

mer die reeds van alles op de hoogte is, gezegend met dat ene teken dat haar onfeilbare kennis van zaken bewijst: een voortijdige lichamelijke rijpheid (Barbara Windsor).

En daar zijn we dan, eindelijk, aanbeldend bij de kwestie seks. Want waar de CARRY ON-serie het meest om bekend staat, is haar 'ondeugendheid' – een woord dat, op nieuw, ook van toepassing is op kinderen en hun streken. Maar zijn de twee betekenissen zo verschillend? De seksuele praktijken en fantasieën die door de serie heen immer weerkeren, stemmen in verbazingwekkende mate overeen met die welke het eerst in de kinderkamer opdoemen: scatologie, voyeurisme (de Engelse term voor een voyeur, 'Peeping Tom', klinkt zelfs als de protagonist van een kinderliedje: 'Tom, Tom, the piper's [of peeper's?] son'), de lust tot genitale zelf-meting ('wat een ophef over zo'n klein ding!'), zo plaagt een van de verpleegsters in CARRY ON, NURSE Kenneth Connor, ontsteld als hij is bij de gedachte zich onder haar ogen te moeten uitkleden). En, op meer subtiële wijze, wordt het verontrustende gevoel opgeroepen dat deze volwassen mannen en vrouwen werkelijk in een proces verwickeld zijn van het – met een mengeling van verlegenheid en verrukking – ontdekken van het bestaan van het lichamelijke verschil tussen de geslachten. (Niet geheel onverwacht blijkt de gemeenschappelijke noemer van deze vier kenmerken de ondersteek te zijn, een graal-achtige vergaarbak voor de CARRY ON-scenaristen, waarvan de bijna te voor de hand liggende analogie het 'potje' is). En zo zien we hoe het erotische karakter van de serie is blijven steken in het fundamentele infantiele ontwikkelingsstadium van de ont-hulling, een stadium waarin naaktheid niet zozeer een uitgangspunt is, maar het (nooit werkelijk bereikte) absolute hoogtepunt.

Voorbijgaand aan 's lands schijnbaar heilige music-hall traditie, zou je mogen aannemen dat het kritische Engelse establish-

ment de CARRY ON-films hun aandacht niet waardig heeft geacht en geneigd was ze af te wijzen. Van de andere kant is hun commerciële succes aanzienlijk geweest; er ligt zeker stof tot overpeinzing in het verschijnsel van deze – zo niet eeuwige, dan toch veelvuldig herhaalde – terugkeer van een groot aantal toeschouwers in de eerste en 'meest begerenswaardige van alle spelonken'.

Uit: *Sight and Sound*, lente 1985, vol. 54, nr. 2, pp. 130-132. Vertaling: Céline Linssen. Momenteel loopt bij de BBC een retrospectieve van de CARRY ON-films.

Eric de Kuyper

Voor een theorie van de praktijk (I) Het autobiografische filmen

Vooraf

Wat hier volgt is de tekst van een lezing die teruggaat op een tekst van Sigmund Freud, 'Der Dichter und das Phantasieren', waaruit ik reeds eerder inspiratie putte.¹ De tekst van Freud is zelf de neerslag van een lezing, en een erg kort opstel. Mijn cirkelen rond deze Freudiaanse tekst is een duidelijk voorbeeld van hoe door middel van verschillende invalshoeken de rijkdom van een – op het eerste gezicht niet zo'n belangrijke – bijdrage van Freud tot werking gebracht kan worden. In een vorig opstel liet ik de tekst spelen in een perspectief van escapisme en vrijetijdsbesteding; ditmaal ga ik uit van de functie die de 'kunstenaar/maker' daarbij heeft. Mijn bijdrage is dan ook, in alle bescheidenheid, een soort demonstratie van hoe teksten gelezen, herlezen, bewerkt en herbewerkt kunnen worden. Hoe, in Barthesiaanse zin, lectuur een andere vorm is van schriftuur, en omgekeerd.

Iets wat we in deze tijd een beetje dreigen te vergeten, omdat we al te vaak de tekst tot ons nemen volgens wat hij letterlijk zegt, en te weinig volgens datgene waartoe hij – ook – aanzet.

Verder is deze bijdrage de eerste beschouwing in een reeks die ik wil wijden aan het probleem van het maakproces. Ditmaal vanuit een psychoanalytisch perspectief, een volgende keer vanuit een semiotische invalshoek (aan de hand van de werkwijze van Jean Luc Godard), en wat daarna volgt is nu nog niet bekend. Het zijn bijdragen die een eerste aanzet willen zijn voor een 'theorie van de praktijk' – in ons geval voornamelijk de filmpraktijk. Tussen praktijk en theorie is er vaak – in Nederland meer nog dan elders waar het niet-empirische van de theorie zo vaak op weerstand stuit – onduidelijkheid. Ze worden – ten onrechte – als absoluut tegengesteld gezien: wat doe je, theorie of praktijk? Waarvoor is die theorie (in de praktijk) goed? En dergelijke vragen en tegenwerpingen meer!

Theorie en praktijk moeten gedifferentieerd en genuanceerd worden. De gespecialiseerde vakman – de practicus bij uitstek, zou je menen! – weet dat er naast zijn praktijk, de praktijk van zijn vak, ook een theorie bestaat. De theoreticus weet maar al te goed dat er naast zijn theorie ook een praktisch bezig-zijn bestaat ('Werk in Wor^{ding}'² is daar een neerslag van). Doch beiden weten dat hun 'theorieën' zowel als hun 'praktijken' niet dezelfde zijn, elkaar niet overlappen, ook al zijn ze allebei bezig op bijvoorbeeld het filmgebied. De theorie van een praktijk heeft met die praktijk te maken; de praktijk van een theorie met die theorie! In plaats van te spreken van theorie en praktijk zou men deze termen dus moeten verdubbelen: praktijk en theorie van die praktijk; theorie en praktijk van die theorie. De onderzoeker zou zich ook meer specifiek kunnen bezighouden met de praktijk, bijvoorbeeld die van het filmmaken. Hij zou

die praktijk – en eventueel ook de theorie ervan – als onderzoeksgebied kunnen constitueren.

Het autobiografisch filmen

De vraag luidde: vertel ons als filmmaker over uw schijnbaar autobiografische films, en vertel er ons over als theoreticus. Hier volgt een overdenking – het werk van de theoreticus – aangevuld met een getuigenis – de uiting van een filmmaker.

De bedenking werd ingegeven door een van de lezingen van Freud waarin hij het heeft over de dichter (te verstaan als 'kunst in het algemeen' en, meer aangepast aan deze tijd: de verbeeldingsdimensie van het beeld) als diegene die de dagdromen van een ieder van ons legitimeert.³ Wij hebben uiteraard allen Tagträume, volgens Freud een veruiterlijking van ons ongenoegen over het alledaagse bestaan. Via fantasieën ontsnappen we aan het dagelijkse ongenoegen. Maar, zo onderstreept Freud, die escapistische verlangens zijn heimelijk en geheim. Immers, het menselijke wezen erkent nog liever zijn tekorten dan zijn fantasieën. Zij onthullen namelijk een kinderlijkheid die hij als volwassene niet kan en wil accepteren. Zij moeten tot elke prijs verhuuld blijven. Het is op dat punt dat de 'dichter' ten tonele verschijnt: hij neemt de fantasieën op zich. Hij maakt de fantasieën van een ieder mogelijk, door boudweg te stellen dat het de zijne zijn: 'uw fantasieën zijn de mijne'. De lezer of de toeschouwer kan zich bijgevolg beschermd voelen, dubbel beschermd; hij kan herkennen en zich identificeren, terwijl hij kan beweren dat het toch niet zijn dromen zijn maar die van de dichter: 'ik heb dat niet gezegd, gedacht, gedroomd: de dichter heeft het gezegd, gedacht, gedroomd! Een dubbele houding die op een erg handige manier zowel de Verleugning als de Verneinung bevat.⁴ 'Ik niet', dus in feite 'ik – ook – wel!' (Verneinung), en 'ik weet best dat het niet zo is – dat ik

evengoed, en net zoveel, en misschien nog wel meer fantaseer – maar toch doe ik alsof het kunstwerk, de mij aangeboden fictie, daar de “schuld” van draagt’ (Verleugnung).

Arme mensenkinderen die zichzelf zoveel wijs moeten maken om te mogen dromen en fantaseren in hun volwassen leven! Gelukkige kunst en fictie, die anders erg weinig reden zouden hebben om te bestaan en functioneren!

De ‘dichter’, de schepper van de fantasieën evengoed als de registrator ervan, bevindt zich ook in een dubbele positie. Zijn eigen fantasieën, dat weet hij, dat wil hij, zullen die van de anderen zijn. Maar omdat hij uiteindelijk niet zoveel verschilt van de arme mensenkinderen wat betreft remming en gêne inzake het openlijk bekennen van zijn *Tagträume*, zal ook hij een excuus moeten verzinnen. Het excuus wordt hem in feite al meteen aangeboden door het kader (de kunst) waarin hij werkt. Eigenlijk spreekt hij niet vanuit zijn eigen fantasiewereld, maar spreekt hij door de filters van de kunst, spreekt hij in naam van de dichtkunst, de kunst, de cinema enzovoort. Ook dat zegt Freud in deze beknopte tekst.

Deze ruil tussen maker en ontvanger – een dubbele ruil in feite – bevat ook een dubbele weigering. De ‘maker’ noemt zich neutraal en anoniem; het is de ‘dichtkunst’, de ‘regels van de kunst’, of ook nog het ‘genre-systeem’ dat spreekt. Gelijktijdig, naast deze bescheidenheid, houdt hij zichzelf ook voor God: hij is het die spreekt en hij alleen. Als een grote jongen, ‘kijk, mama, zonder handen’, geeft hij zich bloot.

De lezer of de toeschouwer, gevangen in dit spel waar hij zichzelf graag door laat strikken, ergert zich wel eens aan deze gespleten stem: waar is het ‘ik’ dat zegt te spreken? Waarom is dat ‘ik’ daar zo aanwezig (of afwezig, of verborgen)? Hoe dan ook, hij houdt veel meer van het verborgen discours, het vermomde discours dat Benve-

niste ‘histoire’ noemt, waar een ‘men’ zich veilig wendt tot een ander ‘men’. ‘Ni vu, ni connu’, zegt men in ‘t Frans. De vier handen worden in onschuld gewassen: de fantasieën kunnen zich, ongehinderd door de storingen die een ‘ik-jij’-relatie vaak met zich meebrengt, wellustig nestelen in de vouwen van de anonimiteit.

Want steeds is er onder de legitimatie van het fantaseren de druk van het ‘sandaléuze’: het onthullen van een intimiteit, een obsceniteit. De schaamte die opkomt bij het – uiteindelijk zo naïef en kinderlijk – ontblote intieme veroorzaakt een gêne. En zoals men weet: ‘là où il y a de la gêne, il n’y a pas de plaisir’!

De autobiografische film wil juist de gêne vangen in het plezier, de gêne van het plezier te lijf gaan.

Een van mijn vrienden (maar was dat wel een ‘vriend?’) schrijft over een van mijn films dat hij enige gêne heeft ervaren bij het bekijken ervan omdat hij er mij in herkend heeft. Niet de film maar ik ‘stoor’ hem dus – of juist er gezegd, door mijn onthulling onthul ik zijn eigen fantasieën die hij liever verhuuld laat. Ik ben hiermee én gelukkig én ongelukkig. Gelukkig toch, omdat ik hem stoor, en dus raak. Het hele technische gedoe dat film heet, heeft dus niet enkel maar een synthetisch produkt opgeleverd. Ongelukkig, omdat hij op mij zijn gêne terugwerpt – zodat een mogelijk therapeutische werking voor hemzelf verloren gaat. Hij weigert de kans die ik hem – niet zonder inspanning of moed! – aanbied: zichzelf te vinden in dat autobiografische spel-wederspel.

Onvermijdelijk is er in elke autobiografische akt – hetzij de handeling die deze bedoeling heeft, hetzij die welke uiteindelijk als autobiografisch overkomt of ‘trotzdem’ autobiografisch is – steeds een vorm van provocatie. Een uitdaging die diverse registers kan bespelen. Naast de destructieve en

agressieve provocaties van een Fassbinder of Godard heb je de genereuze provocatie van Renoir; naast de hyper-artificiële van een Cocteau en een Von Sternberg heb je de blijkbaar zo vrijblijvende van Jonas Mekas.

Wat mij betreft: ik heb helemaal geen behoefte om het autobiografisch bezig-zijn te bespelen in een cynisch, destructief of zelf-destructief register. De elegantie die schuil kan gaan in de getuigenis zelf (die fundamenteel obscene is), in het vinden van een formulering van de bekentenis, volstaat en bevalt me.

En als er van provocatie gesproken moet worden, dan omdat er ook wezenlijk een transgressie is geweest. Maar weer eens: een transgressie van de een die aanzet tot een transgressie bij de ander. Het gaat dus om de vorm waarin het autobiografische zich omzet; immers het ware autobiografische kan enkel het leven van iemand zijn die zijn leven leeft; woorden, beelden, geluiden, kunnen enkel maar 'sporen zijn die op (een) ik lijken'.

Het is dit zoeken naar de eigenheid (een 'semiotiek van het subject?') die bij het autobiografisch vertoog in het geding is. Een eigenheid ('un singulier') die eigenheid te weeg kan brengen. Doch die eigenheid valt niet zo gemakkelijk te begrijpen of om te zetten als men weleens meent (de romantici waren misschien nog op een erg naïeve manier van mening dat hun aller-individueelste emoties gemakkelijk te begrijpen waren; doch hun creatie-proces getuigt voldoende van het feit dat dit – hier zoals elders – een laborieus artefact vooronderstelt). Het eigene, zo zou men het kunnen formuleren, is dat wat ontsnapt, aan de ene kant, en gered wordt – aan de andere kant. Geen eenvoudige bezigheid. Steeds doortrokken ook van afweer, pose, gestiek, simulatie, valse bescheidenheid en valse herkenning. En tussen dit netwerk door bevindt zich soms een restje 'eigenheid' ('un

singulier dans un monde pluriel', zoals Cocteau, die van wanten wist, het zo mooi formuleert. Cocteau, die zo bedreven was in het meerzinnig maken van het eigenzinnige, en het autentiek valse voor echt laten doorgaan).⁵

Het beeld nu, veel meer dan het woord, is een spoor van een lichaam. Daarin is het beeld reeds fundamenteel obscene: het beeld, hoe artificeel ook, is steeds klef van lichamelijkheid. Het beeld neemt enkel (op) wat het gebruiken kan, en verwerpt wat het niet kan gebruiken: de beeld-afdruk is vaak moeilijk te controleren, te censureren; het beeld geeft vaak te zien wat men liever niet zou willen zien. Het beeld heeft wat dat betreft iets obscens (denk bijvoorbeeld aan home-movies, waar uiteraard weinig controlevaardigheid is).

Gelukking of jammer: het beeld neemt het 'ik' nooit op; ik kan eigenlijk niet in het beeld zijn. Ik kan hooguit een beeld zijn. Buster Keaton, Charles Chaplin of Woody Allen, die zich met deze kwestie bezighielden in hun 'autobiografische filmerij', wisten dat de enunciatie van het 'ik' enkel een geënuncieerde enunciatie kan zijn, en in het beeld gemakkelijk naar het komische neigt (weer een aspect van het obscene). Daarom is het niet te verwonderen dat ze juist dit hebben uitgebuit: door smoelen te trekken voor de camera, door de 'clown' te spelen.

Het beeld neemt mij dus nooit op; je zou kunnen zeggen dat het reflecteert. Dat het een reflectie voorstelt.

Paradox ook. De film kan enkel autobiografie zijn van het aanwezige-afwezige lichaam (elk filmisch beeld van een persoon is een fragment van een autobiografie, dat wil zeggen fictie, illusie, simulacrum van het geleefde leven).

Doch als dan al het filmische beeld niet kan ontsnappen aan zovele ongewilde vormen van het autobiografische, het geven

van een persoonlijke getuigenis is bijzonder moeilijk. De biecht, de bekentenis, het subjectieve verhaal, het willen vorm geven aan een geweld idiolect zal steeds vals klinken. Kijk naar Cocteau: het interessante van zijn autobiografische filmerij is juist dat hij voluit die valsheid op zich neemt, die onmogelijkheid om 'ik' te zeggen 'met beelden' te lijf gaat en omzet in het carnavaleske en barokke van zijn inscenering.

Als de film dan niet in staat is 'ik' te zeggen en 'ik' te tonen, hij is daarentegen bijzonder goed gekwalificeerd om op meedogenloze wijze en in vol daglicht de meest geheime fantasieën bloot te geven (zie Hitchcock). Het eigene kan slechts een niet-gewilde handeling zijn, een lapsus van het onbewuste (dat zoals men weet niet zo eigen is; het is de manier waarop het onbewuste zich onthult die eigen genoemd kan worden). En dit geldt zowel voor de maker als voor de kijker. Immers, de toeschouwer wordt slechts eigenzinnig wanneer hij botst op wat Barthes genoemd heeft de 'derde betekenis', de stompe betekenis ('sens obtu'). Zo is het in een van de eerste filmpjes van Lumière niet de beweging van de bladeren aan de bomen wat merkwaardig is, maar het feit dat een toeschouwer zich erover heeft kunnen verbazen. Zo dient men ook de uitdaging van Diaghilev aan Cocteau te verstaan, zijn: 'étonnez-moi'. De ideale toeschouwer zegt aan de maker: 'verras mij', wat zoveel betekent als: laat ons de gemeenplaats van de fictie overstijgen, wek in mij eigenheid op door jouw eigenheid in het werk te stellen.

Vaak wordt mij de vraag gesteld – ingegeven vanwege de dubbele positie die ik bekleed – waarom en hoe het 'ik' van de artistieke creatie gekoppeld kan worden aan het 'men' van de theorie. Bij zo'n vraag voel ik mij in de positie geduwd van een orakel: de theorie wordt verzocht het ware gelaat van de creativiteit te onthullen. Hij die 'weet'

moet hij die 'doet' proberen te verklaren.

Ik antwoord dan dat dit 'men' van de theorie overloopt van een veelheid aan moeilijk in bedwang te houden subjectivisme; en dat dit 'persoonlijke' van het creatieve (bij film meer nog dan elders) geheel en al bepaald wordt door een 'men'.

In het ene geval onthult men zich het meest omdat men zich het zorgvuldigst wil verbergen (achter objectiviteit); in het andere verbergt men zich juist daar waar men zich bloot lijkt te geven. Het gaat hier in feite niet om waar of vals, om subjectiviteit of objectiviteit, noch om een 'ik' en een 'men'; het gaat steeds om een onmogelijkheid om te zijn, wat zich enkel laat beleven door te ontkennen of te bevestigen. Labiele positie voor het menselijk wezen die zowel de theoreticus als de maker zijn lezer of toeschouwer aanbiedt, om hen daarmee te helpen het dagelijkse leven, waar deze paradoxale houding zwaar te dragen valt en heel wat consequenties heeft, iets lichter te kunnen doorstaan.

Dat ik films gemaakt heb, dat is per toeval, per ongeluk. Het is geen gewild traject – geen keuze, geen loopbaan – eerder een afwijking. Het vreemde daarbij is wel dat het juist de film is, dank zij zijn collectief karakter, dank zij de gemeenschappelijkheid van het werk, die mij in staat stelde op een bepaald moment de meest intieme, persoonlijke, affectieve en intellectuele relaties tot stand te brengen.

Een aanleiding dus. Anders dan het schrijven: een eenzame bezigheid, ook al vooronderstelt zij een dialoog. Het werken aan een film, het werk van de film, staat deze individuele eenzaamheid niet toe. Het eigene ('singulier'), steeds behorend tot het register van de excentriciteit, sluipt er slechts per ongeluk binnen. De film-schrijftuur in zo'n perspectief benutten, als een getuigenis, vooronderstelt deels een risico, want er heerst op dit vlak een en al oncon-

troleerbaarheid. Daar waar men autobiografisch zou menen te zijn of zou willen zijn, is er slechts cliché en stereotype. En daar waar het niet bedoeld werd, wordt het onthuld. Er is steeds een misverstand; de autobiografische film is dat spel met het misverstand. (Daarin lijkt de autobiografische film ook heel erg op alle menselijke verhoudingen.)

Deze bekentenis die je ontsnapt, de lapsus die getuigt, draagt voor een goed deel bij aan 'schandaal'. Het schandaal van het openlijk willen betrekken van een toeschouwer in de fantasieën, die het liefst in het geheim gekoesterd willen worden (daaraan beantwoordt de eenzaamheid van de lectuur wel erg goed, zoals ook de 'normale' fictiefilm daaraan beantwoordt). De onthulling (door middel van het spektakelbeeld, dat elke autobiografische film karakteriseert – ik heb ook het relatieve ervan proberen aan te tonen) confronteert de toeschouwer met zijn eigen fantasieën. Wat hier bij de toeschouwer in het geding is, zowel als bij de maker, is een therapie met een pervers bijkleurtje. Maar is dat niet eigen aan elke therapie?

Lezing gehouden op het colloquium 'Cinéma et Autobiographie', 1 maart 1986 te Brussel, naar aanleiding van het veertigjarige bestaan van de vakgroep Journalisme et Communication van de Université Libre de Bruxelles. De Franse tekst werd gepubliceerd in het themanummer 'l'écriture du Je au cinéma', van *Revue Belge du Cinéma*, nr. 19, lente 1987.

1. Zie: E. de Kuyper, 'Het onmogelijk geworden escapisme', in: *Versus* 2/1986, pp. 113 e.v.
2. Zie de inleiding op deze rubriek, in: *Versus* 1/1986, pp. 79-81.
3. S. Freud, 'Der Dichter und das Phantasieren' (1908), in: *Studienausgabe*, dl. X, Frankfurt (Fischer Verlag) 1969, pp. 169-179.
4. Zie voor een bespreking van deze beide termen: *Versus* 2/1983, pp. 52 e.v.
5. Zie: E. de Kuyper, 'Cocteau over Film', in: *Versus* 1/1986, p. 137 e.v.

André Helbo

Lectuur van een verkiezingsaffiche

De icoon is dan misschien in onze cultuur nog niet algemeen erkend, de beeldanalyse echter bezit reeds sinds geruime tijd haar adelbrieven. Reeds profileren zich, achter Barthes en Metz, de pioniers van een nieuwe generatie die zich op diverse onderzoeksterreinen begeeft: de cinema (Vernet, Percheron, Chateau, Odin...), de reclame-taal (Berassarte, Peninou...), de fotografie (Gauthier), het stripverhaal (Fresnault-De-ruelle, Toussaint...). Globale theoretische ondernemingen blijven echter zeldzaam. Er is natuurlijk Eco, die een inventaris van codes opgesteld heeft vanuit een psychologische benadering; Metz getuigt van de vernieuwende kracht van de discipline (de beeldanalyse) door de syntagmatische analyse plaats te laten maken voor de dwingende eis van de psychoanalyse: 'De linguïstische inspiratie moet plaats maken voor totaal andere vormen van verstaanbaarheid, vooral indien men rekening houdt met alles wat affectief, representatief en overgedetermineerd is in het feit zelf van een in beweging zijnd imaginair. Lindekens tenslotte tracht, na gepoogd te hebben de greimasi-aanse werkwijze te verzoenen met de psycho-filosofische definitie van het waarnemend subject, zijn model te verruimen door onderscheid te maken tussen 'de tekstuele produktie in eigenlijke zin, bestemd voor de gebruikersgemeenschap, de iconische produktie, en de iconisch-tekstuele produktie, waarvan de doelstellingen pedagogisch zijn'.¹

De retorica van het aanplakbiljet, die in dit artikel voornamelijk onze aandacht zal opeisen, put haar inspiratie uit Roland Barthes en uit de tegenstellingen in de boodschap tussen linguïstisch/iconisch niet-ge-