

## Auteur en ‘auteur’: kritiek en theorie

Eric de Kuiper

Het komt me voor dat we in Nederland niet makkelijk omspringen met het begrip ‘auteur’ (vandaar ook dat *Versus* het nodig vond er een nummer aan te wijden). Voor wat de filmtheorie betreft, zoals ze momenteel beoefend wordt, is dat maar al te begrijpelijk.<sup>1</sup> Maar ook in de doorsnee filmpraktijk en filmmentaliteit is hier zo iets als een *gêne* (hetzelfde gaat trouwens op voor bijvoorbeeld West-Duitsland): alsof we iets missen, een voedingsbodem, een traditie moeten ontberen. Steeds is er de kloof tussen filmgenot en filmtheorie (de twee artikelen van Peter Delpout zijn er tekenend voor). De kontekst die ontbreekt, een kontekst die histories van aard is, is die van de *cinéfilie*, *L’Amour du Cinéma*, zoals ook een radioprogramma uit mijn jeugd heette. Om dat begrip ‘cinéfilie’ iets beter te situeren en te evoceren kan ik het best enkele autobiografiese feitjes neerschrijven, opgediept uit de jaren vijftig. Een manier wellicht om de in dit nummer opgenomen teksten van Truffaut, Rivette, Godard en anderen een dimensie te geven die nu vaak voor de lezer ontbreekt. Het gaat om een mentaliteit, uiteraard nauw verbonden met een praktijk.

### *Cinéfilie*

Juister zou zijn: ‘cinéfilie in een voorstad van Parijs’. Ook al gaat het hier voornamelijk om het filmklimaat in het Brusselse. Brussel is van oudsher een soort randstad van Parijs. Parijs bepaalt er het kulturele en intellectuele leven. Dat gaat natuurlijk voornamelijk op voor de franstalige aspecten van het belgies hoofdstedelijke leefklimaat; doch in enige mate ook voor het vlaamse leefklimaat (al kan die laatste instelling meer door een soort afweer-bekening gekarakteriseerd worden).

Sla in die jaren een dagblad als *La Libre Belgique* open: oerkonservatief, met een liberaal-katholiek lezerspubliek. In de jaren vijftig verschijnt daarin weke-

lijks een filmpagina, waarop alle nieuwe films van de week besproken worden (op een tweede pagina worden de tientallen films uit het Brusselse in kort bestek – tien à vijftien regels – gekenschetst). De hoofdpagina recenseert een tiental nieuwe films, want er komen in die periode nog zo'n kleine vijfhonderd films per jaar uit. Alle films krijgen een 'gelijkwaardige' behandeling: twee kolommen, of het nou een prestigeproduct betreft of een B-film. De recensies worden nooit ondertekend en zijn gesteld in een onpersoonlijk evenwichtigaandoend frans. Bij de laatste paragraaf ontbreekt nooit de morele waardering: of de film voor volwassenen gereserveerd dient te worden, onder streng voorbehoud kan worden aanbevolen of (op ethiese gronden) af te raden valt. Dit is de officiële katholieke visie van de zogenaamde keuringsraad.

Wat krijgt de lezer echter tussen de regels door te lezen? In eerste instantie een afspiegeling van de franse filmrage voor de Amerikaanse Hollywoodcinema:<sup>2</sup> elke B-picture wordt geanalyseerd en geëvalueerd. Nieuwe trends in de western worden opgespoord. De recensent stuurt zo de lezer die ik ben naar een film van Samuel Fuller, of naar een – nog steeds zeer ondergewaardeerde – Irving Lerner, naar een western van André de Toth of een *peplum* van Ducio Tessari. Films die in overvloed te zien zijn in de vele bioskopen. Vanzelfsprekend wordt het Italiaanse neo-realisme niet vergeten, doch merkwaardigerwijs wordt ook geattendeerd op een kleine Mexicaanse film (EL) van een lang-vergeten surrealistische filmmaker van voor de oorlog: Luis Buñuel!

Wat doen de jonge cinefiel aan de hand van zo'n gids? Hij gaat films kijken; maar belangrijker is dat hij ontdekt dat films geen losstaande gegevens zijn, dat films gezien kunnen worden in een verband dat hij zelf kan opbouwen: een 'oeuvre' van een maker (Hawks, Ford, Hitchcock, maar ook Cukor, Minnelli, Tourneur, Walsh); of een 'genre' (waarvan hij de draadjes probeert te vervlechten); of ook een nationale filmschool (de Mexicaanse film, de Japanse film enzovoort).

Het vreemde – gezien vanuit ons huidige perspectief – is dat een 'auteur', een 'filmmaker' nooit zo iets als een 'biografie' iemand was. Het zou bij de cinefiel nooit opgekomen zijn dat de 'auteur' van een film ook iemand is die 'echt' bestaat. De 'auteur' is geen 'ster' die wekelijks in haar/zijn gewone doen in de krant of in de filmblaadjes gefotografeerd wordt. Een 'auteur' is een herkenningsteken, zoals een 'school' en een 'genre'. Vandaar ook de grote revolutie die de gesprekken van de *Cahiers du Cinéma* met filmmakers uit die jaren teweegbrachten: ze gaven het woord aan een cineast, en die 'praatte' ook echt. Voor velen was het een verrassing dat films inderdaad 'gemaakt werden', een maakproces veronderstelden, en niet enkel en alleen 'verschijningsvormen' waren. Interviews en biografieën over auteurs bestonden niet. Als er in die eerste jaren iets verschijnt dan gaat het telkens over het 'werk', de films, gegroepeerd rond een naam: Chaplin, Ford, Hitchcock...

Het bioskoopbezoek is een genot; de cinefilie die er rond geweven wordt, een

supplementair genot, het verlengstuk, de voorbereiding en nagalm van dat plezier. Vaak gekonkretiseerd in feitelijke en concrete gegevens, zoals 'namen', 'jaartallen', 'titels', 'credits', en ook foto's, knipsels, teksten. Filmgenot en filmkennis zijn nauwelijks van elkaar te onderscheiden. Het is een activiteit (ook een fysieke, zie hierna) die voornamelijk bestaat uit vergelijken, het leggen of zoeken van verbanden, het opsporen en ontdekken van regelmatigheden en vreemde onregelmatigheden (varianten, zoals een western van Anthony Mann). Het is zo iets als cultuur, de meest simpele vorm van cultuur, gebouwd op kennis en verbondenheid. Geen toeval dat de filmcultuur in die periode ook (bij de cinefielen die de mensen van de *Cahiers du Cinéma* zijn) zo nauw verbonden en verweven wordt met dé Kultuur. Een bespreking van een film door Godard is één grote verzameling van (filmiese en andere) kulturele referenties, waarmee gejongleerd wordt.<sup>3</sup>

De brusselse filmsfeer is nauw verwant met de parijse, zoals ik reeds zei. De figuur van André Bazin speelde hierin een belangrijke (doch zelden of nooit vernoemde) rol. Het 'roomse' mag hier zeker ook beschouwd worden als een belangrijk verbindingskanaal. Zijn christelijke en spiritualistische fundamenteen maakten hem bij progressieve roomse figuren (en katholieken die zich met het duivelse medium film bezighielden waren per definitie reeds 'progressief') tot een referentie.<sup>4</sup>

Zo was het dus mogelijk dat in die voorstad van Parijs, in het begin van de jaren vijftig, de meest progressieve filmopvattingen gestalte kregen in recensies die wekelijks op de naïeve lezers van een konservatief dagblad afgevuurd werden.

Zoals steeds zetten de vlaamse high-brow-recensenten zich – naar buiten toe – af tegen deze franse (parijse) invloed, en pretendeerden onafhankelijk te zijn. Een deugdzame vlaamse kritika, Maria Rosseels, schreef geregeld nogal venijnige dingen tegen die lui van de *Cahiers*, maar ontkwam toch niet aan de verleiding om aan het eind van de jaren vijftig drie afleveringen te wijden – tijdens de zomermaanden – aan de cinema van Vincente Minnelli, waar zij een zwak voor had. Wat moest de vlaamse katholieke middenstander met zo'n frivool en dekadent 'auteur', denk je nu! En Johan Daisne, steeds eigenzinnig, schreef wekelijks in een weinig gelezen kultureel tijdschrift eindeloze recensies over de meest obskure B-picture van franse, amerikaanse of italiaanse makelij, omdat hij het gewoonweg leuk vond de verhaaltjes kolommenlang na te vertellen.

Daarnaast ging de intellektuele kijker naar de voorstellingen van de 'Ecran du Séminaire des Arts' (de titel alleen reeds geeft het nivo en ook het perspectief aan: 'het scherm van het seminarie der kunsten'), de voorloper van het brusselse Filmarchief en Filmmuseum, dat in de grote zaal van het Paleis voor Schone Kunsten een abonnement aanbood (naast de grote concerten!) op grote klas-

siekers van de film. De stomme films werden er begeleid door het orgel, en Orson Welles en Erich von Stroheim waren er te gast voor hun films. Een meer kulturele vorm van cinefilie tekent deze activiteiten rond de filmgeschiedenis. Een klimaat.

Anekdoten genoeg:

- van die franse recensenten die maandelijks een week-endje Brussel organiseerden van hun zuurverdiende centjes om een aantal Amerikaanse films die wel in de Belgische, maar niet in de Franse hoofdstad te zien waren, in te halen.
- van die puber die uit de hele vroege zondagsmis wegbleef om de zondagochtendvoorstelling van een (uiteraard!) socialistiese filmliga te kunnen bijwonen en zo Renoirs *BOUDU SAUVÉ DES EAUX*, *LOUISIANA STORY* of *LA TERRA TREMA* van Visconti zag;
- of ook van die twaalfjarige die door de Antwerpse haven een twintigtal kilometer fietste, om – met kloppend hart uit vrees niet toegelaten te worden, want hij was minderjarig! – in een cinefiele liga *AN AMERICAN IN PARIS* voor de zesde maal te gaan zien, of *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (eerste versie) of *CITIZEN KANE*.<sup>5</sup>

Op het einde van de jaren vijftig heeft er een grote economische omwenteling plaats in de filmindustrie. Het vreemde is wel dat de cinefilie daardoor als het ware ondergraven en ingehaald wordt. Het mooiste nog valt dit te observeren op het vlak van de Nouvelle Vague-beweging: een groepje jongelui die met film bezig zijn, er over schrijven, zelf korte filmpjes maken enzovoort, wordt plots – door middel van enkele speelfilms – een erkende beweging. Dat wil zeggen een filmbeweging met marktwaarde, en toonaangevend in het nieuwe filmindustriële proces. De signatuur van de maker wordt een belangrijk, zo niet het belangrijkste verkoopargument. Men gaat een film kijken van 'Resnais', 'Godard' of 'Truffaut'. Jean Baudrillard heeft in dit verband, of beter naar aanleiding van de massakonsumptie in het algemeen, beschreven hoe anonieme producten niet enkel gepersonaliseerd dienen te worden, maar ook de konsument een 'individualiteit' garanderen.<sup>6</sup>

Wat vroeger kon gelden als een marginale activiteit (cinefilie) wordt nu een aanvaard marktproces. De Amerikaanse film zorgt ervoor dat de naam van de maker garant staat voor het produkt: het meest geïndustrialiseerde produkt krijgt een signatuur. Er wordt dan ook gesproken van films van Coppola, Spielberg, zoals er gesproken wordt van de 'nieuwe Bergman' of 'Fellini's ROMA'.<sup>7</sup> Het 'marketable' maken van de naam van de maker is in geen enkele sektor meer afwezig: de films van Akerman of Wenders worden op nagenoeg dezelfde manier gepromoot als die van Coppola of Spielberg. En ook in de meest marginale sektor geldt deze dubbele karakteristiek: we hebben steeds te maken met zowel een 'film' als met de maker ervan. We consumeren producten met namen: of dat nou Adidas, Akerman, Von Praunheim, Saint-Laurent

of Coppola is; of we de films bekijken in een Tuschinsky-zaal of in het Filmhuis van Vlaardingem.

De filmkritiek heeft naar mijn gevoelen steeds een dubbele functie, en zij doet er goed aan zich daarvan bewust te zijn: zij reflekteert het marktgebeuren, en is er voor een groot deel afhankelijk van (wat dat betreft is er geen 'onafhankelijke' filmkritiek; de filmrecensent is volledig afhankelijk van wat zijn tijds- en geografiese kontekst hem te bieden heeft); anderzijds is de recensent iemand met 'smaak'. Hij moet onafhankelijk durven en kunnen zijn: ervan te genieten of te kotsen. Niet omdat de trend hem dit aanreikt, maar omdat hij de moed en de durf heeft zijn eigenheid te erkennen. (Het is het 'j'aime, je n'aime pas' van Roland Barthes: het provocerende schandaal van het individuele, dat maakt dat je van aardbeien niet, maar van geraniums wel kunt houden. Het behoeft geen exkuus, enkel moed, om op dat intieme vlak exhibitionisties te kunnen en durven zijn!\*)

De recensent reflekteert – of hij wil of niet – het marktgebeuren, omdat filmkritiek in eerste instantie een journalistieke aangelegenheid is (in de oorspronkelijke betekenis van het woord: de kronikeur van het dagelijkse gebeuren, 'un journalier'). In de hedendaagse filmkritiek kun je niet anders dan aan auteurskritiek doen, omdat dit de enige invalshoek is die de markt momenteel biedt op het verschijnsel film (kijk maar naar de besprekingen van festivals). Het is zo iets als een maatschappelijk gegeven, waarmee je maar moet zien klaar te komen. Het auteursperspektief is zo bindend omdat het de enige leidraad is. Filmkritiek, juist omdat ze gekarakteriseerd wordt door haar grote afhankelijkheid van de aktualiteit, moet een soort perspektief, lijn, houvast kunnen bieden die de verbrokkeling van het dagelijkse overschrijdt. Wil de eenmalige recensie überhaupt begrepen worden door de lezer, dan moet ze een soort kollektief Leitmotif hebben. En dat is sedert een paar decennia de 'auteur'. De recensent is slechts een individu (van de ene dag op de andere vrij eenvoudig te vervangen zonder dat het image van de krant erdoor gaat wankelen); hij is onvoldoende in staat die kontinuïteit waarop de boodschap van de kommunikatie geënt moet worden, te garanderen. Maar juist als individu kan hij de eigenaardigheden, het bizarre, de manipulaties van dit marktproces doorprikken.

Voor mij is – dat zal de lezer begrepen hebben, zowel uit het begin van dit opstel als uit het vervolg – de recensent een uiterst belangrijk wezen, die veel meer doet dan filminformatie overboodschappen, of zijn voorkeur te kennen geven in een vlot proza. Filmrecensies schrijven is een hartstochtelijke bezigheid van stimuleren en provoceren. Een daad van liefde, de konkretisering van de cinefilie.

Maar opnieuw<sup>9</sup> wil ik duidelijk de activiteiten van de filmkritikus losmaken van die van de filmtheoretikus of de filmanalist. In die zin ook is de functie die de auteurspolitiek-theorie kan hebben voor de filmrecensent, een geheel ande-

re dan de plaats van de auteur in de filmtheorie.

Kortom, is de 'auteur' in de filmmentaliteit van nu zowel een esthetisch als een economisch probleem, de 'auteur' in de filmtheorie is een theoretisch probleem!

### *Filmtheorie*

Deze tautologie wil ik hier iets nader preciseren. Willen we het fenomeen 'auteur' in een bruikbare filmtheoretische praktijk integreren, dan moeten we uiteraard afstappen van de auteur als biografies gegeven. Doch de konsequenties hiervan zijn dat het probleem geherformuleerd wordt, opnieuw gesteld, verruimd en in zekere zin ook verplaatst om het theoretisch überhaupt hanteerbaar te maken. Een en ander gebeurt bijvoorbeeld in de hier opgenomen teksten van Peter Delpout.<sup>10</sup> In eerste instantie is de auteursproblematiek er een van klassifikatie: een groep films wordt verzameld en onder een gelijke noemer gebracht: de naam van een filmmaker. Dit is een gebruikelijke manier om korpusen samen te stellen: uit talloze films wordt, om bepaalde redenen en met bepaalde doeleinden, een kollektie geselecteerd op basis van bijvoorbeeld nationaliteit, een school, een beweging, een genre, of ook op basis van een historische indeling, of de 'naam van de maker' of de studio die de films geproduceerd heeft (deze lijst is eenvoudig uit te breiden, ik geef hier de meest voorkomende indelingen). Klassifikaties worden op iets gebaseerd (er zijn criteria), maar zijn toch ook steeds willekeurig: het is een benoemingsdaad; deze aktiviteit van benoemen kreëert ook het objekt.

Deze benoemingsaktiviteit is op zich niet onbelangrijk, en is reeds (of kan dat reeds zijn) een eerste vorm van theorievorming (men spreekt dan van het opstellen van een taxonomie of, wanneer er een hiërarchie aspect aan ten grondslag ligt, van een typologie). Het is echter slechts een eerste stap in de richting van een verdergaande analyse, een analyse die meer wil zijn dan loutere deskriptie (opsomming, vergelijking, stellen van criteria, enz.). Het belang ligt in het feit dat hier reeds differentiatiekriteria gezocht worden, maar daarbij mag het ook weer niet blijven. Twee aspecten lijken me het aanstippen waard.

Bepaalde regulariteiten worden toegeschreven aan een auteur, 'Ford' of 'Hawks' bijvoorbeeld. Het gaat hier om systematies optredende, regelmatig verschijnende tekstuele sporen, die we in een bepaald korpus kunnen aantreffen. We benoemen die dan, en daarmee bedoelen we, dat ze 'behoren tot...'. Doch nu blijkt dat deze rekurrenties wanneer men ze zuiver en exakt probeert te omschrijven, juist niet meer behoren tot één enkele biografiese auteur, maar veel vaker en algemener voorkomen dan bij deze ene individuele vertegenwoordiger ervan. Delpout suggereert dan om dit 'systeem' als een hommage aan die auteur te benoemen (zoals de stelling van Pythagoras, zegt hij).<sup>11</sup> Het aldus

gevonden 'systeem' (de Lubitsch-touch, het a-didaktiese van Hawks of het 'vertikalisme' van Ford) blijkt nu te ruim te zijn voor die ene auteur. De vraag is dan of het nog veel zin heeft om zich vanuit die bevinding te beperken tot die ene 'auteur'.<sup>12</sup> Prakties gesproken kan een meer voorzichtige benoeming aanbevolen worden.<sup>13</sup> Maar een onderscheid tussen de biografiese persoon (Ford, Fuller) en het systeem dat een eigennaam krijgt ('Ford', 'Fuller') lijkt me, er nog van afgezien dat het niet erg 'prakties' is, geen theoretiese bijdrage te zijn en geen opheldering van het probleem te geven.

Maar wat is dan het probleem, en dat is de tweede opmerking die ik wil maken. Het probleem is dat van de sporen van de *énonciation* die in de *énoncé* gevonden kunnen worden, en hoe deze de tekst een bepaalde richting, een beweging, een kleur geven.<sup>14</sup> Kortom, als de auteursproblematiek opgelost wil worden (een auteurstheorie heeft nooit bestaan), dan dient ze opgeslorpt te worden door de problematiek van de *énonciation*, de *énoncé*, het discours en de tekst. Een recente aflevering van *Communications* wordt aan dit thema gewijd<sup>15</sup> en de samenstellers wijzen er terecht op dat deze ontwikkeling<sup>16</sup> binnen de strukturalistiese semiotiek, en meer bepaald tot de film, verre van eenvoudig is.

Ze stippen drie probleemvelden aan, die ik even aanhaal en van een beknopt commentaar voorzie.

In eerste instantie is het moeilijk om de sporen van de *énonciation* in de *énoncé* te vinden. De samenstellers hebben daarin waarschijnlijk wel gelijk (als men bijvoorbeeld een geschreven tekst met een beeld/filmtekst vergelijkt), doch het is niet onmogelijk. Veel moeilijker is het om de systematiek achter deze sporen te ontdekken, na te gaan hoe deze sporen de tekst laten functioneren, hoe ze aan de tekst een (vaak bijkomende, of tegendraadse) betekenis verlenen. Men blijft veel te vaak bij de opsomming en beschrijving van deze verschijnselen: hoe ze functioneren en wat voor gevolgen dit heeft, is de overgang van de fenomenologische naar de strukturalistiese bezigheid.

Een tweede aspekt van de problematiek heeft, volgens de samenstellers, te maken met het verschil tussen de diskursieve en de narratieve instantie, met andere woorden: hoe komt het verhalende in de filmtekst tot stand<sup>17</sup> (en wat voor rol speelt de 'auteur' hierin, en hoe).

Een derde aspekt heeft te maken met de plaats van de toeschouwer-lezer in de filmtekst, die de tegenhanger van de maker-auteur, lezer-auteur wordt. Want tenslotte is het de toeschouwer die de auteur tot auteur maakt (ik heb het hier niet over marktmechanismen, die behoren tot een ander gebied).<sup>18</sup>

Dus om de auteursproblematiek in het filmtheoretiese kader te plaatsen moet worden afgestapt van de beperkte benadering van het begrip 'auteur-als-filmmaker', en dient de problematiek gesitueerd te worden in de meer algemene problematiek van de tekst als *énoncé-énonciation*. Dan pas zullen we dat 'vreemde' element auteur beter kunnen vatten. Het zal echter al vrij snel opvallen dat het niet zo veel vreemder is dan zovele andere aspekten van de

film-énonciation (de feitelijke gegevens over de biografie van een auteur maken de zaak noch makkelijker noch moeilijker! – ze zijn eenvoudigweg irrelevant).

### *Kennis-plezier*

Als mijn houding in deze zaak tot voorzichtigheid en voornamelijk tot studie en meer algemene, specifiek theoretische analyse aanzet, als ik de zuiverheid van een theoretische praktijk wil bewaren, dan ontken ik niet dat er aan de hele bezigheid met het verschijnsel 'auteur' een niet te versmaden of af te wijzen vorm van plezier (filmplezier) vastzit. Deze 'postcinefilie', zoals trouwens de 'cinefilie' zelf, is steeds een soort konsumeren tegen de gangbare praktijk in – het is een plezier van de tegendraadsheid, die de 'draadsheid' beter leert kennen – die een fantastische stimulans kan betekenen om aan filmtheorie te doen. Het ene sluit het andere hoegenaamd niet uit (en hoeft naar mijn mening ook niet na elkaar, zoals Metz meent<sup>19</sup>).

Er is ook – en dit lijkt me wel erg belangrijk in onze kontekst – geen enkele reden om het kwade geweten te laten spelen. Er mogen best wel persoonlijke redenen en motieven zijn waarom men aan een bepaald soort theorie of überhaupt aan theorie doet. De eigen idiosynkratische smaak (zie het citaat van Barthes hiervoor) is iets wat de meer wetenschappelijke activiteit alleen maar kan verrijken, nuanceren en, zoals Barthes het zou zeggen, 'sappig' maken (*donner de la saveur*). Doch men moet de smaak niet willen verantwoorden. Smaak is juist – en dat is het 'anarchistische' ofwel 'provocerende' van de smaak – pure differentiatie, de bevestiging van het anders-zijn (van elk 'lichaam'). De smaak willen legaliseren, moraliseren, komt erop neer de smaak, en dus ook het plezier, te willen kanaliseren en tenietdoen.

Ik kan me nooit zo goed verzoenen met het idee dat kennis en plezier elkaars tegendeel zouden zijn – al merk ik wel dat heel wat wetenschappelijke bijdragen hierdoor getekend worden (en niet enkel in de filmtheorie, uiteraard!). Er is zo iets als 'plezier van de kennis' en ook zo iets als 'kennis van het plezier'. En daarbij is er ook nog zo iets als de 'kennis van het plezier van de kennis' (die naar mijn gevoelens steeds aanwezig zou moeten zijn in elke wetenschappelijke aangelegenheid, en het ontbreken ervan kan gezien worden als een gevaarlijk symptoom van steriliteit, dogmatisme, akademisme enzovoort).

Nietzsche, Barthes en ook de late Brecht hebben met dit probleem geworsteld. *Niet* omdat ze last hadden van de kontradictoire spanning, maar juist omdat ze die opstelling als 'fiktief' ervaarden.



In *IL GATTOPARDO* van Luchino Visconti is er in het begin van de film plotseling opschudding op het landgoed. Een dode soldaat wordt in de tuin gevonden. Visconti (!) bouwt de hele scène langzaam op, vanuit de stilte, over het rumoer van de opschudding, naar het (korte) shot van de dode soldaat op het gazon.

Hoe ligt die soldaat daar? ‘*A la Visconti*’. Voor een struikgewas (in mijn geheugen zijn het rozen). Het been aan de kamerakant lichtjes geplooid, zodat zijn kruis net niet te zien is. Met de linkerhand heeft hij blijkbaar zijn hemd willen opentrekken, en zo is iets van zijn borst blootgekomen. De rechterarm ligt naast het lichaam, maar de hand verraadt een soort kramp: de hand houdt iets vast, aarde!

Een attitude, een pose. Een beeldschone soldaat – maar dood. En zelfs die doodpose is mooi te noemen. Dit ene shot, waarin dood en schoonheid te lezen staan en zo nauw met elkaar verbonden worden, resonanceert de hele film door. Ik kan niet anders dan dit geluid (beeld) horen (zien). De sporen die ‘Visconti’ achterlaat in deze tekst, zoals ik die er gevoelig voor ben (wiens smaak het is) ze lees, zou ik parafaseren als variaties op dood en verval en hyperesthetisme. Of beter nog, als esthetiek als verbindingsteken tussen leven en dood, die deze tegenstelling soms verzoent doch vaak ook in konflikt doet treden.

De signatuur van een auteur vinden we misschien enkel in zulke minimale, en vaak erg triviale details: zo iets als wat Barthes ‘*biographèmes*’ noemt.<sup>20</sup>

Dit beeld van Visconti ontdekken in een film die ik al zo vaak gezien heb, verschaft me ‘plezier’. Ik zou wel eens willen weten hoe deze biografemen de tekst doordringen. Kortom, ik heb iets gevonden dat me aan het werk zet. En waar ik dan misschien uitkom is bijvoorbeeld, veel algemener, de betekenis die ‘esthetiek’ (wat dat dan ook moge zijn, ik weet het nog niet) kan hebben of krijgen door het filménoncé heen. En als zo iets bij Visconti start, is dit uiteraard slechts de aanleiding geweest, maar voor mij dan wel een erg plezierige. Omdat ik toevallig ‘houd’ van Visconti, dat wil zeggen mijn ‘lichamelijkheid’ iets te maken moet hebben met de ‘zijne’. Er ontstaat inderdaad zo iets als een verhouding, een ‘j’aime, je n’aime pas’.

Deze slotbeschouwing – die enkel als ‘opening’ gedacht is – bedoelt ook te zeggen dat de ‘derde betekenis’ niet eenvoudig te achterhalen is<sup>21</sup> en om het ‘recht op de smaak’ op te eisen.

Dit is, geloof ik, wat Barthes ook bedoelt wanneer hij schrijft: ‘Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l’auteur. L’auteur qui revient n’est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (...); ce n’est même pas le héros d’une biographie. L’auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n’a pas d’unité (...); ce n’est pas une personne (civile, morale), c’est un corps.’<sup>22</sup>

## Noten

1. Niet eenvoudige taalkundige en psychoanalytische problemen door kruisen elkaar op dit vlak; zie bijv.: J. Caughie, *Theories of Authorship*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1981.
2. Zoals ik achteraf vernam: de vader van de belangrijkste recensent, André Cavens, was schermleeraar in... Hollywood. Tot voor kort werden recensies in deze krant niet ondertekend. De niet-ondertekende recensie is een traditie die zelfs in Engeland niet meer gangbaar is.
3. In een niet eens lange recensie van *MAN OF THE WEST* van Anthony Mann (*Cahiers du Cinéma*, 92, 1959) citeert Godard een twintigtal titels van films en naast namen van filmmakers ook Matisse, Piero della Francesca, Joseph Conrad, Simenon, Vergilius, Balzac, Walter Scott, Stendhal...!
4. De band die er toen bestond tussen de roomse kerk en de filmcultuur moet, geloof ik, verklaard worden uit het feit dat het Vaticaan, erg bekommerd om de morele impact van de film, aldus een alibi kon zijn voor roomse filmdeskundigen. Bazin, Agel, Jean Collet, Jos Burvenich (één van de eerste Bergman-kenners) zijn hier enkele vertegenwoordigers van.
5. Het mooie boek van Robbe de Hert, *Het drinkende Hert bij Zonsondergang*. Leuven (Kritak) 1983, evocert het antwerps facet van deze mentaliteit.
6. Weliswaar geïnspireerd door D. Riesman: J. Baudrillard, *Le Système des Objets*. Parijs (Gallimard) 1968.
7. Het affiche van *ELA NAVE VA* toont Fellini achter de kamera met megafoon!
8. Ik refereer hier aan een passage in *Roland Barthes par Roland Barthes*. Parijs (Seuil) 1974, waarin de schrijver een opsomming geeft van de dingen waarvan hij houdt (salade, kaneel, Sartre, Médoc, vulpenen) en waarvan hij niet houdt (villa's, middagen, Bartok, tautologieën...). Hij voegt er aan toe: 'J'aime, je n'aime pas: cela n'a aucune importance pour personne; cela, apparemment n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire: *mon corps n'est pas le même que le vôtre.*'
- Wie durft deze 'intimiteit van zijn eigen lichaam' nog te bekennen in een recensie? Het blijft opvallend hoe los en ongedwongen de recensenten uit het begin van de jaren vijftig schreven. Vergelijk de stijl en de toon van Godard, Truffaut en anderen met de hedendaagse filmkritiek.
9. De noodzakelijke differentiatie tussen filmkritiek en filmtheorie heb ik reeds ter sprake gebracht in 'Filmkritiek voor kijkers en recensenten', in: *Scrien* 99, 1980.
- 10. Zie daarnaast: P. Delpeut, 'Het Lubitsch-systeem', in *Versus*, nr. 2, 1983.
11. Idem, p. 64
12. Het 'vertikale' van Ford kan men bijv. ook vinden bij C. T. Dreyer – zoals blijkt uit de boeiende studie van D. Bordwell – en is vrij frekwent in de moderne cinema. Dit is dan ook waarschijnlijk één van de redenen waarom 'Ford' momenteel zo gewaardeerd wordt. D. Bordwell, *The Films of C. T. Dreyer*, Berkeley (University of California Press) 1981.
13. Zoals door P. Wollen en S. Heath voorgesteld wordt: P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Londen (Secker and Warburg) 1972; S. Heath, 'Comment on "the Idea of Authorship"', in: J. Caughie, a.w. (noot 1).
14. Zie: Eric de Kuyper, Emile Poppe, 'Discours, Enoncé, Enonciation', in: *Seminar Semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980; E. de Kuyper, 'Tussen Bed en Weg. OSSESSIONE van Visconti', in: *Versus*, nr. 2, 1983.

15. *Enonciation et Cinéma*, aflevering 38 van *Communciations*, 1983.
16. 'Ontwikkeling' betekent hier een 'aanvullende, uitdiepende, korrigerende activiteit' en geen 'koerswijziging' in de theorie!
17. Een gebied waar E. Poppe zich in onze groep voornamelijk mee bezighoudt, en in de komende nummers van *Versus* een paar bijdragen aan zal wijden.
18. En hier komt een verdere uitwerking van het begrip 'identifikatie' aan de orde.
19. 'Om filmtheoretikus te kunnen zijn zou men in het ideale geval niet meer van film moeten houden en aan de andere kant ook weer wel: er eerst veel van houden, dan de relatie laten bekoelen en vervolgens vanuit een andere positie weer toenadering zoeken'. Ik heb iets tegen deze lineaire opstelling, hoewel Metz dit zelf reeds corrigeert door te suggereren dat het om een spiraalbeweging gaat. Metz is echter een van de eersten geweest om over dat kijkplezier te schrijven en het te betrekken bij de filmtheorie. Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 25-26 en ook p. 22
20. Het leven gereduceerd tot enkele details, bepaalde smaken, zekere zinswendingen. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Parijs (Seuil) 1971, p. 14.
21. Ik refereer hier aan de 'troisième sens' van R. Barthes zoals hij deze omschreven heeft in: 'Le troisième sens', in: *L'Obvie et l'Obtus*. Parijs (Seuil) 1982; ned. vert. in: *Raster*, nr. 8, 1978.
22. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, a.w., p. 13.