

opvatten). In Urbino bleek een zekere voorkeur voor een filosofisch georiënteerde 'critique' als alternatief voor een theoretisch-wetenschappelijke benadering. De afwijzing van de theorie of meer nog de identificatie van theorie en star academisme bij sommigen is zeker een problematisch verschijnsel.

Maar zijn dit twee elkaar uitsluitende keuzen: theoretisch versus niet-theoretisch? De laatste twee boeken van Jacques Aumont, *L'oeil interminable* en *L'image* zouden bijvoorbeeld als een soort tussenweg kunnen worden gezien.² Aumont verbindt hierin theoretisch-wetenschappelijke en filosofisch-esthetische benaderingen van alle aspecten van het fenomeen beeld met elkaar. Er is in ieder geval beweging in de discussie rond film, en men kan dan ook – in een positieve benadering van de discussie – interessante impulsen verwachten. Hierin zou men ook het belang van manifestaties als in Urbino kunnen zien: er vinden discussies plaats die het discours in beweging houden. En zo'n congres bestaat uiteindelijk niet alleen uit de officiële lezingen. Misschien vinden de belangrijkste discussies zelfs plaats tijdens het eten of bij een kopje cappuccino...

Noten

1. Zie voor de lezing van Emile Poppe zijn verslag dat hierna is afgedrukt.

2. J. Aumont, *L'oeil interminable*. Parijs (Librairie Séguier) 1989, en *L'image*. Parijs (Nathan) 1990.

Emile Poppe

Kritiek als utopische figuur

Het internationale congres voor filmstudies in Urbino besteedt de afgelopen jaren vooral aandacht aan de relatie tussen filmtheorie en andere invalshoeken. Zo werd gedurende twee opeenvolgende jaren de relatie tussen filmtheorie en geschiedenis onderzocht.¹ Dit jaar stond de bijeenkomst in het teken van de relatie tussen filmtheorie en filmkritiek, met als thema 'de filmkritiek, een stand van zaken'. Bij de presentatie van het thema werd uitgegaan van de constatering dat de 'klassieke' filmkritiek, die informatie en oordeel met een persoonlijke appreciatie verbindt, steeds meer wordt teruggedrongen. Een van de redenen die hiervoor in een inleidende tekst wordt aangehaald, is het feit dat de 'klassieke' criticus aan gezag heeft ingeboet; zijn plaats wordt zelfs vaak ingenomen door iemand die geen specifieke professionele competentie heeft. Een andere belangrijke oorzaak is de toename van het theoretische onderzoek. Filmkritiek en filmtheorie leven op gespannen voet,² en de filmtheorie wordt er vaak van beschuldigd een domein te hebben ingenomen, waarover de kritiek voorheen zonder mededinging heerste.³ Als laatste en doorslaggevende oorzaak wordt de enorme uitbreiding van hetgeen men onder filmkritiek verstaat genoemd, waardoor nieuwe functies ontstaan die de 'klassieke' filmkritiek verdringen.

Uitbreiding van de filmkritiek

Het discussiestuk dat het onderwerp van het congres situeert, noemt een aantal soorten critici: de 'organisator'-criticus, die publieke en privé gebeurtenissen begeleidt, de 'promotor'-criticus, die de

distributie van slecht in de markt liggen: de films ondersteunt, de 'parate' criticus, die voor krant en tijdschrift korte stukjes schrijft over de vertoningen in bioscoop en op TV, de 'academische' criticus, die eerder essayistische stukken schrijft dan artikelen, de 'amateur'-criticus die voor gespecialiseerde tijdschriften over eigen voorkeuren schrijft, de 'spreekbuis'-criticus, die voor het persbureau, de produktie- en verdeelhuizen schrijft, enzovoort: een hele lijst nieuwe functies ten behoeve van een veranderde markt. De uitbreiding brengt een dynamiek met zich mee, maar ook een versnippering; een chaos van activiteiten en functies, competitie en deelcompetenties. Binnen deze filmkritiek is de 'klassieke' criticus niet langer een gezaghebbende figuur die bakens uitzet.

De 'klassieke' filmkritiek

Vaststellen dat de 'klassieke' filmkritiek verandert, zoals in de voorrede van het colloquium gebeurde, is een impliciete erkenning van een kritiek (compte-rendu, review, Rezension) als een gevestigd genre – een welomschreven veld en een praktijk – dat nu in de verdringing raakt.

Het is niet zozeer de kritiek die in het geding is; deze vindt andere uitdrukkingsvormen, en de filmcriticus andere functies. Men zou van een socialisering van de kritiek kunnen spreken, waarbinnen de 'klassieke' kritiek slechts één van de vele mogelijke functies is geworden. Maar wel een functie die in de verdringing raakt. Men kan zich echter ook afvragen of er niet meer aan de hand is, en of deze ontwikkeling niet symptomatisch is voor een dieper liggende problematiek. Met deze socialisering van de kritiek dreigt een wezenlijk aspect verloren te gaan dat in de nieuwere vormen niet hernomen wordt. Kritiek is steeds

verbonden geweest aan een beoordeling: een uitgesproken oordeel en een oordeel dat uitgesproken werd. Het begrip 'oordeel' staat tegenwoordig – evenals het begrip intellectualisme – niet erg hoog aangeschreven (tenzij het zich laat vertalen in cijfers en de waardering zich laat meten in verkoopbaarheid). Het oordeel in de kritiek daarentegen veronderstelt een utopische dimensie. Laat de rijke uitzaaiing van nieuwe vormen van kritiek echter nog wel plaats voor een utopische ruimte, of heeft ze deze overwoerd? Is er nog wel plaats voor het beeld van de criticus als kunstenaar van een utopische ruimte, waaraan men volgens Voltaire hoge eisen kon stellen? Een voortreffelijk criticus moest voor hem '(...) een kunstenaar zijn die veel kennis van zaken heeft en een goede smaak, zonder vooroordelen en zonder afgunst. Deze combinatie is moeilijk te vinden.'

De ontwikkeling zoals hier geschetst, geldt trouwens niet alleen de filmkritiek maar tekent zich ook af voor andere vormen van kunstkritiek. Het is daarom misschien nuttig en verhelderend om de filmkritiek in het ruimere kader van kunstkritiek in het algemeen te plaatsen.

Kunstkritiek

Voor J.L. Schefer is de kunstkritiek (die pas vorm krijgt in de 18de en 19de eeuw) in haar praktijk paradoxaal genoeg verbonden aan zowel de esthetica als aan de kunstgeschiedenis.⁴ Maar de kunstkritiek is tegelijk een literair genre; men kan, als men twee belangrijke figuren van de kunstkritiek, Diderot en Baudelaire, als uitgangspunt neemt, spreken van een 'artistieke literatuur'. De kunstkritiek is volgens Schefer een kunstgeschiedenis die geamputeerd is van de geschiedenis.

Met de kunstgeschiedenis deelt de kunstkritiek het object en 'een theoreti-

sche anticipatie', maar ook het idee dat 'de referent steeds met werk gegeven is' als een verdubbeling van de natuur of een aspect ervan. Schefer wijst erop, dat dit laatste de moderne kunstkritiek voor grote problemen zal stellen. De kunstkritiek leunt zwaar op de kunstgeschiedenis, hoewel de kunstgeschiedenis, vanuit theoretisch oogpunt, ook een vorm van kunstkritiek is volgens Schefer: de onderscheidende kenmerken die bij de beschrijving van een werk aangehouden worden, zijn nooit louter en alleen beschrijvend, maar schrijven ook regels voor. Tevens wordt van de kunstkritiek als literair genre verwacht dat zij een supplement aan het kunstwerk toevoegt: de tekst en de aansporing. Dit rechtvaardigt haar praktijk van beschrijving en beoordeling.

De kunstkritiek behoort in de opvatting van Schefer niet tot de wetenschap of een theoretische benadering, omdat ze haar object niet expliciet als een kennisobject beschouwt maar als onderdeel van een praktijk: de interpretatie. De kunstkritiek heeft ook geen wetenschappelijk apparaat en geen geschiedenis, tenzij als ideologie, want ze dient slechts als alibi om te schrijven en in het bijzonder als alibi voor substantie. 'Naam van een praktijk zonder concepten, die door haar horigheid aan een overgeïnvesteerd object niet bij machte is een methode of concepten te ontwikkelen.'⁵ De kritiek is uiteindelijk afhankelijk van het idee dat de literatuur een competente instantie is om zich over een 'beeldend' object uit te laten, en, zo zouden we er aan kunnen toevoegen, om zich over cinema uit te laten. Het is de notie van cinema als kunst – een bewustzijn en verlangen dat de cinema (als zevende kunst) deel uitmaakt van de Kunsten – die het 'kritiseren' van dit object legitimeert, en de basis legde voor het begin

van de filmkritiek. Bovendien eigent de kritiek zich in dezelfde beweging de plaats van de Kunst toe, trekt de Kunst naar zich toe.

De tiende Muze

Albert Thibaudet, literair criticus en leerling van Bergson, situeert deze 'roeping' van de kritiek, naar aanleiding van zijn opmerkingen over Sainte Beuve, heel duidelijk: 'Door hem, en alleen door hem, is de kritiek de tiende Muze geworden.'⁶

Maar dit laatkomstje blijkt slechts een kort leven beschoren te zijn. Zoals Eric de Kuyper schrijft, is de kritiek als kunst van het recenseren of als artistiek genre aan het uitsterven.⁷ Over het algemeen is men het hierover eens, maar waar meestal externe redenen aangehaald worden om deze teloorgang te verklaren, geeft De Kuyper een interne verklaring: een verhouding ten opzichte van het object. Een verhouding die volgens Christian Metz, wat betreft de filmkritiek, imaginair is.⁸

Metz over filmkritiek

Evenals Schefer voor de kunstkritiek, stelt Metz bij de filmkritiek een overinvestering van het object vast, waarbij Metz vooral de rol van criticus zelf en zijn functioneren belicht. Voor Metz is de filmcriticus een schrijver, een 'filmschrijver'. Schefer probeert de plaats aan te geven van de kunstkritiek als literair genre, naast de geschiedenis en de esthetica, en hun algemene raakvlakken. Metz daarentegen vertrekt vanuit een specifieke praktijk: de kritiek waarbij het reële en het imaginaire object (de film) vaak in elkaar overvloeien. In deze praktijk dreigt het 'vertoog over het object' vaak over te gaan in een 'vertoog van het object', om zo de goede relatie met het object film veilig te stellen. Een ver-

leiding die niet alleen de filmcriticus betreft, maar iedereen die over film schrijft: criticus, historicus en theoreticus. Als de filmkritiek zich laat verleiden om zich terug te laten brengen tot de categorieën 'goed' en 'slecht', tot een polemisch of herstellend en beschermend discours, maakt het oordeel plaats voor de emotionele rechtvaardiging. Het discours sanctioneert dan de lust tot en het verlangen naar het object. Dit gebeurt vaak in de vorm van een rationalisering achteraf, die alle uiterlijke kenmerken van een theoretisch discours heeft, maar uiteindelijk een esthetisch oordeel is, ook al bevat zij een theoretische waarde: 'Wat gezegd wordt, is soms wetenschappelijk, het proces waarin het gebeurt nooit.'⁹

In de praktijk waar Metz op doelt, ontsnappen ook theoretici zelden aan deze inkapseling van het liefdesobject in de 'imaginaire opsluiting van een zuivere liefde'. Dit is misschien ook de reden dat er moeilijk een scheidslijn aangebracht kan worden tussen theorie en kritiek op dit 'praktische' vlak, tenzij vanuit institutionele factoren: universiteit versus journalistiek. Beide veronderstellen 'kritische' inzichten en 'oordelen'. Het verschil tussen kritiek en theorie draait echter principieel rond andere typen oordelen, zoals Metz aangeeft. In het geval van de kritiek gaat het om een oordeel vanuit een esthetisch-moreel oogpunt, en in het geval van de theorie om een zijnsoordeel ('er is een bepaald type montage dat men snel noemt') of categorie-oordeel ('de volgorde van de shots is een van de mogelijkheden van de film').¹⁰

Men kan zich dan ook afvragen of deze twee velden, de kritiek en de theorie – hoewel ze in de praktijk veel raakvlakken hebben, vooral op hun zwakke punten en daar waar ze verwateren –

wat betreft hun uitgangspunten direct aan elkaar gerelateerd kunnen worden.

Barthes over filmkritiek

De tegenstelling tussen (wetenschappelijke) theorie en kritiek zien we ook bij Roland Barthes. Bij hem is het verschil niet gebaseerd op een verhouding tot het object, maar tot de taal. In tegenstelling tot de kritiek is 'voor de wetenschap (...) de taal slechts een instrument waarvoor het van belang is dat men het zo transparant en zo neutraal mogelijk houdt. Het is onderworpen aan de wetenschappelijke materie: operatie, hypothese, resultaat.'¹¹

Wat de kritiek en het schrijven in het algemeen betreft, stelt Barthes het volgende probleem aan de orde: 'In wiens naam schrijft de criticus? Van een functie? Van de kennis? Van de ervaring? Wat stelt de criticus voor? Een institutie, een dienst, een wetenschappelijke bevoegdheid?' Zou dit echter niet juist een opdeling kunnen zijn van de velden theorie en kritiek? De theorie houdt zich bezig met een weten; de kritiek met een ervaring. De eerste is verbonden aan een wetenschappelijke competentie; de tweede aan een 'dienst' (wat iets anders is dan een onderworpenheid). De criticus spreekt in naam van... (de kritiek 'est un monsieur' zegt men in het Frans), hij is de afgevaardigde van een Destinator; en deze kan de Cinema zijn (of het Theater, of de Muziek). Een merkwaardige combinatie van arrogantie, bevestigde autoriteit en on-Macht (tenzij een morele).

Barthes situeert de kritiek (in het algemeen) in een ideale, utopische dimensie. De kritiek is een praktijk die een crisis oproept. Hij spreekt van een seismologie, een kunst van het kloven, van het scheuren, van het verplaatsen. Hij voegt hier aan toe dat het niet mogelijk is een crisis te veroorzaken zonder de

condities van de crisis (de limieten ervan) te evalueren, zonder rekening te houden met het moment van de crisis.

Kritiek als utopie

Niet het oordeel maar de notie evaluatie zou het onderscheid tussen theorie en kritiek markeren. Het oordeel is in deze optiek slechts een onderdeel van de evaluatie. De evaluatie gaat zelf aan de kritiek vooraf. Men zou kunnen zeggen dat ze er het fundament van is. Wat dit betreft heeft Barthes een corrigerende en aanvullende positie ten opzichte van Schefer, wanneer deze stelt dat de kunstkritiek een 'kunstgeschiedenis is die geamputeerd is van de geschiedenis'. Barthes merkt op: 'De meest subjectieve lectuur die men zich kan indenken, is nooit anders dan een spel, gespeeld op basis van een aantal regels. Waar komen deze regels vandaan? (...) Deze regels komen van een duizendjarige ontwikkeling van het verhaal (cultuur), van een symbolische vorm die ons zelfs voor onze geboorte constitueert; van deze immense culturele ruimte waarvan onze persoon (auteur, lezer) slechts een doorgang (passage) is.'¹²

Barthes suggereert hier ter vervanging van geschiedenis de vagere term cultuur, maar preciseert deze als verhaal, geheugen (wat iets anders is dan eruditie). Dit leidt ons naar de actualiteit, de temporele dimensie van de kritiek. De kritiek bevindt zich in de actualiteit in de positie van een doorgang; zij is diachronisch. De criticus is een kroniekschrijver (zoals bijvoorbeeld Godard en Mekas), een convergentiepunt van het geheugen. Daarom is de continuïteit ook zo belangrijk voor de kritiek.¹³ De criticus herhaalt onvermoeibaar, en juist door deze opsomming (de continuïteit die de criticus garandeert) is hij in staat zijn discours te creëren. Hierdoor kan de kri-

tie ook moeilijk articuleren via media als radio of televisie: deze communicatiemediën hebben juist een heel gespannen verhouding met de diachronie. Televisie heeft geen geheugen, geen geschiedenis, geen gevoel van actualiteit. Televisie is de oplossing van de historie in het heden: de vervluchtiging (verdamping) van het actuele in een eeuwig hetzelfde.

In dit verhaal van de cultuur, het memoriseren volgens Barthes, bestaat geen objectieve of subjectieve waarheid van de lectuur, maar slechts een speelse waarheid. De criticus oordeelt niet, maar laat de zin spelen.

Metz leidt uit de feiten, uit het 'de facto' af dat de cinefiele kritiek gekenmerkt wordt door technieken om de problematisering tegen te gaan. Barthes daarentegen valoriseert en benadrukt de rol van de problematisering. Hij stelt een totaal afwijkende, kritische houding voor. De omstandigheden moeten echter gunstig zijn om deze mogelijk te maken. Barthes geeft ook de voorwaarden aan die nodig zijn voor deze functie: de functie van de intellectueel, die Barthes zo mooi beschrijft. Als de plaats van de intellectueel dubieus wordt, dan is er geen ruimte meer voor de kritiek: 'De intellectueel moet tegelijkertijd een analist en een utopist zijn; de moeilijkheden en de hartstochtelijke verlangens van de wereld verbeelden. Hij wil een eigentijds historicus en filosoof zijn: wat moet er van een gemeenschap worden, die zou weigeren afstand te nemen?''¹⁴

Tot slot een citaat van Adorno, waarin aangetoond wordt dat de criticus geen arbiter moet zijn, noch een instantie van macht, maar iemand die zich volledig engageert. In zijn verslagen legt de criticus immers ook rekenschap af. 'Legitieme kritiek moet werken uitvinden die ze kan kritiseren, en als ze productief ge-

noeg is, zullen ook wel de componisten gevonden worden die zulke werken schrijven.¹⁵

Noten

1. Het Internationale Congres voor Filmstudies is een van de congressen die jaarlijks georganiseerd worden door het Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica in Urbino. Het wordt geleid door Francesco Casetti.
2. Zie de tekst van Frank Kessler, hiervoor afgedrukt.
3. Jacques Kermabon, 'L'état des choses' in: *Cinémaction* 47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*. Parijs (Cerf-Corlet) 1988. Hierin wordt tegelijkertijd geconstateerd dat de filmtheorie nu ook op haar teruggang is, omdat het niet meer in de mode is. Maar ligt hier niet de werkelijke crisis, voor zowel de filmkritiek als de filmtheorie, namelijk dat ze haar intrinsieke waarde afstemt en laat afweten door modieuze tendensen?
4. J.L. Schefer, 'Critique d'Art', in: *Encyclopaedia Universalis*. Deel 5. Parijs 1979.
5. Idem.
6. We herinneren eraan dat de Muzen de dochters van Mnemosyne (Geheugen) zijn, die door Zeus verwekt werden om hem en de andere Goden te verblijden met hun zang en hymnen. Ze gaan echter ook vooraf aan de Gedachte in al haar vormen en zijn de bedeelsters van de gaven.
7. E. de Kuyper, 'De κ & c-kritiek', in *Versus* 2/1990, pp. 102-106.
8. C. Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.
9. Idem, p. 20.
10. Idem, pp. 23-24.
11. R. Barthes, 'Ecrivains, Intellectuels, Professeurs', in: *Le bruissement de la langue*. Parijs (Seuil) 1984.
12. R. Barthes, 'Ecrire la lecture', in: *Le bruissement de la langue*. a.w.
13. Zie voor de rol van de continuïteit voor de kritiek: De Kuyper, a.w.
14. R. Barthes, 'Le procès que l'on fait périodiquement', in *Le bruissement de la langue*. a.w.
15. Uit een lezing van Theodor W. Adorno over de muziekkritiek, geciteerd door Peter Hamm in: 'Musik muss sein', in: Peter Hamm (ed.), *Kritik/von wem/für wen/wie; Eine Selbstdarstellung der Kritik*. München (Carl Hanser Verlag) 1968.