

Redactioneel

In de jaren zestig werd het Newyorkse weekblad *The Village Voice* door een kleine groep intellectuelen op z'n minst om twee redenen aandachtig gelezen: de politieke standpunten die het (toen nog) kleine weekblad innam in verband met de Vietnamoorlog, en de filmkronieken van Jonas Mekas en Andrew Sarris. Mekas besprak week na week de evenementen in de – toen ook nog – vitale underground op zijn eigenzinnige en onnavolgbaar gevoelige wijze. Andrew Sarris werd gelezen omdat hij als eerste, en gedurende lange tijd enige, de Franse 'politique des auteurs' in verband wist te brengen met de Amerikaanse sensibele, en daarmee ook de basis legde voor de hedendaagse Amerikaanse cinefilie en filmstudies.

In het daaropvolgend decennium veranderde het blad van eigenaar-uitgever en groeide het van een kleine, lokale publikatie uit tot een erkend orgaan, dat nog steeds toonaangevend en onmisbaar is op gebieden als film en dans. Jonas Mekas is samen met de teloorgang van de underground verdwenen. Andrew Sarris schrijft er nog steeds in, maar is zich wel bewust van zijn ongemakkelijke positie in het filmklimaat van de jaren tachtig. Naast hem behoren nu David Edelstein en Jonathan Hoberman tot de vaste auteurs van *The Village Voice*.

We zijn als redactie blij dat de affectieve band die we al zo lang met dit blad hebben, kon worden geconcretiseerd in het overnemen van een volledig dossier dat *The Village Voice* in de herfst van 1987 aan de zogenaamde 'Vietnamfilm' wijdde. Voor de Nederlandse lezers zal dit beslist een nuttige hoeveelheid informatie 'sec' bevatten. Maar buiten dat leek het ons ook belangrijk op deze manier te documenteren hoe een blad als *The Village Voice* een (politieke en cinefiele) traditie voortzet en hoe dit in de jaren tachtig beleefd wordt.

Verder is het voor ons niet onbelangrijk eens kennis te nemen van de manier waarop de Amerikanen zelf over deze films denken en schrijven. Er is een soort kramp, een soort gêne merkbaar en voelbaar. Maar ook een moedige poging om dit geformuleerd te krijgen, ook al lijkt het wel alsof de schrijvers er zich bewust van zijn dat ze zich op glad ijs bevinden: de omgang met de recente geschiedenis is nooit gemakke-

lijk. Roland Barthes heeft eens geschreven dat de Fransen heel slecht met hun historische trauma's om konden gaan. Kwetsuren kunnen blijkbaar moeilijk verwerkt worden; de Fransen zijn moeilijk in staat 'Trauerarbeit' te verrichten. De hele omgang met de Vichy-periode mag hiervan een illustratie zijn (zie bijv. de bespreking van *De Blum à Pétain* in *Versus* 2/1986). De Amerikanen daarentegen hebben er een handje van om te 'mythologiseren', om alles uit het verleden vrij snel operationeel en bruikbaar te maken. De western is hier een mooi voorbeeld van, maar ook de films gewijd aan de Tweede Wereldoorlog. Deze mythologiseringskracht en -drang lijkt echter in het geval van de Vietnam-episode niet zo vanzelfsprekend gefunctioneerd te hebben. Wellicht ook omdat de 'mythologiseringsfabriek' die Hollywood was, zelf niet meer zo goed in staat bleek om deze functie te vervullen.

Om dit dossier te illustreren dachten we in eerste instantie – en nogal voor de hand liggend – aan foto's uit de betreffende films. Echter, alle foto's uit de Vietnamfilms leken ons op de een of andere manier een 'fake' beeld te geven: uiteraard van de werkelijkheid, maar ook van de films zelf. Er klopt iets niet met die foto's: ze laten zo weinig zien over de films, ze zetten zo weinig aan tot verbeelding. Ze zijn als het ware gestold. Deze bevinding, die uiteraard op zich een analyse zou verdienen (gaat het hier slechts om een impressie, een intuïtie of om 'iets meer?'), spoorde ons aan een ander soort beeldmateriaal te kiezen, namelijk authentiek materiaal uit de Tweede Wereldoorlog en – jammer genoeg te weinig! – van de strijd in Vietnam. Reportagefoto's die ons vreemd genoeg filmischer leken dan de filmfoto's. Zoals de lezer zal merken: het hele probleem rond de film- en fotogeschiedschrijving van het Vietnamconflict is verre van opgelost.

De *Vrienden van het Filmarchief* organiseerde dit voorjaar een overzicht van de 'Vrouwelijke Komiek' in de Amerikaanse film, min of meer een voortzetting van eerdere projecten rond het melodrama. Ook de 'Vrouwelijke Komiek' is, zoals eerder het Gainsborough-project, een poging om deze quasi-feministische projecten te toetsen aan het 'feminisme' zoals dat heerst in de filmtheorie. Het is in dit licht dat zowel het artikel van Patricia Mellencamp als de nabeschuiving van Heidi de Mare gelezen kunnen worden. Ook Eric de Kuyper zette een paar bevindingen op papier; kanttekeningen die onrechtstreeks verband houden met zijn te verschijnen studie over het 'mannelijk lichaam' in de Hollywood-film. Van José Teunissen wordt in een van de komende nummers een nabeschuiving over het project verwacht.

Na een meer theoretische inleiding op het werk van C.S. Peirce in het vorige nummer van *Versus*, volgt nu een artikel waarin de tekenleer van

Peirce als uitgangspunt wordt genomen voor de filmbeschrijving.

Evenmin als van een 'Saussuriaanse filmsemiotiek' is het zinvol om van een 'Peirciaanse filmsemiotiek' te spreken (al kan dat gemakshalve nog wel eens gebeuren). Een algemene filmsemiotiek zou echter binnen het kader van de filmtheorie rekenschap moeten kunnen geven van beide invalshoeken. Het blijft voorlopig nog bij een aftasten van raakpunten en een voorzichtig naast elkaar plaatsen van invalshoeken. Hjelmslev wees er reeds op dat elke taal de zones van zingeving anders afbakt. Iets gelijkaardigs doet zich voor met disciplines die een zelfde onderzoeksobject hebben en/of dezelfde deelproblematiek bestuderen maar daarover een ander discours houden.

Natuurlijk is het niet enkel een vraag van loutere omzetting van het ene systeem in het andere. Er dienen zich wel degelijk epistemologische kwesties aan, in eerste instantie die rond het begrip 'referentie'. In de Peirciaanse semiotiek lijken er geen problemen te bestaan voor de 'werkelijkheid' waaraan gerefereerd wordt. Voor semiotici in de Saussuriaanse traditie stelt dit juist wel problemen, omdat de werkelijkheid als een semiotisch systeem gezien wordt. De referentie is er bijgevolg een kwestie van correlatie tussen twee semiotieken. Het is in die zin bijvoorbeeld dat Christian Metz de verhouding tussen verbale taal (woord) en beeldtaal (beeld) benadert; de overgang tussen het ene systeem en het andere wordt geregeld en gecodificeerd (zie 'Le Perçu et le Nommé' in *Versus* 3/1986).

Hoe dan ook, tot op heden zijn er weinig Peirciaanse filmanalyses bekend. We kunnen echter wel verwachten dat er ook vanuit deze invalshoek een vernieuwende impuls mogelijk is voor de filmstudies. En ook omgekeerd: dat er vanuit de filmstudies een bijdrage geleverd kan worden aan de Peirciaanse semiotiek in het algemeen.

In *Versus* 1/1987 sneed Jacques Aumont de problematiek van het point-of-view aan en gaf een waaier van betekenissen die aan dit begrip worden gehecht. Omdat het probleem van het point-of-view centraal staat als 'spanningsveld' binnen de cinematografische studies, zowel wat betreft de narratieve als de representatieve componenten ervan, blijft *Versus* er in dit en de komende nummers aandacht aan besteden. Marc Vernet geeft, in een speciaal voor ons tijdschrift geschreven artikel, een kritische visie op het begrip zoals het wordt gehanteerd in de literatuurwetenschap en vandaar werd geëxtrapoleerd naar de filmwetenschap.

Tot slot in de rubriek *Palimpsest* een nabeschuiving over de Britse melodrama's uit de Gainsborough-studio's en de voorlaatste aflevering van de televisie-rubriek 'Flow', ditmaal gewijd aan de verhouding tussen de actualiteitsdrang en de historiserende 'verplichtingen' van het Medium.