



Werk in wording

Meestal wordt in theoretische opstellen slechts het eindresultaat gepresenteerd en wordt de vaak moeizame en langdurige preparatie van de stof bekend verondersteld of niet interessant genoeg bevonden. Ten onrechte denken we. Immers van het arbeidsproces kan ook de lezer leren, al was het maar omdat dit terrein-verkennend werk een scherper inzicht geeft in de methode. Al zijn het slechts geschriften uit de keuken van de theorie, ze maken niettemin duidelijk dat ook op dit vlak een ambachtelijkheid noodzakelijk is. Deze vingeroefeningen of analyse-oefeningen dienen zo grondig te zijn dat ze anderen het werk vergemakkelijken: iemand heeft zich de moeite getroost om eens zeer precies en uitvoerig een aspect van een problematiek uiteen te rafelen. Anderen kunnen alleen maar dankbaar zijn, dat dit monnikenwerk gedaan werd. Men moet echter wel beseffen dat zulk werk geen recept is, maar een explorerende terreinverkenning waarmee verder gewerkt kan worden. *Versus* is van plan ruimte te scheppen voor wat men 'werk in wording' zou kunnen noemen.¹

Het lezen van dergelijke teksten is niet altijd even gemakkelijk, ook al omdat ze vrij technisch van aard zijn. Dat is hun sterkte en hun bedoeeling. Doch de meer 'afgeronde' teksten die in *Versus* gepubliceerd worden, vergen van de lezer eveneens, zo beseffen we, een zekere inspanning. Het werkproces wordt daar immers als bekend verondersteld, en de consequenties zijn weliswaar duidelijk geformuleerd, maar kunnen wellicht nog niet steeds naar volle waarde geschat worden.

Deze opstellen zijn ontstaan in een workshop-sfeer.² Dat betekent dat er op het eerste gezicht overlappingsen kunnen zijn³, en dat het moeilijk is om nog na te gaan wie tot wat bijgedragen heeft, en wie uiteindelijk wat gedacht en wat geschreven heeft. Soms lijkt het wel of de verkeerde namen onder de teksten staan of dat er namen van ande-

1. Vgl. ook: *Versus*, nr 2/1985.

2. Aan de afdeling Film en Opvoeringskunsten, KUN, cursusjaar 1982-1983 en 1983-1984.

3. Zo bijvoorbeeld tussen het artikel van Jos Arts en Ineke Setz in dit nummer en een passage uit Paul Verstratens' bijdrage aan 'Geluid in de film', in: *Versus*, 1985, nr. 3.

ren ontbreken. Vaak wordt in deze opstellen een andere benadering van eenzelfde of soortgelijke problematiek gegeven, een andere keer eenzelfde benadering van een verwante problematiek. Het gaat er steeds om opnieuw te formuleren, opnieuw uit te testen, en bijgevolg staat het productief parafraseren centraal.

Er zijn, zoals ook Metz zegt, vele systematische tekstuele découpages mogelijk. Het belangrijkste is dat de onderzoeker zich van het arbitraire van de oorspronkelijke begrenzing bewust is, en bijgevolg van de exacte graad van autonomie die hij aan het geheel toekent.⁴

In een dergelijke arbeidsfase valt een vaak angstaanjagende discrepantie op te merken tussen de geïnvesteerde arbeid en het uiteindelijke resultaat. Toch is een dergelijke discrepantie op dit gebied niet groter dan elders: bij het maken van een film bijvoorbeeld, of het schrijven van een scriptie, om maar twee andere zeer arbeidsintensieve processen te vermelden (maar we zouden evengoed het voorbereiden van een maaltijd kunnen vergelijken met het smaken ervan!). Drie stadia die elk veel aandacht, tijd en creativiteit vergen, volgen elkaar op. Allereerst het kijken en opnieuw bekijken van de films (en het is geen toeval dat we in *Versus* vaak terugvallen op films die reeds eerder behandeld zijn).⁵ Vervolgens het opsporen van organisatieprincipes in deze teksten; intuïties dienen nu uitgekristalliseerd, geordend en vruchtbaar gemaakt te worden. Tenslotte het publiekabel maken van het onderzoek.⁶

Er zijn vele manieren om een film 'te lijf te gaan'. Alle vier de hier besproken films zijn reeds eerder aan bod geweest in *Versus* en kunnen in een andere context weer terugkomen. Jos Arts en Ineke Setz bekijken het spel tussen de persoonlijke tekst en de vertellerstekst in *DOUBLE INDEMNITY* (waarbij ze zich laten inspireren door een opstel van W. Bronzwaer) en ze brengen dit in verband met de vertelinstantie. José Teunissen en Ambro van Oosterhout tekenen de configuraties in *GILDA* en *MOROCCO*, respectievelijk die van de 'ontmoeting' en die van de 'omhelzing'. Tenslotte bekijkt Bernadette Klasen het narratieve traject van de 'ontdekking' in *MURDER INCORPORATED*.

Deze laatste film stelt een interessant probleem, omdat hij begint met een 'mislukking', een falen op pragmatisch vlak. Dit wordt geleidelijk aan gecorrigeerd, zodat er uiteindelijk toch nog zoiets als een 'over-

4. '(...) un grand nombre de découpages textuels-systématiques sont possibles, aussi longtemps que l'analyste mesure clairement du degré exact d'arbitraire qui a présidé à leur délimitation initiale, et par conséquent le degré exact d'autonomie de l'ensemble qu'il appréhende'. Vgl. Ch. Metz, *Langage et Cinéma*. Parijs (Ed. Albatros) 1977, p. 92.

5. De 'Film Noir' wordt uitvoerig behandeld in: *Versus*, 1984, nr. 3/4.

6. Hiervoor zijn we Henk Hoeks dankbaar, die – in dit geval – meer dan het normale eindredactionele werk heeft gedaan.

winning of oplossing' te voorschijn kan komen. De ontwikkeling van het narratieve traject laat een overgang zien van een pragmatische naar een cognitieve dimensie; een 'opnieuw leren luisteren' in plaats van een 'zo maar handelen'. Configuraties zijn, zoals men weet, structurele eenheidsprincipes in het verhaal. In GILDA wordt het handelen zo beperkt tot 'ontmoetingen' en ook hier wordt een cognitieve dimensie over de pragmatische heen geschoven: het gaat om de verhoudingen tussen polen waarbinnen de posities van 'sympathie' en 'antipathie' zich telkens weer verplaatsen, wijzigen of corrigeren. Het bepalen van de standpunten, van deze choreografie wordt zo telkens een nieuwe interpretatie van de patronen van polarisering. Ook in MOROCCO gaat het niet alleen om de discursieve figuur van de 'omhelzing', maar hoe deze binnen de tekst zelf werkt.

Voor velen betekent een structurele analyse niet meer dan de toepassing van een pasklaar model op een tekst. Dit is een vorm van technologie verstoken van verbeelding, die niets te maken heeft met het zoeken naar kennis.⁷ Geen enkel van de hier gepubliceerde opstellen past slaafs modellen toe als een soort leesrooster, iets wat ten onrechte vaak verwacht wordt van semiotische analyses. De organisatie van een tekst wordt aan de hand van diezelfde tekst nagegaan, zonder hierbij een opsomming te geven van de gebeurtenissen in de tekst. Als dat wel gebeurt, dan heeft het een zeer specifieke bedoeling: omdat de segmentering dat eist en men voor de duidelijkheid niet anders kan dan in vele gevallen 'verhalend te situeren'. De tekst wordt afgebakend; invaliden worden niet geweigerd, maar getoetst en langdurig op hun vruchtbaarheid onderzocht. (Vandaar ook het ambachtelijke: het vertrouwen op de intuïtie, maar in het besef dat het veel inspanning zal vergen, eer die echt tot haar – theoretische en fundamentele – recht zal komen).

Uiteindelijk draaien al deze teksten rond het probleem van het 'segmenteren': voor elke tekst is die verschillend, of beter: worden verschillende segmenteringscriteria gehanteerd, omdat een ander onderzoeksprobleem vooropstaat dat de aard van de segmentering stuurt. Zo ontstaat natuurlijk ook een spanning tussen het onderzoeksobject (de filmtekst als zodanig) en de plaats en de houding van de onderzoeker ten overstaan van dit object. Het resultaat is een lectuur, een lezing van de tekst, in de ware zin van dit woord: 'lezen is reconstrueren, en daardoor herscheppen, in meer dan louter overdrachtelijke zin'.⁸

7. Vgl. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique*. Parijs (Hachette) 1979, p. 233.

8. W. Bronzwaer, 'Over het lezen van narratieve teksten', in: *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Baarn 1977.