

Het verleden en heden van de filmtheorie

Interview met Christian Metz

Inleiding

Een interview, spreekt dat 'voor zichzelf'? Volgens ons niet, en wel om drie redenen. Allereerst zou een artikel, om gedrukt te kunnen worden, van een bepaald belang moeten getuigen. Dat oordeel laten we verder aan de lezer van *Versus* over. Ten tweede: de deelnemers spreken voor zichzelf en met elkaar. Dat wil zeggen: vanuit hun eigen positie en de context waarin ze elkaar kennen. Het bepalen van de positie van Christian Metz hebben we proberen 'in te bouwen' in de vragen (zijn plaats in de geschiedenis, in de theorie, zijn linguïstische achtergrond, enz.); ook heeft hij zelf, in zijn antwoorden, zijn positie proberen aan te geven (in zijn visie op de 'geschiedenis', de 'wetenschap', de filmtheorie, de enunciatieproblematiek). De context ('Frankrijk', verhouding docent-student) maakt dat verwijzingen naar personen, boeken of stromingen vaak fragmentarisch of impliciet zijn, want ze zijn 'gesneden koek' voor de deelnemers; mogelijke tekorten hebben we proberen op te vangen in de noten, alwaar de lezer ook voor zover mogelijk was en nuttig leek verwijzingen naar in het Nederlands vertaalde geschriften vindt. Ten derde: een gesprek verliest (noodzakelijkerwijs?) zijn 'grain de la voix' (Barthes) wanneer het een gedrukte vorm aanneemt. Dat onvermijdelijke verlies (van gestes, intonaties, atmosfeer) zouden we willen compenseren door ons een partijdige opmerking te veroorloven. Mocht de lezer in de loop van het interview de indruk krijgen dat Christian Metz terughoudend is wat betreft het wetenschappelijk karakter van de huidige status van de filmtheorie dan is het een reserve die voortkomt uit zijn brede en grote belezenheid en kennis (en dus misschien beter 'bescheidenheid' genoemd kan worden). Maar de geestdrift, ijver en nauwkeurigheid waarmee hij, op een overtuigende en overtuigde wijze, op onze vragen geantwoord heeft, demonstreren een niet aflatende drang en hartstocht: de wil iets zinnigs te (kunnen) zeggen over die 'taal der film' die nog zo jong is.

Hoe kan men vandaag de dag de plaats van de semiologie van de cinema in de geschiede-

nis van de theorie evalueren? Een aantal jaren geleden heeft men wel eens van een epistemologische breuk gesproken.

CM. Ik geloof dat de uitdrukking 'epistemologische breuk' enigszins overdreven is; ze maakte deel uit van het enthousiasme, destijds, voor de semiologie. Overigens, de notie 'epistemologische breuk' zelf is vandaag de dag nogal verouderd. Men bezigt haar niet meer voor de semiologie van de cinema, noch voor iets anders.

Blijft het feit dat de semiologie een belangrijke vernieuwing is geweest in haar periode. Ik zou willen zeggen dat de semiologie van de cinema heeft gerealiseerd wat de filmologie¹ geprobeerd heeft, te realiseren, dat wil zeggen: het introduceren, niet van wetenschappelijkheid (dat zou veel te ambitieus zijn), maar van een enigszins wetenschappelijke denkwijze in de filmstudies. Zij heeft het mogelijk gemaakt de verbinding met de sociale wetenschappen te leggen en eveneens (tenminste in Frankrijk) de cinema zijn intrede in de universiteit te verschaffen. Anderzijds heb ik altijd gezegd (en ik zeg het nog steeds) dat de semiologie nooit bestaan heeft en nog steeds niet bestaat. Als ik dat zeg dan gelooft men me nooit. Misschien nu wel, dank zij dit interview.

Dat wil zeggen dat het voor jou een project in wording is, en nog lang zal blijven?

CM. Het is een project, het zijn methodische voorstellen, het is een kleine voorraad basisconcepten, 'wijzen van denken', en daarmee doet iedereen zoals hem goeddunkt. Ik heb de semiologie nooit als een school gezien, als een groep, als een geheel van voorschriften.

Anderzijds, hoe kan men, zelfs vandaag de dag, een grote hoeveelheid bestaande studies die betrekking hebben op de cinema en die niet de naïveteit van de filmcritici (een intelligente naïveteit soms, maar een 'pre-kritische', in de betekenis van Kant) noch de filosofische kracht van een Deleuze hebben, anders dan 'semiologie' noemen? Want tussen de filmkritiek en de filosofie met betrekking tot de cinema bestaat een enorme ruimte die opgevuld is met honderden studies, in talrijke landen. Het lijkt mij dat de semiologie als voornaamste effect heeft gehad het ontwikkelen van de theorie van de cinema. Zij heeft studies (en tegenstudies) opgeroepen en dat alles heeft de theorie verrijkt.

Maar is er geen verschil tussen 'een etiket opgeplakt krijgen' en 'een etiket opeisen'?

CM. Je hebt gelijk: het is veel aangenameer wanneer men zelf een etiket opeist. Maar nu zou ik niet meer geneigd zijn dat op te eisen. Twintig jaar geleden eiste ik de betiteling 'semioloog' op, maar nu zou ik het niet

1. 'Filmologie' is de naam, gegeven aan een groep van onderzoekers (waaronder Etienne Souriau, G. Cohen-Seat) die eind jaren veertig en de jaren vijftig in Frankrijk werkzaam was.

meer doen, want er is een relatie tussen die twee. Dat wil zeggen, wanneer je dat opeist, plakt men je die benaming des te sterker op. En ik heb gemerkt dat die etiketten negatief werken en ik zou nu alles doen om dat te vermijden. Maar dat wist ik natuurlijk niet toen ik begon. Als ik zeg: 'de semiologie bestaat niet', is dat een provocatie, maar daarmee bedoel ik: 'de semiologie in de betekenis van etiket'.

Als je zegt dat de semiologie geslaagd is, daar waar de filmologie enkel gepoogd heeft, dan betekent dat ook dat beide richtingen dezelfde aspiratie hadden, namelijk een 'wetenschap' van de cinema te scheppen, hetgeen nogal verschilt van wat een Bazin of Balász gedaan hebben.

CM. Daar ben ik het mee eens: er is een aspiratie wetenschappelijk te zijn, maar persoonlijk ben ik toch een voorvechter van bescheidenheid. Ik heb nooit het woord 'wetenschap' gebruikt in mijn boeken. Ik ben er voor om eerder te zeggen: 'een inspanning tot het bereiken van wetenschappelijke nauwkeurigheid'. Je hebt zeker gelijk wanneer het om het toekomstig doel gaat, maar de term 'wetenschap' bezigen, dat doet lachen, gezien de afstand die ons van dat doel scheidt.

Hoe situeer je jezelf in verhouding tot de zogenaamde klassieke theorieën? In je seminar heb je Film als Kunst van Arnheim uitvoerig besproken en bediscuteerd; en in je teksten verwijst je vaak naar 'theoretici' als Balász, Eisenstein, Bazin.

CM. Ik heb, om het even zo uit te drukken, altijd in gezelschap van die mensen gewerkt (voor wie ik een grote waardering heb en die ik zeer interessant vind). Met hen ben ik begonnen. In mijn eerste artikel, 'Le cinéma: langue ou langage?',² zei ik dat de semiologie heel die erfenis moet hernemen. Persoonlijk ben ik een 'traditionalist': ik denk dat we, om te vernieuwen, moeten hernemen en tegelijkertijd verder duwen. Als men aan Bazins artikel over het kader en buiten-kader ('cache') denkt, dan zie je dat op honderden manieren terug. Je kunt het het rechthoekig scherm noemen, of fetisjistische afbakening, je kunt er vanuit de psychoanalyse of vanuit de linguïstiek over spreken, maar het blijft het kader en buiten-kader. Ik zou uiteindelijk willen zeggen dat de semiologie de theorie nieuw leven ingeblazen heeft op het moment dat ze in een dal was; en ongetwijfeld heeft dat dal iets opgeroepen. Maar ik denk dat men de semiologie moet situeren in de geschiedenis. Dat wil zeggen dat er andere dalen zullen zijn, alsook iets anders dat de theorie zal doen opleven. In ieder geval ben ik veel minder gehecht aan de semiologie dan de mensen denken. Ik ontken de semiologie geenszins, maar ik denk ook niet dat ze eeuwig zal voortduren.

2. Voor het eerst gepubliceerd in 1964 in nummer 4 van *Communications* ('Recherches sémiologiques'); hernomen en becommentarieerd in *Essais sur la signification au cinéma*. Deel 1. Parijs (Klincksieck) 1968.

Je hebt, in *Langage et Cinéma*, het semiologisch project gedefinieerd als 'begrijpen wat "een film begrijpen" betekent'.³ In het huidige veld van de filmwetenschap zijn er onderzoekers die zich nauwgezet bezighouden met dat 'begrijpen', en dus met het probleem van de toeschouwer (Odin, Casetti, Colin).⁴ Hoe situeer je jezelf ten opzichte van die benaderingen? En in welke mate kan men, volgens jou, nog van één semiologie spreken?

CM. Ik denk dat er, op zijn minst, twee verschillende dingen zijn. Er is allereerst de studie van cognitieve mechanismen, dat wil zeggen: 'begrijpen' in een sterke betekenis. Dat is een probleem van de psychologie, dat betreft Piaget en de Amerikaanse nakomelingen van Piaget, de cognitieve wetenschappen. En dan heb je ook wat ik zou willen noemen: de afgezwakte betekenis (van 'begrijpen'), die ik toepas. Dat is 'begrijpen hoe men begrijpt': een minimale voorraad van 'patterns' expliciteren die iedereen kent (iedereen, dat wil zeggen cineasten, toeschouwers, filmcritici). Dus zou ik willen zeggen dat de twee betekenissen van 'begrijpen hoe men een film begrijpt' het verschil tussen een cognitieve psychologie en een sociologie van tekstuele codes aangeeft. Die codes zijn sociologisch, aangezien ze van land tot land verschillen, van periode tot periode. De studies van het 'begrijpen' in de betekenis van de psychologie kunnen niet meer sociologisch zijn, die hebben betrekking op hersenfuncties; dat zijn bijna wetenschappen van de neuronen (conform de cognitieve neuro-wetenschappen). Wat de vraag met betrekking tot 'één' semiologie betreft: ik zou nog verder willen gaan. Er bestaat, al sinds zeer lang, niet meer één semiologie van de cinema, behalve in de gedachte van naïeve discipelen of van verwonde vijanden. Er zijn er die de 'zijweg' van de psychoanalyse genomen hebben; er zijn mensen die de generatieve semantiek geïntroduceerd hebben; er zijn er die de cognitieve psychologie toegevoegd hebben en er zijn mensen die de pragmatische dimensie ingevoerd hebben. Je komt dus op tenminste vier termen van verdubbeling uit, plus de combinaties. Ik geloof dat er sinds tenminste tien jaar verschillende semiologieën zijn. Daarom zeg ik ook: 'de semiologie bestaat niet'. Ik zou eerder zeggen dat er semiologieën bestaan.

3. Zie *Langage et Cinéma*. (1971¹) Parijs (Albatros) 1977, p. 56.

4. De geschriften van Odin, Casetti en Colin zijn voor het Nederlandse publiek het best toegankelijk via het tijdschrift *Iris*, alsook via nummer 38 van *Communications* (1983). Van Michel Colins hand verscheen *Langue, Film, Discours*. Parijs (Klincksieck) 1985, dat vooral de relatie taal-film bekijkt vanuit hedendaagse taaltheorieën, maar ook de film bestudeert vanuit de 'cognitieve wetenschappen'. Casetti en Odin, die beiden van Greimasiaanse invloeden getuigen in hun werk, hebben een pragmatische aanpak, hetgeen wil zeggen dat ze de relatie van de toeschouwer tot de filmttekst bestuderen.

Maar is er ook geen gemeenschappelijke basis? Als je de wetenschappelijke 'biografieën' van Colin, Odin of Casetti bekijkt, dan zie je ook dat ze zich alledrie uiteengezet hebben met de semiologie zoals die zich in het begin presenteerde.

CM. Jazeker, maar dat is een historisch probleem. Ik denk dat we momenteel nog dicht genoeg bij het begin zijn, dat wil zeggen bij de eerste tien jaren toen er daadwerkelijk één semiologie was (de periode waarin, grof gezegd, ik er alleen was, tenminste 'op de voorgrond'. Dus was er noodzakelijkerwijs een eenheid. Historisch gezien kun je dus altijd de semiologen herkennen, want ze zijn gekenmerkt door die periode. Maar ik denk dat men hen misschien over tien jaar niet meer herkent; de grens zal zo poreus geworden zijn. Ik denk dat dat een van de mogelijke bestemmingen van de semiologie is (en niet de slechtste): zich te verliezen in de verschillende disciplines waarmee ze zich verbonden heeft en als zodanig te verdwijnen.

Er waren ook buiten Frankrijk studies over dezelfde problemen, waarbij de linguïstiek als een soort unificerende factor gewerkt heeft. Je zou zelfs aan iemand als Pasolini kunnen denken.

CM. Ja, het was altijd het onderzoek naar 'de minimale eenheid', zelfs bij een dichter als Pasolini,⁵ maar ook bij Bettetini en anderen. En dat is een begrip uit de linguïstiek. De eensgezindheid was, effectief gezien, groter, maar de prijs daarvoor ook. De probleemstelling was meer afgebakend, maar het domein was minder rijk.

In *Langage et Cinéma* heb je gezegd dat er een tweede boek geschreven zou moeten worden, naast het jouwe. Een tweede boek, dat niet de status van de code(s) bestudeert (zoals *Langage et Cinéma*), maar een taxonomisch werk, een inventaris van de codes. Wat is daarvan terechtgekomen? En wat is de huidige interesse voor de notie code (die van de theoretische scène verdwenen lijkt te zijn)?

CM. Ik geloof niet dat die notie verdwenen is. Ik denk wel dat het aantal keren dat ze in teksten verschijnt verminderd is. Maar ik moet ook zeggen dat ik de notie code in het begin, twintig jaar geleden, nogal scherp gesteld heb. Als ik haar nu zou moeten presenteren zou ik wat losser zijn. Dat 'tweede boek': het is waar dat niemand het geschreven heeft. Ik denk dat mijn voorspellingen foutief waren. Ik zag alles in een mooi evenwicht: ik had een boek geschreven over de status van de codes en vervolgens zou iemand een boek schrijven met een lijst van de codes. In feite is het niet helemaal zo verlopen. Men heeft de codes en de subcodes bestudeerd, maar hoofdzakelijk in de tekstuele analyses. En

5. Zie bijvoorbeeld Pasolini's 'cineem' in het artikel 'De geschreven taal van de realiteit', in: *De ketterse ervaring*. Baarn (Wereldvenster) 1981.

zelfs buiten de tekstuele analyses. Als men bijvoorbeeld het boek van Brannigan over het point-of-view neemt, dan betreft het de studie van een code. Overigens, hij gebruikt zelf vaak de notie (of het woord) 'code'. En het point-of-view is typisch iets wat ik in mijn lijst van codes gezet zou hebben. Als men het boek van Bergala neemt over de beelden in sequenties, over de volgorde van beelden die het verhaal doet wijzigen, heb je een ander voorbeeld. Zelfs Bordwell (die ideologisch gezien ver van mij af staat), in de manier waarop hij de narratieve schema's bestudeert, de verhouding tussen plot en story.

Dus het is de te scherpe afbakening van de notie code die een bredere hantering ervan verhinderd heeft?

CM. Ja, maar dat niet alleen. Er is ook nog een andere oorzaak, van meer langdurige aard – helaas –. Dat is het feit dat iemand die, in het domein van de cinema, met theoretische noties komt, om het even welke, nogal snel scheef aangekeken wordt. Dat is een sociologisch probleem van het cinema-milieu; daar zijn we ook nog niet van verlost en ik weet niet wanneer wel. Op dat punt ben ik niet optimistisch. In het cinema-milieu veroorzaken we, geloof ik, een reactie van verwerping en afkeer, en dat waarschijnlijk nog voor een lange periode. En 'wij', dat betekent het geheel der menswetenschappen.

Maar je hebt ook gezegd, in Langage et Cinéma, dat de cineast naar de tekst toe gaat, terwijl de analyticus ervanuit vertrekt. Dat wil zeggen dat ze toch hetzelfde object hebben?

CM. Ja, maar ze keren elkaar, in die beweging, de rug toe.

Wanneer men je geschriften bekijkt, kan men waarnemen dat je vaak van gemeenplaatsen uitgaat (in Langage et Cinéma het idee van de filmtaal, in Le Signifiant Imaginaire⁶ het idee van de verwantschap tussen film en droom). Welke rol speelt dat in je werk?

CM. Ja, ik vertrek vaak vanuit gemeenplaatsen, want ik geloof dat ze uiterst interessant zijn. Ze bezitten vaak meer waarheid dan ideeën die origineel willen zijn. Belangrijk is, volgens mij, niet of iets een gemeenplaats is (of niet), maar de manier waarop men een idee beargumenteert, met welke precisie men erin slaagt het te formuleren. Gemeenplaatsen bezitten vaak een waarheid die ze zelf niet kunnen uitdrukken en je moet ze die laten zeggen. Dat loopt parallel met een ander idee van mij, namelijk dat de banale fenomenen belangrijker zijn dan de zeldza-

6. Verschenen bij UGE, 1977; Nederlandse vertaling: De Beeldsignifikant. Nijmegen (SUN) 1980, waarin echter het zeer omvangrijke artikel 'Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire' ontbreekt.

me. Als ze banaal zijn, komt dat doordat ze algemeen zijn. Als ze algemeen zijn betekent dat, dat ze belangrijk zijn.

Als we het idee lanceren van 'de cinema als zevende kunst',⁷ wat zouden we dan kunnen verwachten?

CM. Helemaal niets. De esthetiek bestaat nauwelijks als kennisveld. De cinema bezit de objectieve, sociologische en tekstuele kenmerken van wat men kunst noemt. Maar aangezien ik niet weet waarom men kunst kunst noemt en ik er nooit in geslaagd ben die notie te definiëren...

Maar als iemand de belichtingscodes in de stomme Duitse film bestudeert, bevindt hij zich dan niet automatisch op esthetisch terrein?

CM. Jazeker. Maar laten we elkaar goed begrijpen: ik denk dat, in die betekenis, de hele semiologie zich bij de esthetiek kan voegen. Maar de esthetiek als zodanig is niet gestructureerd, ze bestaat niet als discipline.

Wanneer men de klassieke filmtheorieën bekijkt, is er altijd een esthetisch project dat eraan ten grondslag ligt. Met de semiologie schijnt dat anders te zijn, maar slechts ogenschijnlijk, want het probleem blijft bestaan.

CM. Je moet echter ook wel een onderscheid maken: enerzijds is er de normatieve esthetiek, die evaluerende criteria opstelt. Dat is volgens mij momenteel onmogelijk, en het blijft de vraag of dat ooit wel mogelijk is. En vervolgens heb je de descriptieve esthetiek: dat kan men dóen. Toen ik zojuist zei dat de semiologie in de esthetiek kan integreren, had ik 'descriptieve' moeten toevoegen. Je kunt altijd kunstwerken analyseren (zoals zovelen gedaan hebben), dat is een serieus werk, zeer zeker. Daarentegen, vanaf het moment dat een auteur, in de klassieke filmtheorieën, begint te verkondigen: 'ik noem een film goed wanneer...', zijn dat vaak de minst interessante passages. Het is echter juist, dat het merendeel van de belangrijke werken in de filmtheorie op een misverstand berust, dat wil zeggen, dat de auteur een normatief werk heeft willen maken – zoals Arnheim, Bazin, bijna iedereen. Maar dat verlangen brengt hen ertoe een sequentie of algemene filmische fenomenen te analyseren. En dan wordt hun werk passionerend.

In je werk hanteer je vaak zware hulpmiddelen, zoals de linguïstiek, de psychoanalyse, maar tegelijkertijd heb je vaak bevestigd dat men nooit iets toepast. Is dat niet een paradox? En ligt er geen risico in het erbij halen van andere disciplines?

CM. Ik begin met de laatste vraag. Er is inderdaad een risico als men

7. 'Le cinéma comme septième art' is een zeer gangbare uitdrukking in het Frans; '7^e Art' is zelfs de benaming van de filmcollectie van uitgeverij Cerf.

blindelings toepast. Maar er bestaat ook een risico (ik zeg risico) wanneer men niets toepast. Je hebt altijd behoefte aan ondersteuning. Een ondersteuning tot precisie, maar ook voor de verbeelding. Men zegt bijvoorbeeld dat de linguïstiek een garantie tot precisie geeft. Maar ze stimuleert ook de verbeelding. Men vergeet in de wetenschappen vaak het poëtische aspect; de wetenschappen zijn verbeeldingsrijk. Ze ontwikkelen concepten, onderscheidingen, dingen waaraan men nooit gedacht zou hebben.

De ondersteuning van een of twee wetenschappen (misschien kunnen we beter 'kennis' zeggen) stelt je in staat vrijer te zijn, te improviseren, aan te passen of zelfs bepaalde concepten de deur uit te gooien. Maar om te besluiten of je dat concept overboord gooit (of niet), moet je, wanneer het om een linguïstisch concept gaat, wel de linguïstiek kennen om de vrijheid te hebben om te zeggen: 'Dat concept functioneert niet.' Om een voorbeeld te nemen: het is omdat ik veel aan linguïstiek gedaan heb (ik was leraar linguïstiek), dat ik dit jaar in mijn seminar de rol van de *deixis*⁸ in de cinema kan relativiseren. Sommige mensen (vooral jongeren) worden geremd door een bepaalde kennis; zij ondervinden het tegenovergestelde. Een beetje linguïstiek kennen, dat verlamt; er een beetje meer van weten bevrijdt. Maar ik zou dit willen toevoegen: die verbindingen tussen wetenschappen (psychoanalyse en cinema, linguïstiek en cinema) creëren een effect van iets bijzonders – in ons domein, de cinema (dat nog jong is). Maar als je om je heen kijkt zijn die uitwisselingen tussen wetenschappen heel gewoon: de biochemie, de psychofysiologie, etcetera. De uitwisselingen vinden op elk terrein plaats, zelfs in de meest klassieke disciplines. De mensen die zich over die uitwisselingen op ons terrein verbazen, vertonen een reactie van naïeve verwondering. En dan spreek ik niet van de mensen die dat goed of slecht vinden – dat is weer een andere zaak.

8. De *deixis* bevat, voor de linguïstiek, de categorieën die verwijzen naar de enunciatie-instantie (persoonlijke voornaamwoorden, bezittelijke voornaamwoorden, de bijwoorden van tijd en plaats, het systeem van werkwoordstijden). Voor een veel genuanceerder uitwerking verwijzen we naar de twee delen van E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* Parijs (Gallimard) 1966 en 1974, en R. Jakobson, *Essais de linguistiques générale*. Parijs (Minuit) 1963, met name het artikel over de 'shifters'. Zie ook: E. Poppe en E. de Kuyper, 'Discours, énoncé en énonciation', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980. De grote moeilijkheid wat betreft de enunciatie (m.b.t. de film) ligt in het feit dat, voor Benveniste, deze verwijzing naar de bemiddelende instantie geplaatst is in de spreektaal of het discours (in eerste instantie) en dus naar een sprekende persoon verwijst. Men leze aandachtig Metz' kritiek op de poging, in de pragmatiek, een dergelijke bemiddelende instantie voor het filmisch discours te formuleren.

Bovendien zijn die andere disciplines (zoals de linguïstiek) evenmin homogeen (een idee dat een filmstudent zou kunnen hebben wanneer hij zich, vanuit ons domein, met de linguïstiek-machinerie geconfronteerd ziet). Is er ook niet een risico van overwaardering? CM. Jazeker. Er zijn geen twee linguïsten die het met elkaar eens zijn.

Volgens ons is er nog een ander probleem. Soms spreekt men van 'inheemse' theorieën (bijvoorbeeld het taalgebruik van technici). Er zijn mensen die denken dat je je, om een filmtheorie te maken, alleen op 'film' moet baseren. En soms heb je de indruk dat dergelijke theorieën zich in andere domeinen ontwikkelen (hetgeen niet waar is). Vervolgens, wat is er natuurlijker dan, wanneer je over specifieke problemen spreekt (de verhouding film-taal of film-dromen), daar te gaan kijken waar die problemen behandeld zijn?

CM. Bovendien, ik heb nooit begrepen wat dat wil zeggen, 'toepassen'. Ja, ik begrijp het wanneer ik belabberde werken zie, of wanneer men een theorie op een object plakt (als 'plakpapier'). Maar men vergist zich wanneer men 'toepassen' gebruikt in de normale gevallen. Wanneer iemand over film spreekt (met psychoanalytische of linguïstische concepten in het achterhoofd), dan is hetgeen besproken wordt de film; het sprekende, dat is de persoon met psychoanalytische of linguïstische concepten in gedachten. Er is geen toepassing. Toen ik, met behulp van het begrip spiegelstadium, de status van de toeschouwer voor het scherm wilde beschrijven,⁹ was het duidelijk dat een van de belangrijkste eigenschappen van het spiegelstadium – zichzelf zien – aan de film ontbrak. Dat ik Lacan en zijn spiegelstadium in mijn achterhoofd had, heeft me niet belemmerd. Integendeel. Aangezien de andere eigenschappen wel een overeenkomst vertoonden met die van het filmscherm, heb ik meteen gezien dat het zichzelf-zien ontbreekt in het geval van de film. De niet-overeenkomst tussen het filmscherm en het spiegelstadium van Lacan heeft me juist geholpen, in tegenstelling tot de overeenkomsten op andere punten. Het is onvoorstelbaar dat iemand zegt: 'Ik zie mezelf op het doek.' Niemand zal dat zeggen, zelfs niet als hij gedurende vijftientig jaar een psychoanalytische kuur gevolgd heeft (lacht).

Blijven de concepten die je van de linguïstiek of de psychoanalyse geleend hebt om over film te spreken, 'exterieur' aan de filmtheorie of maken ze er vandaag de dag deel van uit? Anders gezegd, moet degene die aan filmstudies begint de linguïstiek en de psychoanalyse doorlopen?

CM. Verschillende onderzoekers (waaronder ook de klassieke) zijn gekomen met concepten die exterieur aan de film zijn (bijvoorbeeld Arn-

9. Vgl. het hoofdstuk 'Identifikatie, spiegel', in: *De Beeldsignifikant*, a.w., pp. 57-73.

heim en de psychologie van de vorm). Als vervolgens het werk voldoende bekendheid heeft, zullen de concepten genaturaliseerd worden (als een buitenlander na twintig jaar in een vreemd land). Het is een historisch probleem. Degene die de filmtheorie onderneemt (er zijn echter ook andere filmstudies) heeft er belang bij een gedeelte van het traject te hernemen, behalve wanneer de noties voldoende ingeburgerd zijn. Maar volgens mij zijn we zo ver nog niet. Hetgeen ook weer niet wil zeggen dat een filmstudent, wanneer hij linguïstische concepten hanteert, voor honderd procent linguïst moet worden.

De notie 'toeschouwer' (zoals de noties cinema/film, zie Langage et Cinéma) is tegelijk duidelijk en problematisch. Je hebt de 'sociologische' toeschouwer (die het onderwerp van enquêtes is); de 'metapsychologische' toeschouwer (het onderwerp van De Beeldsignifikant). En je hebt de 'pragmatische' toeschouwer (je zou kunnen denken aan Eco's 'Modellezer').¹⁰

CM. Allereerst een opmerking. De metapsychologische toeschouwer (de 'mijne') is de minst problematische! Ja, raar genoeg, maar het is de minst problematische, aangezien ieder van ons die in zich heeft. En als ik bijvoorbeeld de geloofsspijting van de filmtoeschouwer analyseer,¹¹ dan gaat het om iets dat eenvoudig te verifiëren is, aangezien het toegankelijk is voor ieders ervaring, voor de introspectie. Zeker, men kan mij kritiseren wat de aanpak betreft, maar niet wat het feit zelf van de vermenging van geloof en ongeloof betreft.

Maar hoe zit het met de toeschouwer van de pragmatiek?

CM. Ik denk dat er in de pragmatische aanpak, zoals die recentelijk geïllustreerd is in meerdere, overigens zeer verdienstelijke, bijdragen (het werk van Odin; *La Conversazione audiovisiva* van Bettetini; *Dentro lo sguardo* van Casetti¹²), een onduidelijkheid van de definities schuilt. Die auteurs zeggen ons dat de énonciataire een puur imaginaire instantie is, of eerder: een puur tekstuele, die we duidelijk moeten onderscheiden van de

10. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington (Indiana University Press) 1980. (Franse uitgave: *Lector in Fabula*. Parijs (Grasset) 1985. Eco's idee van de 'Modellezer' en diens 'coöperatie' vindt men vandaag de dag vaak als referentie in boeken of artikelen. Wij zouden er echter ook graag op willen wijzen dat de notie 'Modellezer' snel tot gepychologiseer kan (ver)leiden; iets wat Eco juist probeert te voorkomen door die 'Modellezer' ook een logische component te geven via de 'logica van de mogelijke werelden' en de notie abductie.

11. Vgl. het hoofdstuk 'Loochening, fetisj' in *De Beeldsignifikant*, a.w., pp. 87-96. Metz verwijst daar ook naar 'Le film de fiction et son spectateur', dat alleen voorkomt in de Franse uitgave, *Le Signifiant Imaginaire*, a.w.

12. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*. Milaan (Bompiani) 1986. Een hoofdstuk daaruit zal in het Frans in nr. 1/1987 van *Iris* gepubliceerd worden. Zie van Casetti ook: 'Les yeux dans les yeux', in *Communications* 38.

werkelijke toeschouwer (en hetzelfde geldt voor de énonciateur in verhouding tot de werkelijke auteur). Maar diezelfde bijdragen onderstrepen dat de toeschouwer via de énonciataire door de film 'geprogrammeerd', 'geplaatst' wordt. Er is dus een soort wisselwerking, zeer verwarrend, tussen de tekstuele destinataire en de empirische destinataire. Verwarrend, want een tekstuele instantie kan nooit een garantie zijn wat de reactie van de empirische toeschouwer betreft. Bij Casetti, wiens boek een scherpheid van denken vertoont die zeldzaam is, is die wisselwerking expliciet, op een frontale wijze geponeerd. Ik vrees echter het volgende: de onduidelijkheid in kwestie is niet zo'n ramp, zolang ze in de handen van de experts, die ik zojuist vermeld heb, blijft: zij kunnen die beheersen. Maar in de handen van minder ervaren mensen kan ze nefaste verwarringen oproepen; mijn seminar van dit jaar probeert hen te waarschuwen. Er zou zeer gemakkelijk de vage indruk kunnen ontstaan van een entiteit die zich zowel op het scherm als in de stoel in de zaal bevindt. Je zou de 'pragmatische toeschouwer' van zijn antropomorfe karakter moeten ontdoen. Het woord 'énonciataire' roept nog te veel een 'persoon' op. Ik geef er de voorkeur aan om van de 'schiet-schijf' van de enunciatie te spreken, met aan de andere kant de 'bron'; dus om benamingen te gebruiken die alleen het feit evoceren dat de tekst georiënteerd is; want dat is de grote ontdekking van de semio-pragmatiek.

Om dezelfde reden verschil ik van mening met mijn vrienden Casetti en Bettetini wat betreft het gebruik van de aanwijzende voornaamwoorden, vooral de persoonlijke voornaamwoorden 'ik' en 'jij' voor de énonciateur en énonciataire. Mij lijkt dat je ze, door er zo over te spreken, te veel verpersoonlijkt. De film verschilt bovendien op dat punt veel van de gesproken taal, het geboorteland van de theorie van de aanwijzende voornaamwoorden en de enunciatie (zie Benveniste en Jakobson¹³): in hoeverre is een 'jij' die nooit een 'ik' kan worden, nog een 'echte' 'jij'? En verbreid je door de filmtoeschouwer als een gesprekspartner af te schilderen, de betekenis van die term dan niet op een enigszins misbruikende wijze? En welke term blijft er dan nog over om de nieuwe, interactieve media te analyseren, of de daadwerkelijke, gesproken conversatie?

Maar je hebt zelf, in De Beeldsignifikant, toch ook van een soort ideale toeschouwer gesproken?

CM. Niet zozeer ideale, eerder een algemene. Ik wou zeggen dat die toeschouwer niet meneer Jansen of meneer Pieterse was, maar om het even wie, of, zoals ik het preciseerde, 'het deel van hem dat naar de film

13. Zie voor beiden noot 8.

gaat' (en niet zijn globale psychologische gesteldheid). Anders geformuleerd: ik bleef geheel aan de kant van de empirische toeschouwer. Aangezien het om een psychoanalytische studie ging en men van de psychoanalyse een studie van zeer bepaalde personen verwacht, had ik de nadruk gelegd op het algemene karakter van mijn analyse. Maar ze betrof wel degelijk 'werkelijke' personen. De tegenstelling was niet zozeer die tussen werkelijk en ideaal als wel die tussen werkelijk-specifiek en werkelijk-algemeen.

Je spreekt dit jaar in je seminar over de enunciatie, een notie die uit de linguïstiek komt. Je hebt er reeds over gesproken in 'Histoire, Discours',¹⁴ maar toen in ideologische, psychoanalytische en sociaal-culturele termen. Als je er nu over spreekt als 'formeel apparaat' (term van Benveniste), wat kunnen we dan verwachten? Voor de linguïstiek is de enunciatie-theorie een brug geweest tussen het taalsysteem ('langue'), een puur systeem van verschillen, en de spreektaal ('parole'), die individueel, onberekenbaar en onbeheersbaar zou zijn. Wat is dan het belang van de enunciatie voor de cinema, die 'taal zonder taalsysteem' ('langage sans langue')?

CM. Allereerst: ik zou 'spreektaal', in de voorlaatste zin, eerder vervangen door 'discours', hetgeen het verschil met de cinema al verkleint. In elk geval, de enunciatie betreft de overgang van een virtuele naar een actuele instantie. In de film is die virtuele instantie niet een taalsysteem, maar een geheel van expressieve mogelijkheden waarover de cineasten beschikken, in meer of minder mate gestabiliseerde codes en subcodes. Die zijn niet noodzakelijkerwijs bewust op het moment van de enunciatiedaad, maar dat is het taalsysteem ook niet in de verbale enunciatie.

Het andere aspect van jullie vraag: het is waar, er zit iets paradoxaals in de geschiedenis van de semiologie, in het feit dat de enunciatie vanuit een psychoanalytisch standpunt bestudeerd is (jaren zeventig), alvorens bestudeerd te zijn vanuit een linguïstisch standpunt, in de jaren tachtig, in een reeks van studies (en in het bijzonder in nummer 38 van *Communications*, getiteld 'Énonciation et Cinéma', onder redactie van Marc Vernet en Jean-Paul Simon).

En nu het derde deel van jullie vraag. Wat ik dit jaar in mijn seminar over de filmische enunciatie wil doen is het volgende: 1. een bijdrage leveren aan het in Frankrijk bekend maken van de reeds eerder vermelde Italiaanse studies; 2. laten zien dat al die Italiaanse en Franse, zeer rijke, hedendaagse studies tot gevolg hebben gehad (zonder dat men het wist) dat het concept 'enunciatie' zelf een betekenisverandering ondergaan heeft. In de taal heeft dat concept het orale als fundament, en dus

14. Uit 1975; een Nederlandse vertaling in: *Seminar Semiotiek van de film*, a.w., pp. 77-84.

de aanwijzende voornaamwoorden. In de film heeft de deixis veel eenvoudiger en schameler vormen, want er is niets dat de verandering van de werkelijke spreker om de zoveel seconden benadert (en elke verandering vervangt de referent van de aanwijzende voornaamwoorden door een andere). Zeker, het gaat er niet om te beweren dat er helemaal geen deixis in de cinema is, alleen dat haar meest karakteristieke eigenschappen (bestudeerd door de logici onder de naam 'token-reflexifs') op het scherm ontbreken. Er is iets opmerkelijks (alhoewel niet genoeg opgemerkt): in de verschillende studies die ik zojuist opgesomd heb, zijn de auteurs stilzwijgend (op François Jost na) de enunciatie-instantie (of beter gezegd, haar 'afstand' tot de énoncé) gaan funderen op metalinguïstische (of beter gezegd, voor de film, op metadiscursieve) tekens, terwijl de 'aanwijzende' tekens op het tweede plan blijven. Drie op de vier keer spreekt men van 'enunciatie' wanneer er een film in de film is, wanneer de film haar dispositief toont, wanneer er secundaire schermen zijn (spiegels, vensters, etcetera); kortom, wanneer de film zich verdubbelt, wanneer hij ons zegt: 'Dit is cinema', of: 'Dit is een film', en dat heeft betrekking op metafilmische criteria. In werkelijkheid is de *notie enunciatie zelf bezig van betekenis te veranderen, onder onze ogen* (tenminste in het domein van de cinema). Ten aanzien van die evolutie, die niemand geprogrammeerd heeft, die zichzelf, geheel alleen, opgedrongen heeft, die van een eis van het object zelf getuigt, zijn twee houdingen mogelijk. Puristische starheid: 'We kunnen niet meer van enunciatie spreken aangezien de belangrijkste criteria niet meer "aanwijzende" zijn.' Die reactie is, volgens mij, beperkt en repressief, een manier om de trein van onderzoeken (waarover ik gesproken heb) te doen ontsporen; onderzoek dat voortgaat, vooral in de laatste nummers van *Iris*. Tweede mogelijkheid: toestaan dat de enunciatie-fenomenen verschillende vormen kunnen aannemen, meer gevarieerd dan men tot nu toe besefte en verschillend al naargelang van het soort discours. Dus ook toegeven (hetgeen een kleine revolutie zou betekenen) dat de *metadiscursieve functie*, het geheel van verwijzingen van de film naar zichzelf, volstaat om op zichzelf een enunciatie-instantie te creëren die te onderscheiden is van de énoncé, als gevolg van het verdubbelingseffect dat ze creëert. Als je het zo bekijkt is er een feedback van de filmtheorie op de algemene semiologie, een diversificatie van de enunciatiedefinitie; en dat soort feedback is tot nu toe, tenminste op precieze en technische punten, zeer zeldzaam geweest.

Bestaat de enunciatie voor jou alleen in die momenten wanneer er metadiscursieve tekens verschijnen?

CM. De enunciatie zelf is 'daar', de gehele tijd; het is de 'daad van de

filmvertoning'¹⁵ (in tegenstelling tot de visuele of andersgeaarde inhoud van de film, de énoncé). Daarentegen zijn de *teken*s van de enunciatie niet de gehele tijd present. Als men ons de film in de film vertoont, is dat teken veel nadrukkelijker dan in een gewone sequentie. Maar eerlijk gezegd, het woord 'teken' (dat gebruikelijk is in deze materie) stoort me. Ik geef er de voorkeur aan om van verschillende *enunciatieve configuraties* te spreken. 'Tekenen' roept het idee op van iets kleins en gelokaliseerds, van een object in de hoek van het beeld. Maar hetgeen de enunciatie 'ken-merkt' (de bijdrage van Casetti is essentieel op dit punt), is meestal de algemene organisatie van een shot of een sequentie, en niet een van haar onderdelen. In het geval van de 'subjectieve camera' bijvoorbeeld, zijn het eerder de spanningslijnen van het beeld dan dit of dat object in beeld die ons zeggen met welk enunciatie-type we te maken hebben. Om die configuraties te onderzoeken heeft Casetti een wat ik noem synthetische benadering gekozen: hij concentreert zich vooral op vier van die configuraties (die zeer belangrijk zijn) en bestudeert hun onderlinge relaties. Die vier zijn: het (min of meer) objectieve shot (het 'nobody's shot'); de blik in de camera en haar equivalenten; het subjectieve beeld; het objectieve, sterk 'georiënteerde' beeld (dit laatste wordt door anderen ook wel het subjectieve auteursbeeld of 'externe ocularisatie' genoemd). Ikzelf bereid me erop voor een meer analytische benadering te volgen. Ik neem meer configuraties in beschouwing (momenteel zijn het er veertien), maar elk op zich heeft een beperktere draagwijdte (bijvoorbeeld de voice-over van een personage, de voice-over van een commentator, de stem die zich richt tot ..., etcetera). Die twee procedures zijn niet tegenstrijdig.

15. Metz spreekt hier van: 'l'acte de montrer un film'. We moeten hier voor ogen houden dat Metz in linguïstische termen denkt en dus een *homologie* formuleert tussen talige en filmische enunciatie; in beide gevallen moet dan onderscheiden worden tussen 'produktie' en 'produkt'. Het gaat hier dus niet om de 'daad van de filmvertoning' in een sociologische of gangbare betekenis.