

## DIE GOLDENE STADT: utopie en atopie

### 1. De betekenisverzadiging

DIE GOLDENE STADT (Veit Harlan, 1942) wordt niet, zoals de Toren van Babel, opgebouwd tot de bekende spraakverwarring. Integendeel: alle bouwstenen van het verhaal zijn zeer duidelijk gekenmerkt en met elkaar vervlochten tot een betekenisverzadiging.

Zoals in vele Amerikaanse melodrama's vinden we hier een radicale tegenstelling tussen cultuur en natuur, met dit grote verschil dat voor het hoofdpersonage de cultuur en niet de natuur de utopische ruimte is: het platteland en het moeras staan tegenover Praag, de Gouden Stad en droomstad van de jonge boerendochter Anna (Kristina Söderbaum).<sup>1</sup> Deze tegenstelling wordt op alle vlakken consequent onderbouwd: door kleding (traditionele boerenkledij versus smokings en de allerslaatste mode in Praag), vermaak (het traditionele dorpsfeest versus de opera),<sup>2</sup> gedrag (het primitieve maar te rechtvaardigen gedrag van de

DIE GOLDENE STADT (Duitsland, 1942) regie: Veit Harlan; scenario: Alfred Braun, Veit Harlan; muziek: Hans-Otto Borgmann, melodieën van Smetana; met o.m. Kristina Söderbaum (Anna), Eugen Klöpfer (Melchior Jobst), Rudolf Prack (Thomas), Paul Klinger (Christian Leidwein, de ingenieur) en Kurt Meisel (Toni).

Met dank aan Bernadette Klasen, haar uitnodiging 'die goldene Stadt' te bezoeken en een reisverslag te schrijven.

1. Zie de mooie fantasmatische sequentie waarin Anna alleen aan de Moldausrivier na het kermisfeest, naar aanleiding van een kaart van Praag de stad op het wateroppervlakte 'droomt': Het is duidelijk een miniatuur-Praag waarvan het 'gouden' aspect zonder schroom uitgelicht (en belicht) kan worden. Een stad 'bigger than life', een waarlijke droomstad. Zie hiervoor het artikel van Norbert Grob, elders in dit nummer; Bernadette Klasen, 'De schoonheid van pathetische visualisering', in: *G.B.G.-nieuws* 12, 1990.

2. En wat zien we hier anders dan *Die verkaufte Braut* van Smetana (uit wiens werken ook de filmmuziek afkomstig is), een 'Lustspieloper' die zich ook op het platteland afspeelt en die een aantal overeenkomsten met de film vertoont (het decor, een vroeg-gestorven moeder, een 'oedipale' ontknoping die hier echter voor een happy end zorgt)?

boeren versus het wereldse maar decadente leven in Praag) en familie (de 'normale' familie waarin de moeder ontbreekt, versus een 'illegaal' gezin zonder vader).

Ook de personages staan voor wat ze staan: een autoritaire boer – een weduwnaar – die de Wet uitmaakt in huis en dorp; zijn jonge, mooie en wilde dochter die heen en weer geslingerd wordt tussen gehoorzaamheid<sup>3</sup> en vrijheidsdrang; de slechte huishoudster die er alleen op uit is de vacante plaats naast de boer in te nemen en de dochter het nest uit te werken; Anna's verloofde Thomas, een integere, eerlijke jongeman die veel van haar houdt en haar (te veel) respecteert. In Praag zien we de opportunistische gigolo Toni – een neef van Anna en een 'bastaard' – die haar zwanger maakt om haar vervolgens te laten vallen voor zijn vroegere maîtresse, een frivole en jaloerse restaurant-eigenaresse die hem eerder wegens diefstal ontslagen heeft; de mollige, roken- de, drinkende en enigszins vulgaire tante van Anna die haar zoon – de bastaard – aan een avontuurtje met een huzarenofficier heeft over- gehouden (zij kon niet met de huzaar trouwen vanwege een standsver- schil); enzovoort, enzovoort.<sup>4</sup>

DIE GOLDENE STADT is niet alleen op het paradigmatische niveau van de opposities, maar ook op de syntagmatische as verzadigd. Zo legt de film, met een uiterst straf ritme, in de eerste minuten alle kaarten op tafel. Een kleine analyse van het begin:

1. We zien een boek met afbeeldingen van Praag.<sup>5</sup> Anna bekijkt het met gulzige ogen. Een knecht meldt dat de wagen ingespannen is voor het geval 'Fräulein noch ins Mohr will'.
2. De vader/boer loopt over zijn erf en vraagt herhaaldelijk aan de knechten waar zijn dochter is.
3. Anna rijdt in straf tempo met paard en wagen over een landweg.
4. Vader zoekt Anna in haar kamer en vindt het boek over Praag, met daarin de naam Christian Leitwein als signatuur van de eigenaar.
5. Anna komt aan bij het moeras en roept Christian Leitwein, een ingenieur uit Praag die de drooglegging van het moeras voorbereidt. Anna huppelt als een hinde over de planken die als brug over het

3. 'Vader, vader: elk derde woord van je is mijn vader', verwijt de ingenieur Anna.

4. Het 'enzovoort, enzovoort' betekent dat ik hier geen systematische analyse maak van de schier onuitputtelijke betekenisverzadiging op elk vlak.

5. Het gebruik van het boek als opening is natuurlijk niet toevallig: het verwijst naar een Hollywoodcode, versterkt een sprookjesachtige dimensie ('Er was eens...'). Verder is het boek over Praag een 'tenant-lieu', een substitutie en surrogaat voor de echte stad (en niet, zoals in veel Hollywoodfilms, een indica- tie dat het om een verfilming van een boek gaat).

moeras liggen, en zegt 'Herr Ingenieur' dat zijn werk zinloos is. Haar vader wil niet dat het moeras drooggelegd wordt. Anna neemt hem mee naar de Moldau.

6. Vader komt een van de meiden tegen, die hem Anna's jurk voor de kermis laat zien. Vader wil dat de vrouw een imposante trouwjapon voor Anna maakt.

7. Anna en de ingenieur rijden langs het moeras. Leitman zegt dat haar vader de god van het dorp is en dat hij dus ook bepaalt of het moeras al dan niet drooggelegd wordt. Ze komen bij het graf van haar moeder,



Anna, neef Toni, de restaurant-eigenaresse en Anna's tante

die het moeras was ingelopen om zich te verdrinken. Haar moeder was in Praag getrouwd en verlangde steeds naar die stad terug. Volgens Anna beweren de mensen in het dorp dat de moerasgeest haar gehaald heeft omdat ze man en kind wilde verlaten. Anna hangt haar bloemenkroon aan de grafzerk en laat Leitwein een medaillon met een foto van haar moeder zien. Ze vertelt dat ze pas vier jaar was toen haar moeder stierf, maar soms voelt ze een sterke 'Sehnsucht nach ihr'.

Ze lopen naar de Moldau en de ingenieur maakt gebruik (misbruik) van de situatie door haar te kussen. Hij verontschuldigt zich vervolgens, aangezien Anna verloofd is. 'Verloofd maar nog niet getrouwd' zegt Anna wat ondeugend. Ze gaat op een brugje over de Moldau

zitten, speelt dromerig met haar voeten in het water dat naar Praag stroomt en langs de kathedraal waar haar moeder getrouwd is. Anna bekent nog nooit in Praag geweest te zijn, maar er heel graag heen te willen. Maar waarom ga je dan niet, wil de ingenieur weten. 'Mijn vader wil het niet. De stad heeft zijn leven vergiftigd, en hij wil niet dat de stad ook mijn leven vergiftigt. Mijn vader zegt dat waar men zich thuis voelt, het schoonste is en dat men daar ook moet blijven.'

8. Vader gaat naar Thomas, Anna's verloofde, die het koren maait en vraagt hem waar Anna is. Volgens Thomas is Anna groot genoeg om



Anna's vader en zijn verloofde

te gaan en staan waar ze wil. De vader vraagt daarop of Thomas wil dat zijn verloofde door zo'n stadse ingenieur verleid wordt. Hij raadt hem aan Anna te temmen.

Na ongeveer vier minuten liggen via een parallelmontage die de verschillende scènes volgens een vraag- en antwoordprincipe aan elkaar verbindt (Waar is Anna? Daar is Anna. Wie is Leitwein? Dat is Leitwein. Waarom mag het moeras niet weg? Omdat de vader ..., enz. Waarom droomt Anna van Praag? Omdat de moeder ..., enz.), alle kaarten op tafel. De rest van de film borduurt hier op verder: Anna's houding tegenover Praag, de stad van haar moeder, en tegenover mannen. Een dergelijke montage, die ook de parallelsequentie van actie-

reactie kenschetst tussen de val van Anna in Praag en de reacties van haar vader op het platteland (verstoting en onterving van de afwezige Anna, verlovng van de vader met de huishoudster), veroorzaakt een correlatie tussen de druk waaronder Anna leeft (de benauwing van het platteland, van de vader, van de trouwlustige Thomas, van het huis 'als Gefängnis', van het Fatum) en de betekenisverzadiging (karikaturisering, sterke opposities, uiterst geconstrueerde vertelling, betekenisvolle personages, symboliek, parallelmontage tussen platteland en Praag) waarin de toeschouwer hoe dan ook gevangen gehouden wordt.<sup>6</sup>



Vader keurt Anna's jurk voor de kermis

## 2. DIE GOLDENE STADT en de oedipale mythe

Freuds interpretatie van de oedipale mythe<sup>7</sup> komt overeen met die van Lévi-Strauss: beiden zien in deze mythe een symbolische vormgeving

6. Een dergelijke correlatie tussen film en toeschouwer werd door Roger Odin onder de naam 'mise en phase' bestudeerd. Zie: R. Odin, 'Mise en phase, déphasage et performativité dans Le Tempestaire de Jean Epstein', in *Communications* 38 ('Enonciation et cinéma') 1983, pp. 213-238.

7. De interpretatie van Freud is nergens systematisch behandeld, maar keert herhaaldelijk terug. Zie: 'Ödipuscomplex', in: J. Laplanche en J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1972, pp. 351 e.v.

van de strijd om een *plaatsbepaling* van het individu. Voor Freud gaat het om een plaats in de 'Familienroman', voor Lévi-Strauss in het abstractere netwerk van verwantschapsverhoudingen.<sup>8</sup>

Het feit dat DIE GOLDENE STADT een vrouwelijke protagonist heeft, sluit een band met de oedipale mythe niet uit: Eric de Kuyper wees erop dat melodrama's ook een plaatsqueeste voor de vrouw betekenen.<sup>9</sup> En Roland Barthes gaf aan die mythe een (ogenschijnlijk) seksloze en universele dimensie via het verhaal: 'Gaat niet elk verhaal op de Oedipus terug? Betekent vertellen niet altijd zijn oorsprong zoeken,



Het kermisfeest

zijn geschillen met de Wet zeggen, in de dialectiek van vertedering en haat treden?'<sup>10</sup>

Een dergelijke mythe zou dus elke toeschouwer (moeten kunnen) aanspreken, in de zin van 'die pet past ons allemaal'. Maar deze pet, die eens door een politiemann in een publiciteit opgezet werd, is er een van de Wet. 'De mythe doet dienst als Waarheid, doch officiële waarheid,

8. Claude Lévi-Strauss, 'La structure des mythes', in: *Anthropologie Structurale*. Parijs (Plon) 1974.

9. Eric de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Het Wereldvenster) 1984, pp. 110-122.

10. Roland Barthes, *Het plezier van de tekst*. Nijmegen (SUN) 1986, p. 59.

eeuwige waarheid, beperkte waarheid en vaak ook als gemeenplaats en trivialiteit.<sup>11</sup>

Een dergelijke plaatsqueeste heeft in het melodrama bijna altijd een mislukking, een zich (in)schikken tot gevolg. Dit heeft iets weg van 'Zuckerbrot und Peitsche', of zoals Marcel Proust zei: 'Het sadisme is het enige in het leven dat de esthetiek van het melodrama als voorbeeld dienen kan.'<sup>12</sup> Wat dat betreft is *DIE GOLDENE STADT* een ware sadistische goudmijn: zelden vertelt een film een zo duidelijke incestgeschiedenis, een thema dat aan het verbod verbonden is en dus gedoemd lijkt tot een mislukking.

Wanneer we Anna in het oedipale netwerk situeren, zien we een gevangenis waarin ze, als een insect in een spinneweb, alleen maar meer verstrikt raakt door haar dartele bewegingen.

A. De vader is een autoritaire man, die Anna 'voor haar eigen bestwil' haar plaats leert. Een voorbeeld: Anna laat, in aanwezigheid van Thomas, haar vader de jurk voor de kermis zien. Het is vader (niet Thomas) die haar een oorvijs geeft omdat zij Thomas ervan verdenkt haar vader gevraagd te hebben de rivaal-ingenieur weg te sturen. Thomas begrijpt dat hij niet op zijn plaats is en verlaat het vertrek. De scène eindigt met een verzoening tussen dochter en vader. Hij zegt: 'Je bent alles wat ik heb', en kust haar vol en langdurig op de mond alsof zij zijn minnares zou zijn! De vader besluit ook pas de huishoudster te trouwen als Anna voor hem 'verloren' is. Dit stelt hij vast wanneer hij, met Thomas terugkerend van een reis, ontdekt dat Anna stiekem naar Praag is gegaan omdat hij zijn plaats (tijdelijk) afgestaan heeft.

B. Anna's liefde voor Praag duidt op de liefde voor haar moeder en de waarden die zij belichaamt. Het behoeft waarschijnlijk geen uitleg dat in deze (morbide) herhalingsdrang een ander oedipaal element ligt: de plaats van de moeder willen bezetten en, zoals Oedipus, het Fatum niet willen of kunnen herkennen. ('Mijn vader wil niet dat ik naar Praag ga. De stad heeft zijn leven vergiftigd, en hij wil niet dat de stad ook mijn leven vergiftigt.')

C. Anna schenkt zich, in Praag, aan een man die haar neef is en die, door Anna zwanger te maken, een even illegaal kind de wereld in gaat schoppen als hij zelf is. Deze oedipale laag wordt duidelijk geënsce-neerd. Vader en Thomas keren terug van een reis en vernemen dat Anna naar Praag gegaan is, de stad die het leven van de vader ver-

11. Jean Clavreul, in: J.P. Valabrega e.a., *Le désir et la perversion*. Parijs (Seuil) 1967, p. 200.

12. Geciteerd door Norbert Grob, 'Dan komt het maar, zoals het komt', p. 30 van dit nummer.

giftig heeft. Gezeten op haar bed lamenteert hij dat nu ook Anna verloren is. Direct hieropvolgend zien we Praag, waar Toni op energieke wijze Anna verleidt onder het portret van zijn vader, de huzaar en Anna's 'natuurlijke' oom.

De twee mannen die aanspraak kunnen maken op een 'juiste plaats' in Anna's liefdesleven, verloofde Thomas en ingenieur Leitwein, falen beiden omdat ze zich schikken naar vader en dochter: Leitwein geeft zonder verzet zijn werk in het moeras (en Anna) op, omdat de vader de mogelijke rivaal van Thomas en 'drooglegger' de laan uitstuurt. En Thomas weigert, hoewel de vader hem dit min of meer beveelt, Anna te temmen. Anna's libidineuze partners (vader, moeder en Toni) staan vanwege de familiale banden te dicht bij Anna; Leitwein en Thomas niet dicht genoeg.

DIE GOLDENE STADT is een film over incest, over een vrouwelijke en bijna letterlijke variant van de oedipale mythe,<sup>13</sup> met een kwantitatief en een kwalitatief verschil. Kwantitatief: Anna is blinder dan Oedipus (ze kent het Zwaard van Damocles dat boven haar hoofd hangt). Kwalitatief: ondanks de incestueuze verhouding tot haar vader wil Anna, via de libidineuze 'bezetting' van De Gouden Stad, met haar (gestorven) moeder slapen. Dit gebeurt daadwerkelijk als Anna in de schitterende slotsequentie letterlijk en figuurlijk de dood ingedreven wordt door haar vader,<sup>14</sup> en vervolgens in het graf van haar moeder bijgelegd wordt.<sup>15</sup>

13. Zelfs de originele misdaad, die voor beiden ten grondslag ligt aan hun queeste (de opdracht Oedipus te laten vermoorden, de zelfmoord van de moeder van Anna), vindt in de prille kinderjaren plaats. En beiden zijn, gezien de vorstelijke positie van de boer, koningskinderen.

14. Zich vastklemmend aan de grafzerk van haar moeder ziet Anna in de verte een licht in de duisternis: een toorts. De zoekende vader wijst, in een overdruk die Anna en toorts in één beeld verenigt, haar zo de enige uitweg: de dood. Tot het einde blijft de film, nu via een detail, de incestueuze dimensie in scène zetten: de vader rukt de toorts uit de handen van (ex-)verloofde Thomas die ook op zoek is naar Anna.

15. Het slotbeeld van de graftombe van Anna en haar moeder, in het wuivende korenveld op het moeras dat na Anna's dood drooggelegd is, vormt, naast de morbide realisering van de incest, een rijke synthese van vele tegenstellingen: dood (graf) en leven (het wuivende koren), natuur (het getemde moeras) en Praag (een gouden korenveld), immobiliteit (eigenschap van een boerenmentaliteit) van het graf en de nervositeit (het energisch wuivende koren) van het stadse leven.



### 3. *Paradoxen van DIE GOLDENE STADT*

Deze (snelle) analyse van *DIE GOLDENE STADT* geeft een lezing van de film. Een film als deze roept aardig wat paradoxen op, die juist met de lezing ervan te maken hebben. Laten we er enige noemen.

Susan Sontag wijst op de impliciete en dubbelzinnige houding van cinefielen (alleen cinefielen?) tegenover 'linkse' of 'rechtse' cineasten en hun propaganda: Vertov is 'goed', Leni Riefenstahl (en Veit Harlan, *P.V.*) 'fout'.<sup>16</sup>

Bernadette Klasen wijst op een andere paradox binnen de 'foute categorie': het programmeren van Harlan-films zoals *KOLBERG* levert soms geen probleem op, terwijl de vertoning van een melodrama zoals *OPFERGANG* (en ook *DIE GOLDENE STADT*) in dezelfde context wel problematisch is; een 'Verwerfung'. Kortom: men kan wel de eenduidig slechte, ideologisch duidelijk 'foute' films programmeren, maar niet de ambigue melodrama's.<sup>17</sup>

Deze combinatie van acceptatie en verwerping kan gekoppeld worden aan Antoine Compagnons definitie van de drie pragmatische functies van een semiotisch proces: herkennen, begrijpen en interpreteren.<sup>18</sup> De 'foute' films vragen alleen om de eerste twee, de ambigue films ook om de derde functie en vereisen dus meer inspanning, risico, avontuur alsook mogelijke onzin: men moet interpreteren in welk opzicht dergelijke films verwerpelijk kunnen zijn.

### 4. *De ambivalentie van de betekenisverzadiging*

Het Oedipus-complex is de bakermat van de ambivalentie, de matrix van de dialectiek van haat- en liefdeverhoudingen (zie het citaat van Barthes). Het artikel van Norbert Grob laat zien dat een film als *DIE GOLDENE STADT* twee leeswijzen oproept die op een andere ambivalentie duiden. Zoals elke film kan ook deze geanalyseerd worden vanuit een thematische, narratologische, structuralistische, semiotische of een andere tekst-immanente optiek. Hierdoor kan de historische, politieke en ideologische context, waartoe de discussie over Harlan en Rie-

16. Susan Sontag, 'Fascinerend fascisme', in: *In het teken van Saturnus*. Weesp (Villa) 1984. Sontag is eerlijk genoeg om toe te geven dat: 'In tegenstelling tot de aseksuele kuisheid van officiële communistische kunstwerken, is de nazi-kunst zowel wulps als idealiserend van aard' (p. 128).

17. Bernadette Klasen, 'Angst essen Seele auf. Fascisme, esthetiek en film', zie pp. 5 e.v. van dit nummer.

18. Antoine Compagnon, *La seconde main*. Parijs (Seuil) 1979, p. 71.



fenstahl zich vaak beperkt, buiten beschouwing gelaten worden.<sup>19</sup> Het is niet mijn intentie die ideologische of politieke leeswijzen te kritiseren,<sup>20</sup> maar de volgende ambivalentie is hierbij interessant: op het niveau van een tekst-immanente analyse, op het niveau van de filmconstructie, symbolen en karikaturen, bouwt DIE GOLDENE STADT een verzadigde of zelfs gesloten en totalitaire (fascistische?) betekenisproductie op. Men hoeft de film niet als oedipale mythe te interpreteren om hem te begrijpen: de film heeft een zeer goede leesbaarheid.

Het is echter wel moeilijk de band met de werkelijkheid of een ideologie te achterhalen. Vooral omdat DIE GOLDENE STADT elementen bezit die vertaald kunnen worden in een extratextuele, ideologische en historische context: sterke vader = Führer; Heimat = Blut und Boden; de gezonde, blonde Anna = een Arisch prototype. Een dergelijke vertaling heeft, als we haar al aanvaardbaar zouden vinden, ambivalente gevolgen: de tirannieke vader/boer is medeverantwoordelijk voor de dood van vrouw en dochter, het moeras is een 'Heimat' die straft, de dochter is iemand die, tegen alles en iedereen in, droomt van een valse utopie. Om nog maar te zwijgen over de incest-dimensie. Kortom: de extratextuele dimensie wringt behoorlijk als men als Openbare Aanklager of als filmtheoreticus de band met de nationaal-socialistische ideologie als eenvoudig extrapoleerbaar veronderstelt: welke ideologie ondergraaft haar eigen waarden door een dergelijke negatieve dimensie?

Nochtans lijkt het mij schier onmogelijk, gezien de traumatische ervaringen die de Tweede Wereldoorlog veroorzaakt heeft, DIE GOLDENE STADT 'simpelweg' als een melodrama te zien. De films van Riefenstahl en Harlan roepen nog steeds teksten op van deontologische

19. Dit verwijt wordt vaak ten onrechte aan structuralisten gemaakt: men kan een stroming niet kritiseren op een punt dat ze zelf aangeeft niet te willen uitwerken. De eerste structuralisten, de Russische formalisten, gaven, zoals Todorov uitlegt, een bepaalde en relatieve autonomie aan hun studieobjecten (literatuur, poëzie en taal) omdat deze meer dan voldoende niet-bestudeerde feiten en eigenschappen bezaten, waardoor een relatieve autonomie van hun studieobject gerechtvaardigd werd. T. Todorov merkt in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes Russes*. Parijs (Seuil) 1965, p. 17, op dat de formalisten, in tegenstelling tot hun psychologisch getinte voorgangers, vonden dat 'men een werk niet aan de hand van de biografie van de auteur noch aan de hand van een analyse van het eigentijdse, sociale leven kan verklaren'. Todorov zegt echter ook: 'Zoals elke theorie die gebouwd wordt op de ontkenning van een bestaand dogma, blijft deze binnen het kader van het bekritiseerde concept.'

20. Voor de verfijnde en complexe verhouding tussen kunst en ideologie verwijs ik naar Louis Althusser, *Drie opstellen over kunst en ideologie*. Nijmegen (SUN) 1980; Michel Colin, *Langue, Film, Discours*. Parijs (Klincksieck) 1985 (m.n. hoofdstuk 1 & 2).

of moralistische aard, en handelen over verwerping of rehabilitatie. Een 'revisie' van Harlans melodrama's te willen bewerkstelligen door de esthetische of thematische kracht ervan te benadrukken (zie het mooie artikel van Norbert Grob), haalt de films evenmin uit het troebele vaarwater waarin ze zich bevinden. Wanneer, zoals de ideologiedenker Althusser zegt,<sup>21</sup> kunst ons een beeld geeft van een maatschappij zonder kennis over die maatschappij te verschaffen (een beschrijving die geknipt lijkt voor een medische of psychoanalytische definitie van een symptoom, kortom een indicatie), dan is het alsof de waardering vandaag de dag voor de films van Riefenstahl en Harlan een beeld, een symptoom laten zien van een maatschappij die niet weet wat ze met de kennis van de geschiedenis aan moet. Kortom, een indicatie, een symptoom van een nog steeds niet geslaagde 'Trauerarbeit'. En waarschijnlijk botsen we zo ook op de grenzen van filmonderzoek: misschien moeten we niet alleen de film analyseren, maar ook de analyses van de film.

##### 5. DIE GOLDENE STADT *en de oedipale mythe (bis)*

'Jean-Paul Valabrega heeft terecht opgemerkt dat het probleem van het fantasma slechts verduisterd wordt door de tegenstellingen bewust-onbewust, individueel-collectief, fantasma-reëlieit. (...) Ik zou willen opmerken dat de mythe een in essentie etnologisch concept is, terwijl het fantasma een psychoanalytisch concept is. En dit weerspiegelt op het conceptuele vlak iets dat nauw verbonden is met de technieken die specifiek zijn voor deze twee disciplines. Want de mythe staat in relatie tot wat gezegd wordt, maar nog meer tot wat gezegd moet worden, wat overgeleverd dient te worden omdat de mythe de maatschappij structureert die zich op haar beroept. Het fantasma daarentegen is hetgeen niet gezegd wordt, maar nog meer hetgeen verzwegen dient te worden omdat het in relatie staat tot de structuur van het subject, en vooral haar oppositie tot de structuur van de groep betreft (...); dit verwijst ons uiteindelijk naar een uniek, totalitair regime, dat slechts plaats laat, buiten hetgeen verboden is, voor het verplichte. De oppositie "phantasma-mythe" is dus inderdaad zinloos, aangezien ze een wet verdoezelt: de wet van de censuur, die als functie heeft, zoals men weet, niet de Waarheid te verdoezelen (die uiteraard ontoegankelijk is) maar er de effecten van te neutraliseren.'<sup>22</sup>

21. Zie noot 20.

22. Clavreul, a.w. (noot 11), pp. 199-200.

Een dergelijk wikken en wegen van fantasma en mythe, tussen 'subject' en 'groep' geldt ook voor de filmtoeschouwer die, door het dispositief van de cinema, een massa-individu bij uitstek is.<sup>23</sup> Een film als *DIE GOLDENE STADT* lijkt ook op de dubbele censuur te stuiten waar Jean Clavreul over spreekt: de fantasmatische aspecten die de incest-dimensie via identificatie bij de toeschouwer oproepen, dienen verzwegen of (wat op hetzelfde neerkomt) gecensureerd en geobjectiverd te worden via de analyse. De mythische aspecten van *DIE GOLDENE STADT* bestuderen, de film opvatten als een (on)mogelijk interpreteerbaar nationaal-socialistisch vertoog, lijkt, op het niveau van een 'maatschappelijke discussie', een verplichte figuur waarmee gezegd wordt waarom deze films al dan niet verwerpelijk zijn. Kortom, een dwang tot spreken, een Babylonische polemieek (wel/niet verwerpelijk) die evenmin 'to-the-point' is: een dergelijk vertoog is enerzijds symptomatisch voor een onvolledige 'Trauerarbeit' en anderzijds voor de moeilijkheid of zelfs onmogelijkheid uit een 'beeld zonder kennis' (Althusser) de definitieve interpretatie, de Waarheid te destilleren.

*DIE GOLDENE STADT* spreekt zelf over een (incestueuze) utopie, maar spreken over *DIE GOLDENE STADT*, een oordeel vellen, is een kwestie van aporie, zelfs van atopie: een uitspraak lijkt 'niet-plaats' te kunnen vinden.<sup>24</sup> Is de mythe-als-kunst misschien een kunststukje van de mythe?

23. Zie: Christian Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.

24. Wanneer in Frankrijk een proces op onvoldoende of onbewijsbare aanklachten gebaseerd is of lijkt te zijn, spreekt de onderzoeksrechter een 'non-lieu' (niet-plaats) uit, die de verdachte van rechtsvervolging ontslaat.