retrospection*, 35.
Leonard L. CHU, *Press criticism and self-criticism in Communist China: An analysis of its ideology, structure and operation*, 47.

Vol. 31, nr. 2, 1983.

Jyotika RAMAPRASAD, *Media diplomacy: In search of a definition*, 69.
Ikechukwu E. NWOSU, *The role of research in the global information flow controversy: A critical analysis*, 79.
Elijah F. AKHAHENDA, *The imperative of national unity and the concept of press freedom: the case of East Africa*, 89.
Rutger LINDAHL, *Media concentration on local political campaigns: A study on local newspapers and campaign organizations during the 1980 nuclear power referendum in Sweden*, 99.

CRITICAL INQUIRY

Uitgegeven door:
The University of Chicago Press,
5801 S. Ellis Avenue,
Chicago, Illinois 60637
ISSN 0093-1896.

Vol. 9, nr. 2, December 1982.

Garry WILLS, *Critical Inquiry (Kritik) in Clausewitz*, 281.
Joel WEINSHEIMER, *«London» and the Fundamental Problem of Hermeneutics*, 303.
Arnold KRUPAT, *An Approach to Native American Texts*, 323.
Ruth Bernard YEAZELL, *Podsnappery, Sexuality, and the English Novel*, 339.
Elizabeth LANGLAND, *Society as Formal Protagonist: The Examples of Nostromo and Barchester Towers*, 359.
Marshall BROWN, *The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, 379.
Berel LANG, *Looking for the Styleme*, 405.
Marjorie PERLOFF, *Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry*, 415.
Joyce Carol OATES, *The Magnanimity of Wuthering Heights*, 435.

Vol. 9, nr. 4, June 1983.

Michael FRIED, *The Structure of Beholding in Courbet's Burial at Ornans*, 635.
Henry Louis GATES, Jr., *The «Blackness of Blackness»: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey*, 685.

Critical response: for and against theory.

Editor's Preface, 725.
I. Daniel T. O'HARA, *Revisionary Madness:*

The Prospects of American Literary Theory at the Present Time, 726.

II. E.D. HIRSCH, Jr., *Against Theory?* 743.

III. Jonathan CREWE, *Toward Uncritical Practice*, 748.

IV. Steven MAILLOUX, *Truth or Consequences: On Being Against Theory*, 760.

V. Hershel PARKER, *Lost Authority: Non-Sense, Skewed Meanings, and Intentionless Meanings*, 767.

VI. Adena ROSMARIN, *On the Theory of «Against Theory»*, 775.

VII. William C. DOWLING, *Intentionless Meaning*, 784.

VIII. Steven KNAPP and Walter Benn MICHAELS, *A Reply to Our Critics*, 790.

FILM EN TELEVISIE

Uitgegeven door:

Katholieke filmliga, v.z.w.,
Dwarsstraat 9, B-1030 Brussel

nr. 305, oktober 1982.

Jo DAEMS, *Media. Ontmoetingsplaats voor jong en oud*, 4.

Jo DAEMS, *Film en derde leeftijd. Waaier van herfstkleuren met tere tinten*, 5.

Jean-Pierre WAUTERS, *Marion Hänsel & Le lit*, 12.

Gaston WEEMAES, *Henry Fonda*, 27.

nr. 306, november 1982.

Marc TURFKRUYER, *50 jaar Venetië*, 6.

Ivo NELISSEN, *Rainer Werner Fassbinder*, 12.

Dirk MICHIELS, *Querelle*, 16.

Freddy SARTOR, *De teleurgang van de buurtbioscoop (3)*, 28.

nr. 307, december 1982.

Dirk Michiels e.a., *9de Internationaal Filmgebeuren Gent*, 6.

Chantal MOENS, *Toute une nuit*, 16.

Karin SEBERECHTS, *Jacques Brel*, 18.

J.P. WAUTERS, *Praten met de Taviani's*, 21.

J.P. WAUTERS, *King Vidor. Bij de dood van een koning*, 28.

Gaston WEEMAES, *Ingrid Bergman*, 34.

nr. 308, januari 1983.

Dirk MICHIELS, *Britannia Hospital*, 4.

Ronnie PEDE e.a., *Wie zit al niet eens in de kast?*, 6.

Freddie SARTOR, *Gerard Thoolen*, 10.

Chantal MOENS, *Tron*, 12.

Gaston WEEMAES, *Tagebuch einer Verlorenen*, 16.

Kari BERT, *Harry Cohn*, 30.

44

F. SARTOR, *Identificazione di una donna door Antonioni*, 18.

R. PEDE, *The World According to Garp: Te-sich versus Irving*, 20.

K. SEBERECHTS, *One from the Heart: roman-tiek volgens Coppola*, 22.

D. MICHIELS, *L'Age d'Or-prijs: het subversie-ve etiket in 1982*, 28.

Nr. 310, maart 1983.

J.P. WAUTERS, *Komen en gaan. Bij een Alge-meen Aalmoezenierswissel*, 5.

D. MICHIELS, *Ghandi. Een universele vredes-film*, 6.

K. SEBERECHTS, *Driewerf hoera voor Tootsie, Dustin Hoffman en Pollack*, 8.

I. NELISSEN, *De schijnrevolutie van het woord: Danton*, 10.

R. PEDE, *Patrick Le Bon op vierkante wielen*, 12.

R. PEDE, *Zaman: juist, die van hiernaast*, 14.

J. SEGERS, *Le beau mariage of de berekenen-de liefde*, 15.

J.P. WAUTERS, *Romand vooral over Rohmer: een interview*, 18.

I. NELISSEN, *Realiteit / Werkelijkheidsindruk / Fictie (3)*, 20.

K. VANSTAPPEN, *Crisis in de Vlaamse Film?*, 23.

Nr. 311, april 1983.

X., *Actie Solidariteit: de eindresultaten!*, 5.

F. SARTOR, *Dark Crystal: glasheldere Hen-son*, 6.

J.P. WAUTERS, *Manila 83: een filmvakantie op de Filippijnen*, 8.

J.P. WAUTERS, *Berlinale 83: overrompelend veelzijdig aanbod*, 12.

R. PEDE, *Kort maar krachtig? Over vooral Vlaamse kortfilms*, 20.

K. BERT, *George Cukor: van een maker van vrouwenfilms*, 22.

F. SARTOR, *Teleurgang van de buurtbios? Aflevering vier*, 28.

G. ADÉ, *Télévisiekijken: BRT en publiciteit*, 42.

Nr. 312-313, mei-juni 1983.

K. SEBERECHTS, *Frances. Kritische blik op Hollywood én briljante Jessica Lange*, 4.

D. MICHIELS, *Sophie's choice: Oscar voor Streep maar niet voor de film...*, 6.

J. DE VISSCHER, *Bergman tweemaal: Aus dem Leben der Marionetten...*, 8.

J. DE VISSCHER, *...en zijn finale familie-epos Fanny och Alexander*, 11.

J.P. WAUTERS, *Sydney Pollack over Tootsie en Dustin Hoffman*, 14.

I. NELISSEN, *Dertiende Internationaal Film-festival Antwerpen*, 18.

F. SARTOR, *Twaalfde Festival van Rotterdam*, 20.

D. MICHIELS, *Le roi et l'oiseau van tekenfilm-veteraan Paul Grimault*, 29.

C. MOENS, *Mur, Murs & Documenteur: dub-belslag van Agnès Varda*, 30.

G. ADÉ, *Televisiekijken: Kunstzaken in het vi-zier*, 40.

Nr. 314-315, juli-augustus 1983.

J.P. WAUTERS, *Cannes 1983: de nieuwe (!) aanpak*, 4.

X., *Films in Cannes: een eerste greep uit het aanbod*, 6.

P. MICHIELS, *La Traviata: barokfilmer Zeffirelli slaat passend toe*, 14.

R. PEDE, *In Oberhausen triomfeerden Indi-sche documentaires*, 16.

J. VAN LIEMPT, *Over Vlaamse film gesproken. Zeker*, 20.

X., *Nieuws over Knokke-Heist, Fantastische films en Novy Babylon*, 24.

X., *Gekeurd: de Vlaamse filmkritiek slaat weer toe*, 26.

Nr. 316, september 1983.

X., *Cannes-oogst 1983: een laatste greep uit het aanbod*, 5.

R. PEDE, *De discrete charmes van de overle-den Luis Buñuel*, 9.

D. MICHIELS, *Een nieuwe en uitstekende Del-vaux: Benvenuta*, 10.

I. NELISSEN, *Realiteit/Werkelijkheidsin-druk/Fictie (4)*, 12.

X., *Nieuws over Filmvondsten, Cattolica e.a.*, 14.

X., *Gekeurd: waarde-oordeel over 30 recente films*, 17.

CAHIERS DU CINEMA

Revue mensuelle du Cinéma

Uitgegeven door:

Editions de l'Etoile, s.a.r.l.

9, passage de la Boule-Blanche,

F-75012 Paris

nr. 343, janvier 1983.

Pascal BONITZER, *Quatre-quarts*, 5.

Pascal BONITZER, e.a., *Entretien: Un art en équilibre*, 7.

Bill KROHN, *La nouvelle génération américai-ne*, 19.

Serge DANEY, *Notes nippones*, 26.

Charles TESSON, *Découvrons Guru Dutt et Ritwik Ghatak!*, 36.

Sylvie PIERRE, *Les Brésiliens à Nantes: Trian-gles et trafics*, 41.

nr. 344, février 1983.

Louella INTERIM, *Mikiò Naruse, le quatrième grand*, 7.

Charles TESSON, *Xie Jin, celui par qui le mélo arrive*, 13.

Marco MULLER, *Entretien avec Xie Jin*, 16.

Alain PHILIPPON, *Entretien avec Philippe Gar-rel*, 23.

Alain PHILIPPON, *L'enfant-cinéma*, 29.

Alain PHILIPPON, *Rapide survol d'une œuvre en mouvement*, 33.

Serge TOUBIANA, *Le cinéma en plan large*, 35.

Serge LE PERON, *Concurrence et arbitrage: l'ère des organisateurs*, 38.

Berenice REYNAUD, *Le jeune cinéma améri-cain trouve sa place*, 41.

nr. 345, mars 1983, Special Raoul Ruiz.

Serge TOUBIANA, *Le cas Ruiz*, 5.

Pascal BONITZER e.a., *Entretien avec Raoul Ruiz*, 7.

Charles TESSON, *Jeu de l'oeil: un cauchemar didactique ou la tentative d'établir une biographie de Raoul Ruiz*, 13.

Pascal BONITZER, *R.R ou l'art du faux: Métamorphoses*, 21.

Serge DANÉY, *Dialogues d'exiles: En mangeant, en parlant*, 23.

Yann LARDEAU, *Pas de faux raccords sans accrocs*, 26.

Danièle DUBROUX, *Les explorations du capitaine Ruiz*, 31.

Louis Skorecki, *La traversée du fleuve cinéma à la nage*, 34.

Michel Chion, «Un Bardo-film», 38.

Alain PHILIPPON, *Les personnages-acteurs dans les films de Raoul Ruiz*, 53.

Nr. 346, avril 1983.

«FANNY ET ALEXANDRE» D'INGMAR BERGMAN:

Pascal BONITZER et Michel CHION, *Portrait de l'artiste en jeune mythomane, Bergman et Alexandre*, 4.

«PAULINE A LA PLAGE» D'ERIC ROHMER:

Danièle DUBROUX, *Le caprice de Marion*; Pascal BONITZER, *Une image peut en cacher une autre*; Pascal BONITZER et Michel CHION, *Entretien avec Eric Rohmer*; Alain BERGALA, *Entretien avec Nestor Almendros*, 13.

Yann LARDEAU, DAVID W. GRIFFITH. *King David*, 31.

HOMMAGE A GEORGE CUKOR:

Bill KROHN, *La fin d'un primitif*; Vincent OSTRIA, *A director is dead*, 39.

Nr. 347, mai 1983.

«THE KING OF COMEDY» DE MARTIN SCORSESE:

Olivier ASSAYAS, *De l'autre côté des images*, 5.

Barbara FRANK et Bill KROHN, *Entretien avec Martin Scorsese*, 11.

Bill Krohn, *Mythologies du show-business*, 14.

Serge DANÉY, «SMORGASBORD» DE JERRY LEWIS *Non réconciliés*, 20.

Serge TOUBIANA, «L'ARGENT» DE ROBERT BRESSON *L'argent et son théâtre*, 23.

«LA VIE EST UN ROMAN» D'ALAIN RESNAIS:

Serge DANÉY et Danièle DUBROUX, *Entretien avec Alain Resnais*, 27.

Yann LARDEAU, *Les trois âges du bonheur*, 38.

ISABELLE ADJANI:

Alain PHILIPPON, *Une image filante*, 45.

Alain PHILIPPON, *Entretien avec Isabelle Adjani*, 46.

ANDRE BAZIN:

Jean NARBONI, *Hommage à André Bazin*, 53.

André BAZIN, *Du Festival considéré comme un ordre*, 54.

André BAZIN, «Les parents terribles» de Jean Cocteau, 56.

Nr. 348-349, juin-juillet 1983.

CANNES: 1983 - 36^e ÉDITION:

Serge TOUBIANA, *Le Cinéma dans la soute*, 4.

«L'ARGENT» DE ROBERT BRESSON:

Alain BERGALA, *Bresson, «L'Argent» et son spectateur*, 7.

Guy-Patrick SAINDERICHIN, «Où est l'argent?», 10.

Serge DANÉY et Serge TOUBIANA, *Entretien avec Robert Bresson*, 13.

«FURYO» DE NAGISA OSHIMA:

Pascal BONITZER, *La bosse et la voix*, 19.

Alain BERGALA, Jean NARBONI et Charles TESSON, *Entretien avec Nagisa Oshima*, 23.

«LA BALLADE DE NARAYAMA» DE SHOHEI IMAMURA:

MEDIEN + ERZIEHUNG

Zweimonatsschrift für audiovisuelle Kommunikation

Uitgegeven door:

Leske Verlag + Budrich GmbH,
Fürstenbergerstrasse 23, Postfach 300406,
D-5090 Leverkusen 3

ISSN 0341-6860

Jg. 27, Heft 2, 1983.

Warum haben wir Angst von Bildern ?

Georg SEEBLEN, *Der Diebstahl der Blicke. Notizen zu erotischem, sozialem und kritischem Voyeurismus*, 66.

Der kaputte Voyeurismus. Bildessay von Christian Rost und Georg Seeblen, 71.

Wolfgang BRUDNY, *Die vielen Bilder und das bißchen Wirklichkeit. Gedanken zu einer unaufhaltsamen Bildwertung*, 78.

Elmar BUCK, *Von der Bedeutung der Wörter auf der Bühne - und von den Chancen der Bilder im Theater*, 83.

Film

33. Internationale Filmfestspiele Berlin 1983, 90

Medienpädagogik

Ingrid GERETSCHLAEGER, *Medienerziehung in Australien*, 108.

Edmund KÖSEL, *Zu einer Theorie der «subjektiven Distanz» zur Information*, 122.

Jg. 27, Heft 3, 1983.

Erich MOHN, *Informationstechnologien - mehr als Medienprobleme*, 130.

X., *Informationstechnologien in der betrieblichen Realität. Ein Gespräch*, 140.

Meinhard PRILL, *John Carpenter: Vom Niedergang eines Kultfilmers. Das Ding aus einer anderen Welt/Halloween II*, 145.

Oliver TOLMEIN, *Filme über die Wirklichkeit in der Bundesrepublik. Sohrab Shahid Saless: Utopia/Empfänger unbekannt*, 154.

Günther ANFANG, *Ein Jugendfilm über die 60er Jahre. Peter F. Bringmann: Die Heartbreakers*, 156.

Brigitta PIELMEYER, *Kleinkind und Fernsehen. Die wissenschaftliche Problemdiskussion in der Bundesrepublik von den Anfängen bis zur «Wende»*, 159.

Raphael SCHNELLER, *Experimentelle Medienpädagogik in Israel*, 164.

Jg. 27, Heft 4, 1983.

Bernd SCHROB, *Mit dem Joy-Stick in die Computerzukunft*, 194.

Rainer WEBER, *Videospiele in einer gewalttätigen Gesellschaft. Bemerkungen zur professionellen pädagogischen Erregung*, 206.

X., *Die Pädagogen machen sich viel zu viel Gedanken. Ein Gespräch mit Johann Beiderbeck*, 218.

Meinhard PRILL, *Wim Wenders und seine Erfahrung Hollywood. Nick's Film - Lightning over Water / Hammett / Der Stand der Dinge*, 222.

Holger TWELE, *Kevin und Pierce Rafferty, Jayne Loader: The Atomic Café*, 232.

Fernand JUNG, *Fredi M. Murer: «Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, daß wir da sind»*, 234.

Holger TWELE, *Serif Gören, Yilmaz Güney: Yol*, 237.

Hendrik DE BOER, «Die Dritte Welt bei uns». *Filme und Fernsehsendungen für die politische Bildungsarbeit*, 241.

COMMUNICATIONS

Internationale Zeitschrift für Kommunikationsforschung.

Uitgegeven door:

Deutsche Gesellschaft für Kommunikationsforschung en Internationale Vereinigung für Kommunikationswissenschaft.

bij:

Verlag Hans Richarz, Postfach 1165,
D-5205 St. Augustin 1

ISSN 0341-2059.

Jg. 8, Heft 3, 1982.

I. Lokalkommunikation aus der Sicht von Interessierten

Hannes LEOPOLDESEDER, *Das Lokalradio in Österreich*, 179.

Rolf T. WIGAND, *Local Communication and Communication Research: An American Perspective*, 189.

Willibald HILF, *Lokaler Hörfunk als öffentliche Dienstleistung*, 219.

Gian Piero ORSELLO, *Conseguenze della legittimazione in Italia dell'emittenza radiotelevisiva in un sistema di servizio pubblico e riflessi sulla realtà internazionale*, 229.

Matthias F. STEINMANN und Markus JEDELE, *Zur Bedürfnisfrage nach elektronischer Lokalkommunikation (Am Beispiel des Kabelfernsehens der Region Solothurn, Schweiz)*, 243.

II. Lokalkommunikation und Kommunikationswissenschaft

Alphons SILBERMANN, *Übergeordnete Probleme der Lokalkommunikation*, 265.

Jean CAZENEUVE, *Communication locale et science de l'information*, 265.

J. VAN BOL, *Communication locale et sciences de la communication - le cas de la Belgique*, 277.

Benno SIGNITZER, *Lokalkommunikation und Kommunikationswissenschaft. Perspektiven für Kommunikations- und Forschungspolitik*, 279.

filmliteratuur

W. FRITZ,

Kino in Oostenrijk. Der Stummfilm 1896-1930,
Osterreichischer Bundesverlag, Wien, 1981
166 blz., geïll.

De eerste vijftig jaar Oostenrijkse filmgeschiedenis, die hier beschreven worden zijn ongetwijfeld de meest produktieve en meest illustere van dat land geweest. Toch zou het overdreven zijn om hier van een echte nationale produktie te spreken. Daarvoor was Wenen teveel een verzamelaarsplaats van internationaal talent, daarvoor verlieten ook teveel Oostenrijkse artiesten hun land, naar Duitsland en later ook Amerika.

Grote namen en soms ook grootse produkties. Het is daaromheen, dat Fritz zijn verhaal vertelt, nu eens uitwendend over een regisseur of producent, dan weer over een ster of over een grote film. Fritz, die al geruime tijd verbonden is aan het Oostenrijks Filmarchief, heeft genoeg ervaring om niet te vervallen in een onsaamenhangend spel van namen en titels. Zijn informatie is nauwkeurig en gefundeerd en hij schuwt daarbij niet om de ontwikkelingen inzake filmpolitiek, filmkritiek en filmtheorie te behandelen. Kortom een degelijke en bruikbare studie, misschien vooral bestemd voor een eerste kennismaking. Dat zou ook de reden kunnen zijn, waarom het beeld, dat Fritz schetst zo los is komen te staan van de sociaal-politieke situatie destijds in Oostenrijk: de rol van het nieuwe medium in het cultuurcentrum, dat Wenen rond 1900 nog is, de consequenties van WO I, de overgang van monarchie naar republiek, de culturele en politieke relatie met Duitsland. Het valt te betreuren, dat een insider besloten heeft om deze kwesties niet aan te roeren.

W.H.

J. SANDFORD,

The New German Cinema,
Methuen, Londen, 1981, 180 blz., geïll.

Op een nuchtere en pretentieloze manier probeert Sandford een beeld te geven van vijftien jaar Westduitse filmgeschiedenis. Centraal daarbij staat de produktie van een aantal filmmakers, die vooral in de jaren zeventig voor het buitenlandse publiek het gezicht van de Duitse cinema hebben bepaald. Kort en zakelijk wordt uit de doeken gedaan hoe een synthese tussen een generatie van nieuw talent (met een beginselverklaring tijdens Oberhausen 1962) en een moeizaam ontwikkelde financieringsstructuur (met een centrale rol voor de Filmförderungsanstalt en de Duitse televisie) tot stand komt. Sandford stelt vast, dat dit aanvankelijk films oplevert, die vooral een kritisch succes kennen (op festivals en in de filmhuizen). Halverwege de jaren zeventig dan de doorbraak in het commerciële bioscoopcircuit. Inhakend op deze ontwikkelingen van de laatste jaren ziet hij in het voortzetten van deze lijn de enige overlevingsmogelijkheid voor de Nieuwe Duitse Film, dat wil dus zeggen: de

produktie van kwalitatief hoogstaande en commercieel rendabele films. Andere alternatieven, zoals het blijven steunen op overheids-subsidie, de produktie van internationale films of het vertrek van talent naar het buitenland zullen een negatieve uitwerking hebben op pogingen een filmcultuur van eigen bodem te consolideren.

Met eenzelfde zakelijkheid wordt vastgesteld, dat het bij Das Neue Kino niet gaat om een artistieke 'school' of 'beweging'. Derhalve bestaat het boek voor een groot deel uit een portret van zeven representatieve filmmakers (Kluge, Straub, Schlöndorff, Herzog, Fassbinder, Wenders en Syberberg), waarbij eerder hun verschillen dan overeenkomsten worden benadrukt.

Een ander deel van het boek is gewijd aan enige thematische aspecten. Beide delen zijn ruimschoots voorzien van illustraties. De situatie-en perspectiefschets aan het begin en einde van het werk vervolledigen het geheel.

W.H.

F. THORPE, N. PRONAY,
British Official Films in the Second World War - A Descriptive Catalogue,
Clio Press, Oxford, 1980, 321 blz., geïll.

Het is sinds een kleine vijftien jaar, dat historici zich in Engeland op meer dan incidentele wijze beroepsmatig voor film zijn gaan interesseren. Men reflecteert over de functie van film als historisch document en de rol van film in het onderwijs. Het is echter niet gebleven bij theorievorming; aan verschillen universiteiten (Leeds, Reading, Nottingham, Wales, Birmingham, Edingburgh, Londen, Manchester) hebben historici hun eigen films geproduceerd (meestal bestaande uit montages van archiefmateriaal) en een verband gecreëerd (The British Interuniversity Film Consortium) teneinde een zekere continuïteit te garanderen. De 'Open University' (in werking sinds 1971) besteedt meer aandacht aan een niet-compilerende produktiewijze en heeft als zodanig ook een aantal geschiedenisfilms in het programma zitten.

Vanuit deze ontwikkelingen zijn Engelse historici zich ook bezig gaan houden met schrijven van stukken filmgeschiedenis. Dat heeft in het onderhavige geval een werk opgeleverd, dat vooral eerst 'data' wil presenteren. In samenwerking met Francis Thorpe van het Slade Film History Register (een projekt, dat in 1969 aan het University College in Londen gestart is en een catalogus probeert op te stellen van al het documentaire en newsreel-filmmateriaal in Engeland, dat van nut kan zijn voor de historicus en andere sociale wetenschappers) en C. Coullass van het filmdepartement van het Imperial War Museum, heeft Pronay de 1887 films geïllustreerd, waarvan aangetoond kon worden, dat ze officieel geproduceerd of gedistribueerd zijn door het Britse Ministerie van Informatie en verwante overheidsinstellingen. De samenstellers lijken een hoge mate

van volledigheid bereikt te hebben in hun catalogus van alle officiële Britse films van 1939-1946. Desondanks zijn ze in een aantal gevallen slechts in staat om titels te geven zonder veel extra informatie, een zoveelste bewijs van de slordigheid, waarmee in het verleden met films is omgesprongen. Dit doet echter niets af aan de verdienste van Pronay c.s., die een professionele aanzet hebben gegeven voor het verder in kaart brengen van deze periode. De catalogus zelf wordt voorafgegaan door een uitgebreide en heldere schets van de omstandigheden, waarin tijdens WO II op overheidsniveau een filmbeleid werd gevoerd.

W.H.

K. READER,
Cultures on Celluloid,
Quartet Books, Londen, 1981, 216 blz. n geïll.

Films ontstaan niet in het luchtledige, maar in een sociale context en zullen derhalve ook het stempel van die geconditioneerdheid dragen. Deze probleemstelling vormt het uitgangspunt voor Readers boek. Hij vraagt zich af hoe een nationale cultuur en identiteit tot uitdrukking wordt gebracht in film. De vraag omkerend wordt dat: hoe zouden we een cultuur kunnen begrijpen zonder zijn belangrijke films te begrijpen? Filmsociologie is nog steeds een weinig ontwikkeld gebied binnen de filmtheorie. Vooral het leggen van meer dan toevallige verbanden tussen maatschappelijke structuren en artistieke betekenisproduktie is een proces, dat zich maar moeizaam aan het ontwikkelen is. De bijdrage die Reader levert stijgt voor het merendeel niet uit boven een eenvoudig reflectiemodel. Vanuit die optiek behandelt hij (aspecten van) de cinema in Amerika, Frankrijk, Engeland en Japan. Aan de hand van talloze voorbeelden plaatst Reader zijn opmerkingen zonder echter een duidelijk concept te hanteren. Toch (of juist daardoor) is het een leesbaar boek geworden, waarbij vooral de hoofdstukken over de Engelse en Franse cinema eruit springen. In dat laatste verband is het grappig om te lezen hoe Reader de vaak stormachtige kritiek op het tijdschrift Screen verklaart vanuit een Engelse aversie tegen theorievorming en seksualiteit, twee gebieden die Screen nu juist met elkaar probeert te verenigen. Tegelijk echter plaatst Reader zijn betoog door het hanteren van zinsneden als 'de Britse mentaliteit' buiten ieder sociologisch-theoretisch kader.

W.H.

R. ALTMAN (Ed),
Genre: The Musical,
Routledge & Kegan Paul, in association with the BFI, Londen, 1981, 228 blz., geïll.

Als één van de meest wezenlijke bestanddelen van de Amerikaanse speelfilmproduktie (qua geld, talent en technologie) heeft de musical

zich nooit mogen verheugen in een serieuze, kritische belangstelling. Altman schetst een ontwikkeling die loopt van de jaren '20/'30, waarin de musical door de kritiek meer veroordeeld dan geanalyseerd wordt, tot de jaren '50, waar de eerste pogingen tot classificatie op basis van producerende studio's en 'personalities' ontstaan.

De samensteller presenteert zijn bundel met de intentie om een einde aan deze situatie te maken. Deze overtuiging wordt aan het einde van de reader gerelativeerd door het besef dat er nog veel informatie en theorie ontbreekt om de musical als genre gestalte te geven. Debet hieraan is in de eerste plaats een matig ontwikkelde theorie van het genre in het algemeen, waardoor vooral het schrijven van een geschiedenis van de genres maar moeizaam van de grond kan komen. M.b.t. de Amerikaanse musical zou het materiaal van haar geschiedenis vooral gezocht moeten worden in de relatie tussen Hollywood en Broadway. Daarbij aansluitend is een 'materialistische' kritiek op haar plaats, die het verband moet leggen tussen de musical en technologische en sociale ontwikkelingen op een breder maatschappelijk vlak. Tevens kan de musical gezien worden als een stimulans om de huidige theorievorming rond film te bevrijden van haar visuele geobsedeerdheid, door meer aandacht te schenken aan de geluidsband (de muziek in het bijzonder).

Tussen deze pretentie en relativering ligt een dertiental artikelen, alle gepubliceerd na 1975, die proberen om adequate invalshoeken voor de bestudering van de musical te formuleren. Daarbij komen een aantal thema's aan bod, zoals die de afgelopen jaren op algemeen theoretisch niveau ontwikkeld zijn: de verhouding tussen genre en auteur, het vraagstuk van de tekstuele ideologie, de zelfreflexie van de genre-film, de positie van de toeschouwer, het entertainment-begrip.

Zoals gebruikelijk in deze reeks wordt elk van de artikelen voorzien van een commentaar door de samensteller, waardoor wat meer kader wordt gegeven aan de diversiteit van inzichten. Meer dan de helft van de essays is geschreven door Amerikanen (veelal verbonden aan universiteiten), waarmee een ontwikkeling van theorievorming rond hun eigen films wordt voortgezet.

W.H.

P.B. SCHUMANN,
Handbuch des lateinamerikanischen Films,
Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/Main,
1982, 415 blz., geïll.

P.B. SCHUMANN,
Kino in Cuba 1959-1979,
Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/Main,
1980, 298 blz., geïll.

Schumanns handboek geeft de problemen aan die ontstaan bij het schrijven van een geschiedenis van de Latijns-Amerikaanse cinema. Vanuit zijn eigen ervaring kent Schumann deze cinema slechts van de laatste vijftien jaar. De periode daarvoor kan hij alleen beschrijven in de vorm van het herschrijven van bestaande teksten. Vooral in Latijns-Amerika lijkt zich de noodzaak op te dringen om haast te maken met het verzamelen van de meest elementaire

informatie, alvorens die voorgoed verloren zou gaan. Terecht stelt Schumann dan ook vast, dat het in eerste instantie aan de Latijns-Amerikanen zelf is om hun filmgeschiedenis in kaart te brengen.

Het beeld, dat wij tot op dit moment hebben van de latijnsamerikaanse filmgeschiedenis kan misschien duidelijker maken wat de oorzaken van deze achterstand zijn. Daaruit blijkt, dat de noodzaak van een autochtone filmpraktijk die van een geschreven filmcultuur vooralsnog ruimschoots overschrijdt. Schumanns boek toont opnieuw aan, dat de ontwikkeling van een filmklimaat in geheel Zuid- en Midden-Amerika een voortdurende strijd is tegen een buitenlandse filmkolonisering en een binnenlandse militaire dictatuur en censuur. Vanuit de politieke discontinuïteit treden voor langere of kortere periodes aanzetten voor een eigen filmcultuur naar voren, veelal opgevat in termen van een revolutie en strijd tegen onderdrukking en uitbuiting. Centraal daarbij staat het tonen van de harde werkelijkheid, factueel-documentair, zoals bij Solanas of vanuit een mythologische benadering, zoals bij Rocha. De geschreven filmgeschiedenis reflecteert als zodanig de telkens weer door politieke veranderingen onderbroken filmproductie. Schumanns boek is dan ook meer een aanklacht tegen dan een verslag van deze constellatie. De informatie is vervat in korte studies over de filmgeschiedenis van het merendeel van de Latijns-Amerikaanse landen, een lexicon van de belangrijkste films van de afgelopen twintig jaar (met annotaties in de vorm van herdrukte artikelen en interviews) en daarbij aansluitend een biografie van de belangrijkste filmmakers.

Uitgebreidere informatie over film in Cuba (naast Brazilië en tot voor kort Mexico één van de weinige landen met een filmbeleid) kan men vinden in de bundel, samengesteld ter gelegenheid van Oberhausen 1980. Naast gegevens over en commentaar op de speelfilms en korte films uit de retrospectieve, ook een biografie van de filmmakers en een overzicht van de produktie van het ICAIC (het Cubaanse filminstituut) van 1959-1978. Het geheel wordt voorafgegaan door beginselverklaringen en theorieën m.b.t. de Cubaanse filmpraktijk.

W.H.

H. BIRETT (Hrsg),
Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920.
Berlin, Hamburg, München, Stuttgart,
K.G. Saur, München, 1980, 918 blz.

Tot 1906 kent Duitsland geen preventieve censuur. Wel zijn vanaf 1897 gevallen bekend, waarbij de plaatselijke politieinstantie, na een bezoek aan de eerste voorstelling, alsnog een verbod uitvaardigt. Twijfels rond deze vorm van na-censuur ontstaan als op 1 mei 1906 Rudolf Hennig in Berlijn ter dood wordt veroordeeld. Deze is na het plegen van een roofmoord de Berlijnse politie meerdere malen te vlug af. De verfilming van deze affaire waarbij vooral het optreden van de politie in een komisch daglicht wordt gesteld, krijgt op last van diezelfde politieinstantie geen kans om tot de bioscopen door te dringen. Een precedent is geschapen; op verschillende plaatsen

begint men zich sterk te maken voor een institutionalisering van de censuur. Zo verenigen in 1911 een aantal deelgebieden in Pruisen zich in een centrale censuurinstantie, waaraan iedere film zich vóór vertoning moet onderwerpen. Een jaar later ontwikkelen zich soortgelijke initiatieven in München, Hamburg en Stuttgart.

Het resultaat van deze censuurpraktijk is door Birett verzameld en opnieuw afgedrukt. De verslagen van Berlijn en München zijn nog tamelijk volledig bewaard gebleven, m.b.t. Stuttgart ontbreekt veel essentieel materiaal. Overigens beperkt Birett zich niet alleen tot de gebruikelijke politiecensuur, maar behandelt hij ook de militaire censuur in München (tijdens WO I) en de censuur in Hamburg zoals uitgeoefend door een commissie van leraren. Een register van zo'n 25.000 filmtitels zorgt er voor, dat men snel zijn weg kan vinden in deze overvloed van gegevens.

Met deze publikatie heeft Birett op een vakkundige manier de periode voor de instelling van de Rijksfilmcensuur, die reeds goed gedocumenteerd was, in kaart weten te brengen.

W.H.

L. GIANNETTI,
Masters of the American Cinema,
Prentice Hall, New Jersey, 1981, 466 blz., geïll.
Understanding Movies,
Prentice Hall, New Jersey, 1982, 500 blz., geïll.

Een overzicht van de Amerikaanse cinema aan de hand van een aantal representatieve filmmakers impliceert een visie op de filmgeschiedenis als zodanig. Giannetti schijnt zich daar bij zijn optie nauwelijks bewust van te zijn geweest. Schrijvend binnen het kader dat door Sarris is uitgezet, presenteert hij op een onproblematische manier het werk van 18 filmmakers. Gezien de keuze van de auteurs en gezien de informatie die hij te bieden heeft kan het alleen maar betreurd worden dat Giannetti zich niet verplicht heeft tot een theoretische fundering van zijn werkwijze. Het ontbreken van een reflectie op het werkkader heeft directe gevolgen voor de gegevens die daarbinnen verwerkt worden. Afgezien van het feit dat er weinig nieuwe inzichten ontwikkeld worden, valt vooral de willekeurige manier op, waarmee Giannetti zijn feitenmateriaal ordent. Een wirwar van biografische, stilistische en thematische elementen, met als enige structurende factor de naam van de filmmaker. Het resultaat van dit alles kan daarom noch beschouwd worden als een substantiële bijdrage tot de (toch al zo mager ontwikkelde) Amerikaanse versie van de auteurstheorie, noch als een vernieuwde kijk op het werk van enkele grote filmmakers. Wat blijft staan is een praktische synthese van bestaand materiaal, die vooral op het niveau van een allereerste confrontatie haar vruchten af kan werpen.

Van dezelfde auteur is een herdruk verschenen van zijn klassieke inleidingstekst. Bovendien het op datum brengen via recente films bevat deze uitgave geen fundamentele wijzigingen t.o.v. de vorige. Vanuit een functionele opdeling van film in zijn technieken geeft Giannetti aan de hand van talloze voorbeelden een indruk van de betekenis- en expressie-niveaus, waarmee de kijker geconfronteerd wordt. Op eenzelfde wijze behandelt hij de relatie film/literatuur en film/werkelijkheid. Het

boek sluit af met een beknopt overzicht van de voornaamste filmtheorieën.

W.H.

E. BONNAFFONS,

François Truffaut. La figure inachevée,
Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1981, 245 blz., geïll.

De regelmaat waarmee nieuwe films van Truffaut blijven uitkomen noopt tot een gelijkaardige ontwikkeling op kritisch niveau. Maar niet alleen kwantitatieve factoren spelen hier een rol. De kwaliteit van het werk van Truffaut maakt het mogelijk om steeds de kaarten te verleggen, om nieuwe gegevens toe te voegen, om datgene wat reeds bekend schijnt te herorganiseren.

Een nieuw boek over Truffaut behoeft geen rechtvaardiging, moet Bonnaffons gedacht hebben. Daarbij zal zeker ook het besef hebben gespeeld, dat gezien de relatief uitvoerige documentatie die bestaat rondom de films van Truffaut niet alles van voren af aan gezegd hoeft te worden, dat een zeker gemeenschappelijk discussieniveau bereikt is, dat voortgegaan mag worden waar anderen (tijdelijk) zijn opgehouden. Geen van deze gedachten worden door de auteur expliciet uitgesproken, maar men ervaart ze al lezende. Niet in de vorm van een polemie met andere Truffaut-critici, maar meer in de zin van de vanzelfsprekendheid, waarmee Bonnaffons haar onderwerp behandelt.

Met deze vanzelfsprekendheid bereikt zij twee dingen. Zij doorbreekt het maar al te vaak voorkomende patroon, waarin de film literatuur zichzelf herhaalt (een redundantie die niet alleen in dienst staat van een poging om het onderwerp als zodanig meer status en erkenning te verschaffen, maar vaak ook voortkomt uit het gemakzuchtig begaan van platgetreden paden). Daarnaast voorkomt zij hiermee een definitieve afsluiting van haar thema, het uitspreken van het ultieme oordeel. Eigenlijk dus een boek zonder een begin en een einde.

Een en ander is niet zonder invloed gebleven op de 'methode' van het werk. Bonnaffons schrijft vanuit een klassiek auteursconcept. Enerzijds komt dat tot uiting in de aandacht voor Truffaut als individu (o.a. als commentator van zijn eigen films), anderzijds in de niet-chronologische, thematische benadering, waarin zaken centraal staan als het autobiografische karakter van de films, de drievoudige relaties, waarin de personages steeds worden teruggevonden, de verhouding tussen Truffauts realistisch en onirisch gebruik van het medium, de herhaalde confrontatie met de liefde, het proces van volwassenworden.

W.H.

A. SILBERMANN, M. SCHAAF, G. ADAM,
Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik,
R. Oldenbourg Verlag, München, 1980, 180 blz.

De drie essays waaruit het boek bestaat, kunnen los van hun specifieke problematiek gelezen worden als evenzovele hoofdstukken uit de zgn. 'Medienpädagogik', d.w.z. de bemoeienis met pedagogisch relevante functies van de media. De gedachtengang hierbij is dan, dat

filmanalyse als speciale vorm van media-analyse een zeer geschikte toetssteen vormt voor de mediakundige theorie en een vormende instantie voor een kritische opstelling t.o.v. de media. Filmanalyse moet in de context van dit boek vooral opgevat worden als de analyse van speelfilms.

De mediasocioloog Silbermann bespreekt in het eerste essay de voorwaarden, mogelijkheden en methodiek van de inhoudsanalyse bij de bestudering van film als sociaal fenomeen. Schaaf geeft een systematisch overzicht van de aspecten, waaronder film voor een analyse in aanmerking komt en vult dat aan met een typologie en structuurbeschrijving van filmanalyses. Adam doet tenslotte een concrete analyse (Hitchcocks 'The Thirty Nine Steps'), waarbij hij de handelingsstructuur en ideologische inhoud vastlegt.

In zijn totaliteit dient het boekje een uitgesproken didactisch doel, een opzet, die men blijkbaar heeft menen te moeten vertalen in een zeer ver doorgevoerde rubricering. Daardoor ontstaat een rigide en schoolse kijk op film, waarbij weliswaar tal van interesses benoemd worden, maar nauwelijks verdiept. Stelt men deze laatste eis niet, dan kan het werk gebruikt worden als een oriëntatiepunt, als een globale wegwijzer binnen de mogelijkheden van de filmanalyse.

W.H.

Tino BALIO (ed.),
Mildred Pierce, edited with an introduction by Albert J. LaValley,
The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1980, 295 blz.

Dit boek maakt deel uit van een serie scenario's uitgegeven door het Wisconsin Center for film and theater research. In 1969 werd namelijk de Warner Film Library aan dit instituut geschonken. Tot deze bibliotheek behoorden tal van filmscripten van Warner Bros producties van de jaren dertig tot vijftig. Een waardevolle donatie. Door middel van deze serie wil T. Balio de kunst van het scenarioschrijven in de jaren dertig en veertig kenbaar maken.

Het scenario van *Mildred Pierce*, (1945) verfilmd door M. Curtiz, wordt zeer uitvoerig ingeleid door A.J. LaValley. Elke stap in het productieproces vanaf de bronnen tot het script tot zijn uiteindelijke realisatie wordt gevolgd. Gebaseerd op een roman van James M. Cain onderging *Mildred Pierce* ongeveer acht herwerkingen tot tenslotte besloten werd voor R. R. MacDougall's versie. Tijdens het draaien van de film werd het scenario dan nogmaals op verschillende plaatsen gewijzigd.

-La Valley plaatst deze film verder in het film noir genre en bespreekt het vrouwenbeeld dat uit deze films spreekt. Hij weidt bovendien nog uit over de regie en over het acteertalent van Joan Crawford die de rol van Mildred speelde.

Het scenario zelf wordt uitvoerig geannoteerd. De hele uitgave is een uitstekend werk voor mensen die belangstellen in de scenario-schrijfkunst.

L.M.

Jeffrey Egan WELCH,
Literature and Film, an annotated Bibliography 1909-1977,

Garland Publishing, Inc., New York & London, 1981, 315 blz.

Een bibliografie over literatuur en film is vanzelfsprekend een handig werkinstrument voor mensen die zich speciaal voor de relatie tussen beide kunstvormen interesseren. Hoewel een algemene filmbibliografie meestal ook een hoofding "film en literatuur" bevat, heeft een gespecialiseerde bibliografie over dit onderwerp toch meer kans om exhaustief te zijn. Jammer genoeg behoort volledigheid niet tot Welchs doelstellingen met dit werk. Onder een bibliografie over film en literatuur begrijpt Welch drie zaken: artikels of boeken die handelen over de adaptatieproblematiek van een literair werk voor de film (novelle, roman, gedicht, toneelstuk), artikels die beide kunstvormen met elkaar vergelijken en artikels die het onderricht van literatuur en film bespreken.

De titels zijn chronologisch gerangschikt er jaar en binnen het jaar zijn ze alfabetisch op auteursnaam geordend. Naast de bibliografie bevat het boek ook een lijst van verhandelingen over de relatie tussen film en literatuur, voorgekomen tussen 193-1977 in de U.S.A. In de appendix zijn op naam van de schrijver de literaire werken verzameld die in de bibliografie vermeld staan. Een index maakt tenslotte de algemene bibliografie toegankelijk. Verder beperkt de bibliografie zich uitsluitend tot artikels en boeken die verschenen in de V.S. en Groot-Brittannië. Het lofwaardig element van dit werk zijn de annotaties bij de opgesomde artikels.

L.M.

David ROBINSON,
World Cinema 1895-1980 - A short history,
Eyre Methuen, London, 1981, 494 blz. geïll.

De geschiedenis van de wereldfilms is een tweede uitgave sinds 1973, herzien en aangevuld tot 1980 door Robinson, een filmcriticus van "The Times".

Een filmgeschiedenis schrijven van alle films in de wereld is een hachelijke bezigheid. Hoe brengt men nu zulk een hoeveelheid en verscheidenheid aan films bij elkaar? Een selectie maken is noodzakelijk, niet alleen omdat film kan beschreven worden vanuit vele gezichtshoeken, zoals politiek, economisch, esthetisch, technologisch of sociologisch, maar ook omdat het aantal films geproduceerd over heel de wereld enorm groot is. De compiler moet noodgedwongen kwantitatief en kwalitatief een keuze maken uit de aanwezige informatie. Hij moet bovendien zijn keuze kunnen staven en zich hiertoe beperken. Dit is echter niet het geval in Robinsons geschiedenis. Er ontbreekt een verantwoord selectie uit het ontzagelijk aanbod. Bijgevolg krijgt de lezer in een weliswaar goed leesbare tekst een opsomming van allerlei films voorgeschoteld. Films en cineasten worden op een rijtje gezet zonder verband behalve dan dat ze in hetzelfde land werkzaam waren. Als naslagwerk is het boek wel goed bruikbaar. Filmmakers worden kort gesitueerd in de economische en/of politieke situatie van hun land en hun tijd:

L.M.

ADVERTENTIE

HET BELANG VAN LIMBURG

het grootste regionale dagblad in België,
dagelijks gelezen door 73 %
van de Limburgse dagbladlezers.
Dagelijks aktueel
een eigen visie op de regionale,
nationale en internationale
aktualiteit

Herckenrodesingel 10, 3500 Hasselt
Tel. 011-25.09.11
Telex: 39034 Belimb. Hass.



HET BELANG VAN LIMBURG

PRIJS: 12 FR.

011-25 09 11

VELDAG 1

**Super
dinsdag
23,30 fr.**

Ook stookolie
fors omhoog

De afleveringsprijs voor
stookolie (Bosch) is
vanaf 1 april 1982
toegenomen met 10
cent per ton. Dit is
het gevolg van de
toegenomen kosten
voor de levering van
de stookolie.

«Geen nieuw statuut Voer»

Martens verwerpt franstalige eis
en Gramme verdedigt zijn beleid

De Raad van Vlaamse Regioverordeningen heeft de eis van de Franstalige regio voor een nieuw statuut voor de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen.

De Franstalige regio heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen.



**PEER : BANK
OVERVALLEN**

...ers met

**Vlaamse scholieren
te Brussel bedreigd**

Epidemie van bom-meldingen

De Franstalige regio heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen.

De Franstalige regio heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen. De Raad heeft de eis van de Franstalige regio verworpen.

Geef uzelf het beste bijkomende pensioen.

EGO pensioensparen

Geen enkele andere spaarvorm geeft u zo'n mooi bijkomend pensioen als Ego pensioensparen.

U spaart maandelijks een vast bedrag, dat uzelf bepaalt, en automatisch wordt uw spaargeld omgezet in Kasbons. Zo is het rendement veel hoger.

Wanneer u bijvoorbeeld 25 jaar lang 2.500F per maand spaart, d.i. 750.000F in totaal, krijgt u met een gewone spaarformule tegen de huidige rentetarieven 1.646.767F.

Met Ego pensioensparen krijgt u 2.996.623F* Dat is

1.349.856F meer. En zo u dat wenst, hebt u er voor een paar frank per maand een levensverzekering bij.

De agent van het Gemeentekrediet geeft u met plezier alle bijkomende inlichtingen.

*Voorwaarden geldig op 25/4/83.



Gemeentekrediet

Sparen bij het Gemeentekrediet zeker en vast.