

THE PHILADELPHIA STORY, G. Cukor, USA, 1941

Enkele bedenkingen bij de genre-problematiek

Eric de Kuyper

Het voorwetenschappelijke

Waarom valt er bij de diskussies rond het genre steeds een 'nervositeit' te bespeuren die in andere filmtheoretiese debatten nauwelijks aanwezig is? Wat is het dat filmdeskundigen en filmjournalisten steeds opnieuw lijkt op te winden in de genre-problematiek?[1]

Vreemd, omdat het bezig zijn met genre-problemen eerder een 'droge' aangelegenheid is: in eerste instantie gaat het hier om klassificeren. En klassificeren – het indelen volgens bepaalde kriteria, het geven van namen aan bepaalde groeperingen – is toch allesbehalve een opwindende bezigheid. Misschien komt het wel omdat hier zoiets als 'wetenschappelijkheid' bespeurd wordt, en dat we – met onze verkeerde verwachtingen inzake de rol van de wetenschap – meteen ook menen iets over 'eeuwige Waarheden', zo niet dè Waarheid te zullen ontdekken of vernemen. Doch klassificeren is een nuttige, maar relatieve bezigheid. De zogenaamde *taxonomie* is een systematiese procedure van organisering van gegevens die beschreven en geobserveerd worden. Het is dus geen theorie, maar wel een voorwaarde ervoor: het is een voorwetenschappelijke bezigheid.[2]

Het vaak omslachtige gedoe met het opstellen van indelingen, het zoeken naar definities, het aanleggen van kriteria kan de indruk wekken dat men hier met iets zeer 'ernstigs' bezig is. Dat is niet onjuist, als men maar voor ogen houdt dat het slechts een hulpmiddel is, dat een klassificering operationeel is en moet zijn, en niet het hoofddoel van de bezigheid. Kortom, de relativiteit en de belangrijkheid van het opstellen van taxonomieën worden vaak niet juist beoordeeld. Ik wil hier enkele kanttekeningen plaatsen, die beogen te verduidelijken wat er gedaan en bedoeld wordt, als men zegt het over het 'genre' te hebben.[3] Dat betekent ook, laten zien wat er vooronderstelt wordt en welke problematieken er impliciet in

aanwezig zijn. Als deze aantekeningen erin slagen de omvang en het belang van deze ijsberg duidelijk te maken, dan hebben ze hun nut gehad.

De reden dat het genre zo'n onzeker gebied is, is niet enkel dat de wetenschappelijke of theoretiese status ervan zich in een voorstadium bevindt – en op een buitenstaander vaak de indruk maakt reeds 'theorie' of 'wetenschappelijk' gefundeerd te zijn. De genreproblematiek is daarnaast ook sterk verbonden met allerlei sociaal-kulturele aspekten. Wanneer men het dus bijvoorbeeld over 'Film Noir' heeft, wordt aangevoeld dat een bepaald waardensysteem (*axiologie*) of de vormgeving ervan in een *ideologie* hier niet los van staan. Genres komen uiteraard niet uit de lucht vallen: ze hebben een 'traditie', of zijn 'histories' bepaald. Met andere woorden ze funktioneren (of funktioneerden), dat betekent dat ze gekonstrueerd worden volgens bepaalde waardensystemen, en niet volgens andere. Naast het 'waarom' van het genre is dus ook het 'hoe' ervan zeker zo belangrijk.

Een diskussie over het genre moet vruchtbaar zijn: het kan enkel en alleen als aanleiding dienen om een bepaald corpus van filmteksten beter te kennen en te doorgronden (zoals in het Film Noir-nummer van *Versus* voor het grootste deel ook geschiedt) of om bepaalde filmiese mechanismen zuiver tot uiting te laten komen (zoals Paul Verstraten in dit nummer met de screwballcomedy doet: vanuit een specifieke invalshoek poogt hij de ellips en zijn werking te doorgronden). Een diskussie over het genre kan echter ook een vertrekpunt zijn om het cinematografies apparaat door te lichten: dan wordt de werking van de verschillende filmiese systemen, waaruit bijvoorbeeld het systeem 'Hollywood' heeft bestaan, geanalyseerd. Ook dan is de taxonomiese aktiviteit slechts hulpmiddel en geen doel. Wel is het nuttig te weten en in te zien wat men doet als men klassificeert, wat er de beperkingen en mogelijkheden van zijn, en wat de konsekwenties ervan zijn voor het theoreties verder werken. Kortom, wat doe je als je bezig bent met de genre-problematiek? – En dat is iets anders dan genre-aspekten gebruiken als een vertrekpunt, als aanleiding voor een ander onderzoek. Wat is de bijdrage van het 'genre'-onderzoek aan de filmtheorie?

Een benoemingsaktiviteit

In eerste instantie gaat het hier om een benoemingsaktiviteit: een bepaalde groep films krijgt een naam, wordt ten overstaan van andere ingedeeld: men klassificeert. Het is belangrijk in te zien dat men hierbij *niet* naar *essenties* zoekt, maar dat men observeerbare kriteria kiest, die tot doel hebben onhanteerbare grootheden hanteerbaarder te maken. Een onoverzichtelijke groep wordt overzichtelijker gemaakt door middel van een

indeling. Meer gebeurt hier niet. Diskussies die te veel waarde hechten aan deze benoemingsaktiviteit (omdat ze er een essentie achter vermoeden), zijn steriel te noemen, omdat ze niet inzien dat benoemen weliswaar een gemotiveerde, maar arbitraire aangelegenheid is.

Gemotiveerd betekent hier dat er vanuit die benoemingsbezigheid een zekere efficiëntie bereikt wil worden. Wil de benoeming effektief en efficiënt zijn, dan moet er een zekere graad van konsensus aan ten grondslag liggen. Deze konsensus dient gezien te worden als betrekking hebbend op een veld waar bepaalde gebieden daadwerkelijk gerealiseerd werden, andere slechts aktueel en weer andere virtueel aanwezig zijn.

Een bepaalde sociaal-kulturele konfiguratie is er de reden van dat bijvoorbeeld een groep films uit de jaren zestig de benoeming 'Nouvelle Vague' meekreeg. Een groep duitse films van het einde van diezelfde periode, de films van Werner Schroeter, Daniel Schmid, Hans-Jürgen Syberberg of Rosa von Praunheim zijn tot op heden onbenoemd gebleven.[4] Toch bestaat er een zekere, vage konsensus over de karakteristieken van die groep die ervoor zorgt dat de lezer, wanneer ik die vier namen naast elkaar schrijf en daaraan de kwalificatie 'eind jaren zestig' toevoeg, enigzins 'weet' waar ik het over heb.

De kennis die zo'n benoemingsprocédee vooronderstelt, is een soort afspraak tussen de gebruikers, een zogenaamde 'konventie'. De konsekwentie is dat de invulling van zo'n terreinafbakening steeds prekair is, want 'histories bepaald'. Wat men in de jaren twintig bijvoorbeeld 'western' noemde, was veel heterogener en diverser dan wat men in een latere periode met die naam ging aanduiden. J.L. Leutrat spreekt dan ook terecht van een 'illusie in verband met de stabiliteit van het systeem' (genrebenoeming).[5]

De impliciete of expliciete benoeming, de etikettering van een groep bijeengebrachte films dient dus tegelijk als 'benoeming' en als 'groep films' te funktioneren. Het etiket geeft meer, of nog iets anders te kennen dan waar het op gekleefd staat. Anderzijds is wat onder dat etiket schuilgaat, steeds voor een deel afwijkend, ruimer, anders dan wat het etiket aangeeft.[6] De benoeming spekuleert op een voorkennis, die het mogelijk maakt een leesmechanisme, een dekodering in gang te zetten. S. Neale heeft dit in zijn inleiding in de genreproblematiek treffend geanalyseerd met de vraag: hoe is de film, of beter het filmiese vertoog, werkzaam in en door de notie genre en hoe kan het dat zijn?[7]

Er komt nog iets bij wat naar mijn gevoel beslist niet onbelangrijk is, juist in het licht van de sociaal-kulturele dimensie van de kwestie. De behoefte en bezigheid om te benoemen – in ons geval om 'genres' af te bakenen – onthullen ook iets over het cinematografiese systeem zelf. Klassificeren heeft immers iets te maken met selekteren, en selekteren

beroept zich steeds op bepaalde kriteria die al dan niet expliciet (en vaker impliciet dan expliciet) afgeleid worden uit waardensystemen. De vraag 'wat *is* een Film Noir, een screwball, een melodrama?' wordt in *Versus* niet gesteld; wel 'hoe functioneert de Film Noir, de screwball, het melodrama?' Hiermee wordt bedoeld: wat wil het systeem Hollywood door middel van dit genresysteem verbergen, wat probeert het te formuleren, welke spanning van axiologiese aard ligt hier aan ten grondslag?[8]

Anders gezegd: de naam die de pasgeborene meekrijgt, vertelt meer over de ouders en de grootouders die de naam gekozen hebben, dan over het kind, waarvan de naam uiteindelijk alleen maar de geslachtelijke kenmerken te kennen geeft.

De waarschijnlijkheid

Het gaat dus, wanneer we het over genres hebben, om films die gegroepeerd worden omdat ze iets gemeen hebben. Wat ze gemeen hebben, is de wijze waarop hun vertogen tot stand komen in de films, en dat 'men' daar een voorkennis van bezit. Beide aspekten hebben te maken met een konsensus over wat en hoe het tot stand komt, en met wat men daarover mag vooronderstellen.

De moeilijkheid is nu dat deze twee aspekten het vertoog en de voorkennis, weliswaar met elkaar verbonden zijn, maar dat deze verbinding zowel vaag als komplex van aard is. Wil men hier dus een beetje duidelijkheid krijgen, wil men de samenhang belichten, dan doet men er goed aan een bepaalde invalshoek te kiezen, die per definitie andere niet uitsluit, maar bewaart.

Wat het vertoog met de voorkennis verbindt en beide laat samenvallen in een konsensus, wordt in de fiktie het best aangegeven met de vage term *waarschijnlijkheid* (le vraisemblable): wat algemeen aanvaardbaar wordt genoemd of als zodanig ervaren, wordt meteen ook 'waarschijnlijk' genoemd (of als zodanig ervaren). En omgekeerd, dat wat als waarschijnlijk overkomt, komt zo over omdat het kan steunen op een algemene konsensus van aanvaardbaarheid.

Omdat de waarschijnlijkheidsproblematiek er een is van koppeling, is het wellicht goed de twee werkingen ervan te onderscheiden. De waarschijnlijkheid bezit een intra-tekstuele relatie (die ik *vertikaal* noem) en een extra-tekstuele relatie (die ik *horizontaal* noem).[9]

De vertikale relatie van de waarschijnlijkheid

In het nummer van *Communications* dat geheel aan de problematiek van het vraisemblable is gewijd, schrijft Ch. Metz het volgende, dat naar mijn

mening de intra-tekstuele werking van de waarschijnlijkheid erg goed weergeeft: '(...) est vraisemblable ce qui est conforme aux lois d'un genre établi (...). C'est par rapport à des discours et à des discours déjà prononcés que se définit le Vraisemblable, qui apparaît ainsi comme un "effet de corpus".'[10] Waarschijnlijk is dus wat konform is aan de wetten van een erkend genre, en het is door het reeds bestaande vertoog dat de waarschijnlijkheid wordt gedefinieerd, of beter als een effekt van een corpus ontstaat.

Zo gezien is een corpus dat op een bepaalde manier zijn waarschijnlijkheidswetten ordent, een genre. Immers elk genre kent zijn eigen waarschijnlijkheid: die van de musical is niet die van de western.[11]

Wat we waarschijnlijk noemen, valt dus uiteen in verschillende 'waarschijnlijkheden'; wat hier niet kan, kan daar wel, mits... enzovoort. Dat betekent dat 'een waarschijnlijkheid' funktioneert tegen de achtergrond van 'de waarschijnlijkheid'. Of vertaald in termen van het genre: een genre (zowel het reële als aktuele en virtuele) kan enkel en alleen funktioneren tegen de achtergrond van het gehele genresysteem. Daarom is het ook geheel verantwoord en vanzelfsprekend, als men bijvoorbeeld de film noir met het melodrama, het melodrama met de western of de screwballcomedy vergelijkt. Wanneer dit echter zo geformuleerd wordt, doet men er goed aan te beseffen dat de vergelijking met andere genres telkens aangevuld dient te worden met alle andere reële en mogelijke genres uit dat systeem (in casu Hollywood).

Een genre is slechts een item uit een grotere katalogus van genres, een item dat een ander korrigeert, aanvult, omkeert, nuanceert, of zelfs vervangt. Samen vormen ze de verzameling van alle mogelijke (reële en virtuele), beschikbare items die het (Hollywood)systeem te bieden heeft.

De horizontale verhouding van de waarschijnlijkheid

De waarschijnlijkheid schept niet enkel verbindingen binnen de teksten (intra-tekstuele en ook inter-tekstuele), er is ook nog een verhouding met een grootheid die buiten de tekst ligt (extra-tekstueel) en die sociaal-kulturreel van aard is: een 'werkelijkheid' die bepaald wordt door een 'men', een publieke opinie. T. Todorov formuleert dit treffend in hetzelfde nummer van *Communications*: 'Le terme "Vraisemblable" est ici employé dans son sens le plus naïf de "conforme à la réalité". On déclare ici certaines actions, certaines attitudes invraisemblables, car elles ne semblent pas pouvoir se produire dans la réalité... ce que la majorité des gens croient être le réel, autrement dit avec "l'opinion publique".'[12]

Films, teksten, die voornamelijk op deze horizontale verhouding spekuleren, dit soort van waarschijnlijkheid afficheren, zullen dan ook doorgaans een soort ('realistiese') meerwaarde krijgen. Ze zullen aanleiding geven tot allerlei sociologiese, politieke, of psychologiese spekulaties. Dat

neemt niet weg dat ze evengoed een beroep moeten doen op de vertikale relatie die van intra-tekstuele aard is, om te kunnen funktioneren.[13]

Films die op het eerste gezicht minder of weinig te maken schijnen te hebben met deze horizontale waarschijnlijkheid (zoals horror-films, sprookjes-films, musicals, enzovoort) dienen toch steeds – al was het maar op een reeks van punten – de horizontale waarschijnlijkheid te respekteren, willen ze aanvaard kunnen worden.[14] Zelfs in het meest irrealistiese sprookje is de koning nog altijd te herkennen als koning.

Veel van de moeilijkheden in verband met de waarschijnlijkheid ontstaan doordat men het verband tussen de twee aspekten ervan – het horizontale en het vertikale – zo moeilijk uit elkaar kan houden (omdat de onderzoeker zelf zozeer deel uitmaakt van de communis opinio). Immers de werking van beide facetten is moeilijk te onderscheiden, omdat de twee assen elkaar bevestigen en ondersteunen, en samengehouden worden door een konventie. Dit betekent dat de tekst doordrongen is van een sociaal-kulturele (en dat is uiteraard ook een historiese!) faktor.[15] En omgekeerd, maar misschien niet in dezelfde mate is de sociaal-kulturele komponent doordrongen van de filmtekstuele.[16]

Hiermee is nog niet alles verklaard. Integendeel, als men gebruik wil maken van deze waarschijnlijkheidsfaktor, dient men ook na te gaan waarop hij zou kunnen berusten, waarvan hij de veruiterlijking is; met andere woorden, op welk waardensysteem is hij gefundeerd. Het betreft hier uiteindelijk een semanties universum, een waardensysteem, waar een sociaal-kultureel systeem impliciet op is gebouwd. Van de semiotiek van de tekst komen we hier bij de socio-semiotiek of de semiotiek van de kultuur.

De bruikbaarheid van de genreproblematiek

Dit alles mag ons er niet van weerhouden om de film en de cinema te bestuderen vanuit de invalshoek van het genre – integendeel. Wel is het goed steeds voor ogen te houden wat men vanuit zo'n invalshoek aan inzicht kan bereiken: 'En ce sens (...) de telles analyses sont toujours *tentatives*; il ne s'agit pas exactement d'affirmer qu'un genre cinématographique est un vaste film unique, mais plutôt de voir ce qu'on en tire si on décide de le traiter comme tel', schrijft Ch. Metz.[17]

Genres zijn konstrukties die reeds benoemd, erkend zijn of die we zelf kunnen benoemen (de virtualiteit van de genres). Het zoeken naar zuiverheid is daarbij een overbodige bezigheid, omdat genres vaak erg komplexe kombinaties zijn, zodat er overlappingen en syntheses van genres voorkomen.[18] Om redenen die te maken hebben met de bruikbaarheid van de

voorgestelde analyses, kan het soms beter zijn het begrip genre bewust uit de weg te gaan, om zo de al te vage, vooronderstelde kennis omtrent het genre te vervangen door een andere pertinentie die de aandacht vestigt op een specifiek onderdeel. Het gebruik van het begrip 'genre' kan immers vertroebelend werken, omdat het iets zeer vaags suggereert (dat gekend verondersteld wordt). Deze vaagheid kan men uiteraard proberen weg te werken door preciezere omschrijvingen, maar dan loopt men het gevaar dat de aandacht in de analyse uitgaat naar aspekten die niet per se zo veel aandacht verdienen.[19]

De aandacht voor de genres leidt echter tot een beter inzicht in de systematiek van de verhalen. Hiermee bedoel ik dat in de klassieke film niet alleen een systematiek te vinden is op het vlak van het filmtekstuele,[20] maar ook dat de verhalen onderling (als genres dan) systematies funktioneren. En dat men, als men het systeem-Hollywood beschouwt als de samensteller-producent van al deze verhalen, indirekt een betere kijk kan krijgen op het grote verhaal dat Hollywood ons te vertellen heeft. Anders gezegd, we stappen over naar de verschillende dimensies van het verhaal (in film; in genre; in genres onderling; als één groot verhaal verteld door Hollywood). Dit laatste leidt dan weer tot een ander inzicht, namelijk dat Hollywood via zijn verhalenobsessie een westerse verhaalproblematiek illustreert.

Verschillende auteurs, zoals S. Heath en R. Bellour, stellen voor die obsessie in verband te brengen met de Oidipoes-problematiek, met de 'ideologiese' omzetting van het spanningsveld Wet en Verlangen. Dit zou dan te maken hebben met een laat-negentiende-eeuws probleemveld, waarop Hollywood zich geworpen heeft.[21]

Eens te meer hebben we hier te maken met een axiologie, waarop het grote verhaal gefundeerd is en die funktioneert als een struktuur.[22] Dit heeft konsekwenties.

Zo kan het zijn dat één pool van het spanningsveld meer gemarkeerd is dan de andere[23] of dat men tot de ontdekking komt dat er systematies 'gaten' en 'weglatingen' zijn[24], die het grote verhaal niet kan vertellen en in het waardensysteem weggelaten of vertaald worden.

Tenslotte mag men niet vergeten dat onder het grotere corpus niet enkel genres samengebracht kunnen worden, maar ook andere grootheden, zoals nationale scholen, periodes, films van bepaalde 'auteurs' enzovoort.[25] Ook hier geldt als richtlijn wat de indeling, de pertinentie ons doet ontdekken over het filmsysteem of over het systeem van films.

Noten

1. Bijvoorbeeld naar aanleiding van het themanummer *Film Noir* van *Versus*, 1984, nr. 3/4.

2. Nuttige literatuur hierover is:

– J. Goimard, 'Splendeur et Misère des Classifications au Cinéma', in: J. Aumont, J.L. Leutrat, *Théorie du Film*. Parijs (Editions Albatros) 1980.

– P. Bourdieu: 'Les sciences humaines (...) en sont parfois encore à réclamer des classements stricts, des groupes aux frontières bien établies, bien définis en leur nom (...) et dans leur nombre – on aime des dénombrements précis, à un près, qui "font" science.' Geciteerd in: J. Aumont, J. Leutrat, a.w., p. 101.

– Ook A.J. Greimas onderkent de waarde – en beperking – van de klassificering voor de totstandkoming van een theorie: 'un véritable préalable à l'élaboration d'un métalangage scientifique', in: A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné*. Parijs (Hachette) 1979, p. 368.

– Of ook nog: J. Ullmo: 'Une classification c'est une théorie implicite; c'est une hypothèse sur les caractères significatifs; c'est l'annonce d'une théorie explicite qui la justifiera et l'expliquera', in: J. Aumont, J.L. Leutrat a.w., p. 108.

3. Zoals in *Versus*, 1984, nr. 3/4, of het opstel van Paul Verstraten in deze *Versus*.

4. Ik heb de films van Schroeter, Syberberg, Von Praunheim en anderen eens in een reeksverband op de televisie geprogrammeerd en gepresenteerd als 'nieuwe film-theatraliteit', een benaming die om de een of andere reden niet aansloeg, wat even zo goed wel had gekund.

5. Heel konsekwent bestudeert bijvoorbeeld J.L. Leutrat de western van het begin van de jaren twintig, en hij neemt als definitie voor zijn corpus alles wat toen 'western' genoemd werd. Dit verschilt nogal van wat wij daar nu onder verstaan. J.L. Leutrat, 'L'Histoire comme diffraction d'une identité, in: *Iris*, jrg. 2, nr. 2, 1984.

6. Zie noot 19.

7. S. Neale, *Genre*. Londen (BFI) 1980.

8. Een benoeming is steeds een onrechtstreeks bekennen van een onmacht, de *Verleugnung* en vaak *Verneinung* van een problematiek. Als we 'het' een naam geven, dan zijn we misschien van het probleem af! Voor het gevaar van de benoemingen die meteen ook verneinen, beschouwe men begrippen als 'feminisme' of 'homoseksualiteit'.

9. Ik stel deze begrippen niet voor om gewichtig te doen, maar om aan te geven dat het om twee assen gaat: om aan te geven dat het verhoudingen zijn die weliswaar iets met elkaar gemeen hebben, maar toch op een ander vlak liggen: het ene van de teksten onderling, het andere van de teksten in verband met het extra-tekstuele.

10. C. Metz, 'Le dire et le dit au cinéma', in: *Communications*, nr. 11, 1968, a.w., p. 24.

11. J. Aumont, *Esthétique du Film*. Parijs (Nathan) 1983, p. 102. M. Vernet spreekt in dit verband ook van een 'effet de genre'.

12. T. Todorov, in: *Communications*, 11, 1968, p. 2.

13. Zie bijvoorbeeld hoe de britse 'kitchen-sink'-films steunden op klichématige visualiseringen om hun 'realisme'-effekt tot uiting te brengen. Vgl. A. Higson, 'Space, Place, Spectacle', in *Screen*, 25, nr. 4/5, juli/oktober 1984, pp. 2-22.

14. B. Langenhuysen heeft in een skriptie geanalyseerd hoe de musical-nummers

konstant, impliciet of expliciet, gebruik maken van zoiets als 'theatraliteit', wat het 'irreële' van het dansnummer toch aanvaardbaar maakt. B. Langenhuysen, *Het Filmische en het Theatrale in de Musical-Film; hun spel rond de 'Vraisemblable'*, Skriptie KUN, 1985, en haar artikel in deze aflevering, pp. 107 e.v. Zie ook E. de Kuyper, *De Anonieme Boodschap*. Skriptie VUB, 1974.

15. Wat het duidelijkst tot uiting komt in het zogenaamde semantiese van het vertoog en meer bepaald in de thema's en de figuren. Ik stipte dit reeds eerder aan in mijn artikel over OSSESSIONE: E. de Kuyper, 'Tussen "Bed" en "Weg"', in: *Versus*, 2/1983.

16. Deze wisselwerking heb ik proberen te beschrijven in mijn boek *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1983.

17. Moet er nog aan toegevoegd worden dat het pionierswerk van Metz ook op dit vlak zeer verhelderende beschouwingen bevat? Zie Ch. Metz, *Langage et Cinéma*. Parijs (Albatros) 1977, p. 95 en voornamelijk hoofdstuk VII. Het gaat hem er steeds om de benoemingsaktiviteit en de klassificering te beschouwen als middel en niet als doel: 'un instrument de recherche et non d'explication' (A. Touraine, in: J. Goimard, a.w., p. 101).

18. De problemen om de kenmerken van het melodrama te koppelen aan de kenmerken van de crime story komen overduidelijk naar voren in de moeilijkheden die men had bij de voorbereiding en totstandkoming van een film als MILDRED PIERCE van M. Curtiz (1945). Vgl. A.J. La Valley, *Mildred Pierce*. Screenplays Series. Wisconsin (University of Wisconsin Press) 1980.

19. Iets waar het *Versus*-nummer gewijd aan de Film Noir naar mijn mening soms te veel in vervalt. De verleiding om te proberen een genre te definiëren is groot. Dit is echter niet steeds nodig: zo heb ik bijvoorbeeld in *Filmische Hartstochten* er bewust voor gekozen, begrippen als melodrama en genre zoveel mogelijk te vermijden en te vervangen door 'koppelingsgeschiedenis'.

20. Wat in hoofdzaak door iemand als R. Bellour bestudeerd werd; bijv. in *L'Analyse du Film*. Parijs (Albatros) 1980; zie ook zijn 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar Semiotiek van de Film*. Nijmegen (SUN) 1980.

21. Bellour noemt dit, 'le blocage symbolique' (in *l'Analyse du film*) en S. Heath 'the Oidipal Logic' (in: 'Screen Images, Film Memory', in: *Edinburgh magazine*, 1, p. 33). Vgl. ook R. Bellour, 'Alternation, Segmentation, Hypnosis', in: *Camera Obscura*, 3/4, 1980. Het is misschien geen toeval dat zowel Bellour als Heath zich momenteel toeleggen op de analyse van negentiende-eeuwse verhalen. Bellour houdt zich bezig met Alexandre Dumas en S. Heath met de tijdgenoten van Dickens. Op de verbinding tussen Oidipous-problematiek en verhaal vestigt R. Barthes de aandacht met zijn veel geciteerde zin: 'Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Oedipe?' Tenslotte wil ik eraan herinneren dat de speciale fascinatie die de film uitoefent volgens Ch. Metz te maken heeft met het pre-oidipale en oidipale, zoals veelvuldig en uitvoerig ter sprake komt in: Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.

22. Zie voor een in dit opzicht erg bruikbare benadering van het begrip 'struktuur': M. Serres, *Hermes I. La Communication*. Parijs (Seuil) 1984. Bij een volgende gelegenheid zal ik hier nader op terugkomen.

23. De markering van één pool sluit natuurlijk de andere niet uit, zoals R. Visschedijk suggereert in 'Film noir: tracering van een genre' (*Versus*, 1984, nr. 3/4, p. 31

noot 21; hetgeen hij tegenspreekt op p. 27, waar hij stelt: 'De toevallige ontmoeting is altijd rond een vrouw gecentreerd'). Als je Verlangen en Wet beschouwt als een basisaxiologie van elk Hollywood-verhaal, dan moeten ze ook aanwezig zijn in een genre als de Film Noir. Het waardensysteem of de spanningen erin worden omgezet; in deze optiek lijkt het me ook zinvol te spreken van 'love story' of 'crime story', twee meer specifieke omzettingen van de fundamentele polariteit. J. Simons doet dit in 'De film noir, een onmogelijk genre' (idem, p. 41; maar zijn alle 'genres' niet on-mogelijk? Dit is althans iets wat ik in *Filmische Hartstochten* aan de hand van het liefdesverhaal wilde suggereren).

De omzetting verloopt via fasen (wat men vaak de 'strategie' noemt) en niet via direkte vertalingen, iets wat T. Bernts in 'De enscenering van Verlangen en Wet in de film noir' (in idem) naar mijn inzicht te veel suggereert. Wel is het mogelijk om vanuit het figuratieve en ikoniese de thematiese en onderliggende semanties-axiologiese komponenten in kaart te brengen (wat ik geprobeerd heb in 'Tussen Bed en Weg', in: *Versus*, 1983, nr. 2).

24. P. Verstraten onderzoekt dit in zijn in dit nummer opgenomen opstel.

25. Dit stipte ik reeds aan in, 'Tussen Bed en Weg', in 'Auteur en "auteur": kritiek en theorie', in: *Versus* 1983, nr. 4, en in: 'Discours, Énoncé, Énonciation', in: *Seminar Semiotiek van de Film*, a.w.