Dominique Blüher

De film in de film

Over vormen van filmische zelfreflectie

Film(s) over film is een thema dat zich makkelijk zou lenen voor een omvangrijke filmmanifestatie. Het is ook een onderwerp dat naslagwerken zou kunnen vullen.[1] Maar hoe kunnen we een bepaalde orde aanbrengen in de overvloed van voorbeelden wanneer we dergelijke films niet volgens thema's of motieven willen rangschikken?

Een vruchtbare aanpak lijkt mij de benadering van de Franse filmsemiologen en vooral het werk van Christian Metz. In de eerste drie hoofdstukken van *Langage et cinéma* werkte hij, in navolging van Gilbert Cohen-Sat, de oppositie uit tussen film en cinema, tussen het filmische en het cinematografische.[2] Aan de hand daarvan kunnen we een eerste typologie van de film-in-de-film ontwikkelen.[3]

Het cinematografische en het filmische

Metz gebruikt de term *film* om een 'discours signifiant' aan te duiden, een discours dat betekenis creëert, een via de filmtaal geschapen object in de zin van een eindige, gesloten en gestructureerde tekst. Dit is de film, opgevat als een discours, die de toeschouwer tijdens de projectie ziet. Metz geeft met het gesubstantiveerde adjectief 'het filmische' de kenmerken aan waardoor de film betekenis produceert. De term ver-

Deze tekst is een bewerking van een lezing, gehouden in het kader van het Film- en Fernsehwissenschaftliches Kolloquium te Marburg (Duitsland) in oktober 1990. Vertaling: Paul Verstraten.

1. Zie bijvoorbeeld: Horst Schäfer, *Film im Film*. Frankfurt a.M. (Fischer) 1985.
2. C. Metz, *Langage et cinéma*. Parijs (Larousse) 1971.
3. Eerdere aanzetten tot een typologie werden al gegeven door Jacques Gerstenkorn, 'A travers le miroir', in: *Vertigo* 1 ('Le cinéma au miroir'), 1987, pp. 7-10; en door Kiyoshi Takeda, 'Le cinéma autoréflexif: quelques problèmes méthodologiques', in: *Iconics* (Tokyo), 1987, pp. 83-97.

wijst dus niet naar de materiële filmstrook die men in filmdozen bewaart.

Aan het begrip *cinema* kent Metz twee betekenissen toe. Deze term duidt in eerste instantie op alles wat voor (produktie en technologie), na (publiek en receptie) en naast (zaal en projectie) de film als tekst gebeurt. Deze elementen kenmerken het *cinematografisch niet-filmische*, dat wat de institutie als industriële, technische, economische, ideologische, sociologische, culturele, psychologische en symbolische machinerie kenmerkt. Daartegenover staat het *cinematografischfilmische*, waaronder alleen die kenmerken vallen, die specifiek zijn voor de filmische code. Deze definitie is problematisch omdat ze tautologisch en empirisch is: de filmmontage is een specifiek filmische montage aangezien ze als zodanig alleen in film voorkomt. De definitie is echter in zoverre zinvol dat men die codes kan aangeven die niet specifiek zijn voor de film, zoals de narratieve code (verhaalstructuren), de ideologische code (de lange haren van mannen in de jaren zeventig) of een representatie-code (zoals het perspectief, dat de 'natuurlijke' weergave van een driedimensionale ruimte op een tweedimensionaal vlak bewerkstelligt, welke door de figuratieve schilderkunst, de fotografie en de film gedeeld wordt). Daarentegen kan men, zoals Arnheim gedaan heeft, de ruimtelijke werking van het filmbeeld door de zich daarin bewegende objecten als specifiek beschouwen.

Als we deze onderscheidingen accepteren, dan kan men voor de films-over-film drie grote reflexieve vormen onderscheiden. (Het lijkt me overigens beter om niet van 'films over...' te spreken, maar over bepaalde momenten in dergelijke films, over filmische vormen of figuren die op een bepaald moment geanalyseerd kunnen worden, want er zijn weinig films die in hun totaliteit de film, het filmische of het cinematografische behandelen.) Bovendien kan een figuur in één, twee of alle drie de dimensies functioneren. De drie vormen zijn:

1. Films over het cinematografische-niet-filmische, dat wil zeggen films over de cinema als institutie. Hierbij kunnen we bijvoorbeeld denken aan verhalen die zich in een filmmilieu afspelen en waarin stars, regisseurs, enzovoort voorkomen. Het maakt daarbij niet uit of het gaat om fictieve personages, zoals Veronika Voss in DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (Fassbinder, Duitsland, 1981) of om 'werkelijke personen', zoals Fritz Lang in LE MÉPRIS (Godard, Frankrijk, 1963). De momenten, waarin we opnames, camera en technici, een vertoningszaal met uitrusting (scherm, projector) of vitrines met affiches zien, rekenen we ook tot deze categorie. Deze films lenen

zich goed voor een verdere uitsplitsing van de behandelde motieven. We kunnen hier het voorbeeld volgen van Horst Schäfer, die zijn filmcorpus onderverdeelt aan de hand van *thema's* als de filmgeschiedenis, verfilmde star-biografieën, films over studio's, producenten, scenaristen, regisseurs, enzovoort.[4]

2. Films over het filmische oftewel meta-films. De momenten die een reflectie over of een weerspiegeling van bepaalde elementen die door de film ingezet worden laten zien, noem ik meta-filmische vormen. Dergelijke formaties hoeven niet alleen in films-over-film(s) voor te komen, maar kunnen ook in andere films gevonden worden. Ze kunnen zelfs in elk type film aanwezig zijn. Een voorbeeld van een meta-filmische weerspiegeling in een film, die niet direct over de film gaat, zien we in twee opeenvolgende scène's van GERTRUD (Dreyer, Denemarken, 1964). Gertrud vertelt tijdens een ontmoeting met haar nieuwe minnaar in een park een droom waarin zij, naakt, door wilde honden achtervolgd wordt. Later zien we, in een medium-shot en met de blik richting camera, Gertrud en een andere man, haar exminnaar. Ze zitten voor een enorm wandkleed waarop we deze droom afgebeeld zien. Gertrud ontdekt het wandkleed en zegt verbaasd: 'Dat is de droom die ik vannacht gehad heb.' Een en dezelfde énoncé, 'een naakte vrouw wordt door honden achtervolgd', wordt op twee verschillende wijzen weergegeven: door een verbale beschrijving en op visuele wijze door het wandkleed. Het meta-filmische betreft hier het aangeven van de mogelijkheid om eenzelfde énoncé op meerdere wijzen filmisch te representeren (beeld/dialoog); een mogelijkheid die indirect door Gertrud opgemerkt wordt. Daarbij komt ook nog, via de mise-en-scène, een weerspiegeling op het niveau van de enunciatie: zowel de toeschouwer als de personages hebben te maken met een kader binnen het kader (wandkleed/filmkader).

3. Films over het cinematografischfilmische oftewel meta-cinematografische films. Deze baseren zich op de eerste twee vormen, maar verschillen ervan door het feit dat ze ook een reflectie of een 'overpeinzing' van een film-specifieke dimensie behelzen.[5] Deze extra

4. Schäfer, a.w.

5. In dat opzicht zou ik de term meta-films van Bernhard Lindemann, *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim (Georg Olms Verlag) 1977, als meta-cinematografische vormen willen zien. Lindemann laat in zijn onderzoek het meta-tekstuele aspect van experimentele films zien. Hij onderzoekt in hoeverre deze films, zonder de film tot onderwerp te maken, een filmische reflectie over het medium film zijn door de 'sequentie-dimensie' of de 'fotografische weergave' te problematiseren.

dimensie kan verschillende vormen aannemen: een parafrase, een interpretatie, een definitie (in de zin van een autoniemie oftewel zelfnoemfunctie), een indicatie, een vertaling of verklaring van de filmspecificiteit. In FILM (Samuel Beckett en Alain Schneider, 1964) hebben we twee soorten beelden: scherp en onscherp. De scherpe opnames geven de blik van O (Object) weer, de onscherpe opnames die van OE (Oeil = Oog). Deze twee wijzen van filmen (scherp en onscherp) maken het enerzijds mogelijk twee figuren of personages te construeren, anderzijds worden daardoor ook de voor (bijna[6]) elke film noodzakelijke camera-instellingen en hun eigenschappen (point of view, scherpte van de instelling, de bewegingen enzovoort) geproblematiseerd. Deze aspecten hebben een meta-cinematografische dimensie. Bovendien ontdekken we aan het einde van de film dat O en OE dezelfde persoon zijn. Door deze onverwachte en tegenstrijdige ontknoping wordt eveneens de cinematografische manipulatie van bepaalde leeshypotheses geproblematiseerd.[7]

Een voorbeeld van het op elkaar inspelen van de drie typen vindt men in DE MAN MET DE CAMERA (Dziga Vertov, USSR, 1928). Hierin zit een sequentie over montage die een monteuse aan het werk laat zien: een voorstelling of figuratie van een cinematografisch-niet-filmische institutie, de montage-arbeid die noodzakelijk aan de filmprojectie voorafgaat. Vanwege het feit dat die instellingen afgewisseld worden met beelden uit de film die zij op dat moment monteert en die opnieuw beelden zijn die we al eerder gezien hebben of juist op dat moment zien, wordt de beeld-organisatie tot een metafilmische figuur. Deze figuur heeft ook een meta-cinematografische dimensie, aangezien door een dergelijke montage de specifieke techniek van de filmmontage gedemonstreerd wordt. Deze filmconfiguratie doet op expliciete wijze een uitspraak over (de essentie van?) de montage: 'de montage is een manipulatie-techniek'.

Weerspiegeling van de énoncé/enunciatie

De in de tweede groep ondergebrachte meta-filmische vormen moeten verder opgesplitst worden in een weerspiegeling, reflectie van de

6. Uitzonderingen vormen hier de tekenfilm of bepaalde experimentele films, zoals LE RETOUR DE LA RAISON (Man Ray, 1923), waarvan de filmstrook direct belicht werd zonder tussenkomst van een camera.
7. Beckett geeft aan de film het motto 'Esse est percipi' (Zijn is waargenomen worden). Een dergelijk motto heeft, afgezien van zijn filosofische dimensie, ook een cinematografisch tintje: een film 'is' pas wanneer hij door een publiek waargenomen wordt.

énoncé of de enunciatie, en de weerspiegeling van de inhoud op het niveau van de expressie (of vice versa). Deze twee dimensies bestaan niet los van elkaar, zoals Hjelmslev al zei, maar kunnen, in het belang van de analyse, gescheiden worden omdat ze elk hun eigen eenheden hebben.[8]

De weerspiegeling is voor de literatuur uitvoerig onderzocht door Jean Ricardou en Lucien Dällenbach aan de hand van het begrip *mise-en-abyme*.[9] André Gide heeft de term *mise-en-abyme* in het domein van de literatuurwetenschap ingevoerd en ook in zijn oeuvre uitgedragen. In de heraldiek werd aldus de afbeelding van een wapen benoemd die, op kleinere schaal, dat wapen opnieuw en binnen de eerste afbeelding herhaalt terwijl die tweede afbeelding op zijn beurt weer een derde, identieke maar kleinere afbeelding laat zien die op zijn beurt..., enzovoort.[10]

Vier typen van weerspiegeling van de inhoud

Ricardou en Dällenbach hebben voor de mise-en-abyme (in de zin van een reflectie door thematische verdichting) drie typen ontwikkeld, die ik voor het invoegen van een filmfragment in een tweede film kan overnemen:

1. De 'programmatische strook' weerspiegelt prospectief, op anticiperende wijze, de nog te vertellen geschiedenis. Een voorbeeld hiervan is de 'news-reel'-sequentie *News from the March* in het begin van CITIZEN KANE (Orson Welles, VS, 1941). De analyses van Thierry Küntzel laten overigens zien dat ook 'normale' sequenties, zoals de eerste van M (Fritz Lang, Duitsland, 1931) of de credits van THE MOST DANGEROUS GAME (Schoedsack en Pichel, VS, 1932) een vooruitblikkende functie kunnen hebben.[11]

8. 'Een expressie is slechts expressie omdat ze expressie van een inhoud is, en de inhoud is slechts inhoud omdat ze inhoud van een expressie is.' Geciteerd in Theodor Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch*. Deel 1, Heidelberg (UTB / Quelle & Meyer) 1973, p. 77.
9. Zie: J. Ricardou, 'Le récit abymé', in: *Le Nouveau Roman*. Parijs (Seuil) 1973; 'La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet', in: *Poétique* 22, 1975; 'L'escalade de l'autoreprésentation' in: *Texte 1. L'autopreprésentation – le texte et ses miroirs*. Toronto 1982. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Parijs (Seuil) 1977.
10. In het Nederlands heet dit het Droste-effect. *Noot van de vert.*
11. Thierry Küntzel, 'Le travail du film' in: *Communications* 19, 1972. In 'Le travail du film, 2' in: *Communications* 38, 1975, p. 25, ziet hij in de eerste

2. De 'Coda' vat, in analogie met zijn functie in de muziek, retrospectief (een deel van) de geschiedenis samen. Zo resumeren in CRIMES AND MISDEMEANORS (Woody Allen, VS, 1989) de filmfragmenten die Cliff Stern (Woody Allen) in een zaal ziet de handeling die we juist daarvoor gezien hebben (het gaat om een soort parallelmontage). Deze parallelhandelingen en het principe waarop ze gebaseerd zijn worden bovendien aan het einde op geraffineerde, de film in zijn totaliteit reflecterende wijze gesynthetiseerd: de oogarts ontmoet tijdens een party voor het eerst de succesloze documentarist (gespeeld door Allen) en vertelt aan deze man (die als regisseur verantwoordelijk is voor de film die we op haar einde zien lopen) een anekdote, die de perfecte moord behelst. Deze anekdote heeft ook betrekking op een groot gedeelte van de film die we zojuist gezien hebben. Volgens deze man is het een goed idee voor een film, maar de filmer oppert dat het publiek zijn bloedig einde niet accepteert: het geheel moet met een happy end en een zoenpartij bezegeld worden. En een zoenpartij, die voor hem nauwelijks een happy end te noemen is (zijn vriendin kust zijn aartsvijand), besluit dan de film.

3. De 'Spil' reflecteert retro-prospectief de geschiedenis, weerspiegelt de gebeurtenissen terugblikkend en bevat ook vooruitlopend programmatische elementen die later ingezet worden. In LES AVENTURIERS (Roberto Enrico, Frankrijk, 1966) zien we halverwege de film een heimelijk opgenomen amateurfilm, die de schatgravers het verzinken van de schat in zee onthult. De schatgravers ontdekken aldus een tot nu toe onbekend deel van de actie, dat natuurlijk van grote invloed is op het verloop van de film, die in een succesvolle berging van de schat resulteert. Ook de amateurfilms in PEEPING TOM (Powell, Engeland, 1960) die de vader gemaakt heeft van zijn zoon, kunnen we als Spil interpreteren.[12]

Deze drie figuren, geïnspireerd op voorbeelden uit de literatuurtheorie, zijn gebaseerd op een temporele parameter. Voor de film zou

sequentie een sprookje: 'Een meisje ging eens op pad en kwam een zwarte man tegen. Thuis wachtte haar moeder op haar. Tevergeefs, want het meisje ging met de zwarte man mee en vond zo de dood.' Marc Vernet analyseerde de credits van THE MALTESE FALCON (Huston, VS, 1941) en vond hierin een vergelijkbare functie; zie 'De filmiese transaktie', in: *Versus*, 3-4/1984, pp. 52-66.

12. De cineast Michael Powell speelt zelf de vader die we in de amateur-films zien, en zijn filmische 'zoon', die in deze film-in-de-film door zijn vader aan gruwelijke experimenten onderworpen wordt, is in werkelijkheid ook de zoon van Michael Powell! Een mooi voorbeeld van de Engelse zwarte humor.

PEEPING TOM

ik een vierde categorie willen toevoegen, een simultane vorm die ik de 'Achtergrond' noem. Zo zien we bijvoorbeeld in SABOTEUR (Hitchcock, VS, 1942) een scène in een bioscoop waarin gelijktijdig een schietgevecht op het doek en in de zaal plaatsvindt. De twee scènes zijn simultaan en met elkaar verweven: een vrouw lacht om een enorm pistool op het doek, een schot klinkt en in het volgende shot zien we de man die naast haar zit, ineenkrimpen. En aangezien op het doek een komedie getoond wordt, krijgt het geheel ook een tragikomische dimensie: de dialogen op het scherm functioneren als een ironisch commentaar op de actie in de zaal. Als haar buurman gewond vooroverbuigt, denkt de vrouw eerst dat hij 'krom ligt' van het lachen. We hebben hier een reflectie van (en over) het geweld op het scherm en het 'echte' geweld in de film, een filmische reflectie over de verhouding fictie-werkelijkheid.

De geciteerde sequentie uit GERTRUD zouden we als een illustratie van de 'Achtergrond' in een 'niet-filmische' versie kunnen zien.

Een variant van de 'Achtergrond' zijn sequenties waarin de simultaniteit niet in een shot gegeven is, maar door de verschillende verhaaleenheden bewerkstelligd wordt. Aan het slot van SHERLOCK JUNIOR (Buster Keaton, VS, 1924) wordt de operateur (Buster Keaton) wakker en ontdekt dat zijn geliefde in de projectie-ruimte is, maar hij weet niet wat hij met haar aan moet. Door het projectie-venster ziet hij op het scherm een verleidingsscène. Vervolgens alterneren beelden van het scherm en de projectie-ruimte, waarbij de operateur de held van de film op het scherm imiteert. De man vouwt de handen van de

vrouw, brengt ze naar haar mond, schuift een ring aan haar vinger. Elke actie wordt door Buster geïmiteerd. En dan hebben ze ineens een drieling. Maar daar begrijpt Buster niks van, hij zit met zijn handen in het haar. Gelukkig verschijnt 'The End'.

Een mengvorm van de weergave in miniatuurvorm vinden we vaak in muziek- en dansnummers van musicals. In de love-songs verklaren de geliefden elkaar hun liefde (simultaan) en zingen (over) hun toekomst (prospectief). Zo laat *The man who got away* in A STAR IS BORN (G. Cukor, VS, 1954) zich als liefdesverklaring en als voorbode van een tragisch einde van de verhouding lezen.

De rangschikking van het discours

Men kan ook een eerste, simpele classificatie van films(s)-in-film(s) maken naar aanleiding van de rangschikking van de filmfragmenten in het discours.[13]

1. Een film(fragment) kan *en bloc* voorkomen, zoals het filmcitaat van QUEEN KELLY (Von Stroheim, VS, 1928) in SUNSET BOULEVARD (Wilder, VS, 1950), of als reportage of documentaire zoals in CITIZEN KANE, of als amateurfilm zoals in REBECCA (Hitchcock, VS, 1950), of als TV-uitzending zoals in LA PETITE LISE (Grémillon, Frankrijk, 1930) en MAUVAIS SANG (Carax, Frankrijk, 1986).

2. Er kunnen meerdere filmfragmenten *en bloc* optreden zoals in CRIMES AND MISDEMEANORS.

3. De filmfragmenten kunnen meermaals, verspreid of alternerend optreden, zoals in RENDEZ-VOUS DE MINUIT (Leenhardt, Frankrijk, 1962), in PURPLE ROSE (Woody Allen, VS, 1985), in SHERLOCK JUNIOR of in DE MAN MET DE CAMERA.

In dit kader verwijs ik naar studies van Christian Metz met betrekking tot de enunciatie in de film, dat wil zeggen de discursieve activiteit die de filmtekst produceert.[14] De originaliteit van Metz' aanpak ligt erin de enunciatie niet tot een expliciete of impliciete presentie, de sporen van de 'auteur' of 'verteller' te beperken. Hij legt de nadruk op het feit dat een discursieve activiteit, in het geval van 'ingeblikte' werken als de film of de roman, vaak auto-referentiële aspecten kan heb-

13. Ik beroep me hier op het werk van Dällenbach, a.w.
14. C. Metz, *L'énonciation impersonelle ou le site du film*. Parijs (Merediens/Klincksieck) 1991. Ik put hier vooral uit het hoofdstuk 'Film dans le film', pp. 83-100.

ben. Deze aspecten kunnen zeer uiteenlopende vormen aannemen en zijn overigens meestal al lang bekend en benoemd zoals de voice over, de tussentitel, de blik in de camera, de kaders (en hun verdubbelingen in het kader via vensters of ramen) en ook de film-in-de-film.

Metz maakt een onderscheid tussen zwakke en sterke vormen van film(s)-in-film(s), die met zwakke of sterke markeringen van de enunciatie van/in de film te maken hebben.[15] De zwakke vormen treffen we aan wanneer een of meerdere films harmonieus in de eerste film geïntegreerd worden. Een mengvorm betreft het opduiken van een film op meerdere plaatsen. De sterke vorm kenmerkt zich door 'dubbele verdubbeling', door de mise en abyme. Hier hebben we geen 'echte' eerste en tweede film, de eerste en tweede film weven samen de verhaaldraad. Van deze laatste vorm heeft Metz een aantal gevallen beschreven:

1. De eerste film ontstaat door de tweede film, zoals in de experimentele film TOM, TOM, THE PIPER'S SON van Ken Jacobs (1969), die bestaat uit het opnieuw filmen van de gelijknamige film uit 1905. De film begint eerst met een 'letterlijke' weergave van de film, maar gaat dan steeds meer over in een afwijkende en becommentarieerde verfilming van de film door kadreringen en camera-bewegingen.

2. De filologische expressie zoals de opnieuw gemonteerde, verlengde, van geluid en muziek voorziene versie van METROPOLIS door Moroder.

3. Interactie tussen twee duidelijk van elkaar onderscheiden films zoals PURPLE ROSE of SHERLOCK JUNIOR.

4. Men kan niet echt twee films onderscheiden. STARDUST MEMORIES (Woody Allen, VS, 1980) is een film die opgebouwd wordt uit dromen, flash-back's, citaten van andere films van de cineast Sandy (gespeeld door Woody Allen). Deze 'kleine films' weven de eerste film en staan in een nauwe relatie tot de eerste film waarin de cineast, tijdens een aan hem gewijd symposium en retrospectief van zijn films, een balans opmaakt.[16]

5. Type CITIZEN KANE. De openingssequentie *News from the*

15. De termen 'zwak' of 'sterk' kunnen gebruikt worden tegen de achtergrond van een afwezigheid, een 'nul-graad' van dergelijke markeringen. Die 'nul-graad' bestaat niet, is een theoretische uitvinding, maar maakt als zodanig een dergelijk onderscheid mogelijk. We kunnen dit vergelijken met de nulfunctie in de mathematica.

16. Bovendien is deze film (vooral in zijn openingssequentie) een onverhulde hommage aan OTTO E MEZZO van Fellini.

March is duidelijk afgebakend in verhouding tot de rest van de film maar blijkt in het verloop van de film een soort 'generatieve cel' van de film te zijn. Dit heeft niet alleen te maken met het reeds aankondigen van thematische, maar ook structurele elementen: de levensloop van Kane wordt, zoals in de beginsequentie, opnieuw gereconstrueerd, nu via de verschillende vertellers en hun respectievelijke standpunten.

6. Type DE MAN MET DE CAMERA. Een bij tijden voorbeeldige symbiose, want de eerste en tweede film zijn in bepaalde gedeelten, zoals in de projectie-sequentie, identiek.

7. Type OTTO E MEZZO (Fellini, Italië, 1963).[17] Van de film, die Guido (M. Mastroianni) voorbereidt, zien we alleen de proefopnamen.[18] Zijn film bestaat dus eigenlijk niet. Maar Guido's imaginaire film, die het onderwerp is van OTTO E MEZZO, reflecteert het feit dat de eerste en tweede film een uitvinding van Fellini zijn. Het betekent ook dat OTTO E MEZZO 'maar' een voorstelling van Fellini is, of dat de virtualiteit van de film van Guido noodzakelijk is voor de realisering van Fellini's OTTO E MEZZO, zij het alleen maar uit 'plaatsgebrek'.

Twee gevallen van meta-cinematografische figuren.

Van de meta-cinematografische figuren (rubriek 3), die op dit moment nog onvoldoende uitgewerkt zijn, geef ik hier slechts twee voorbeelden. De eerste is 'de Lus': een voorbeeld voor deze figuur is de reeds vermelde film FILM van Beckett en Schneider. Doordat aan het einde van de film de beide personen, O en OE, door de montage in een shot-tegenshot met elkaar geconfronteerd worden en als één en dezelfde personage en acteur ontmaskerd worden, worden we 'uitgenodigd' de gehele film en de leeshypotheses waarmee we de film een eerste keer zien ('Een personage wordt achtervolgd door iemand anders'), te 'herzien', zij het ook in ons hoofd. Het einde knoopt als het ware weer bij het begin aan en maakt aldus een Lus. We worden ook uitgenodigd de film op een ander niveau te lezen: niet alleen maar (meer) als een experimentele speelfilm, maar ook als een filmisch essay over de verdubbeling en de ontdubbeling, over het point-of-view en het bekijken van een film.

17. C. Metz heeft reeds een artikel aan OTTO E MEZZO gewijd: 'La construction "en abyme" dans HUIT ET DEMI de Fellini', in: *Essais sur la signification*. Deel 1, a.w.
18. Het gaat hier om proefopnamen van de film OTTO E MEZZO.

In analogie met de tekeningen van Escher, zou ik met de term Escher-figuur het op een bepaalde manier in elkaar vervlochten zijn van films in een film willen benoemen.[19] Deze vervlechting creëert de illusie van een 'oneindige' film, van een film die steeds opnieuw begint of begonnen kan worden. Zo zouden we Eschers spel met het perspectief en het verdwijnpunt in bepaalde tekeningen kunnen vergelijken met de verstrengeling van de verschillende filmdraden in INTERVISTA (Fellini, Italië, 1987). We kunnen in deze film twee films onderscheiden: Fellini in de rol van 'Fellini' die op de eerste plaats INTERVISTA (in de film INTERVISTA) draait, en op de tweede plaats AMERIKA (naar het boek van Kafka) verfilmt. Maar deze beide films worden op een dergelijke wijze met elkaar vervlochten, dat de verhouding tussen de twee films steeds andere, nieuwe vormen aanneemt. We hebben hier ook een subversief spel met de verschillende filmtijden: met de (normaal) niet te stoppen tijdsontwikkeling van de filmprojectie, met de indruk van tegenwoordigheid, presentie van de filmbeelden die op hun beurt drievoudig verleden tijd zijn: de beelden zijn lange tijd voor de projectie gefilmd en gemonteerd; de vertelstructuur geeft hen een steeds verglijdende temporaliteit; de reeds geziene beelden zijn passé, verleden.

Eenzelfde, steeds wisselende vervlechting geldt ook voor de relatie tussen de twee films in INTERVISTA en hun fragmentatie in verschillende episodes: een episode die aanvankelijk als inhoud van een raamvertelling opgevoerd wordt, wordt in de loop van haar ontwikkeling tot het raam, het kader van het eerste vertelniveau dat aldus zelf tot inhoud van een raamvertelling wordt die ze eerst zelf omlijstte. De film INTERVISTA eindigt met een shot waarin we de klap zien met een moeilijk te lezen opschrift (*Intervista?*) terwijl een stem zegt 'XXXXX (niet te verstaan), shot 1, take 1'. En zo bewerkstelligt INTERVISTA ook een Lus: is INTERVISTA de film die we zojuist gezien hebben of een film die nog gemaakt moet worden?

19. Deze vergelijking en de daaruit volgende benoeming van deze figuur werd mij door P. Verstraten gesuggereerd.