

Palimpsest

Frank Kessler

Michel Colin: op weg naar een cognitieve semiotiek

De Franse 'filmtheoreticus' Michel Colin kwam in 1988 bij een tragisch verkeersongeluk om het leven. In zijn nalatenschap bevond zich een reeks artikelen die Colin gebundeld had willen publiceren onder de titel *Cinéma, Télévision, Cognition*. Dat boek zal postuum verschijnen in het voorjaar van 1992.¹ In dit werk doet Colin een beroep op disciplines als logica, cognitieve psychologie en artificiële intelligentie. Een hoofdstuk is een expliciet pleidooi voor een 'cognitieve semiotiek' van de film.

Doel van dit artikel is, Colins onderzoek in het kader van de recente filmtheoretische discussies te plaatsen en zijn belangrijkste probleemstellingen onder de aandacht te brengen.

Cognitivism en filmtheorie

Sinds een aantal jaren vindt het cognitivisme een zekere weerklank binnen de wereld van de filmtheorie. Vooral in de Verenigde Staten heeft men zich met

deze stroming beziggehouden, zoals blijkt uit een recent nummer van het tijdschrift *Iris* met de titel *Cinema and Cognitive Psychology*.² In zijn voorwoord 'Cognitivism: Quests and Questioning' noemt Dudley Andrew het cognitivisme dan ook een Amerikaanse theorie, hoewel hij Michel Colin aanhaalt als een van de belangrijke vertegenwoordigers. Op een – ongetwijfeld bewust – polemische manier beweert Andrew zelfs dat het cognitivisme in de Verenigde Staten gezien kan worden als een reactie op de hegemonie van de Europese theorieën, die tot nu toe dominant zijn binnen de filmwetenschap. Op zich zijn dergelijke uitspraken niet zo van belang, maar in dit geval dient men zich het specifieke karakter van het werk van Colin te realiseren: zijn denken is immers onlosmakelijk verbonden met de context van de Franse theorievorming.

Om het werk van Colin beter te kunnen plaatsen zal eerst een meer algemene vraag aan de orde moeten komen: Waardoor wordt het wetenschappelijk paradigma van het cognitivisme gekenmerkt? Howard Gardner, auteur van een boek over de geschiedenis van de cognitieve wetenschappen, onderscheidt een vijftal kenmerken die volgens hem van centraal belang zijn voor een definitie ervan:

1. Om over de menselijke cognitieve activiteiten te kunnen praten is het noodzakelijk uit te gaan van mentale representaties en het bestaan te veronderstellen van een niveau dat totaal los staat van zowel het biologisch-neurologische niveau als het sociaal-culturele niveau.

2. Om deze activiteiten te kunnen begrijpen is de computer van centraal belang, niet alleen als hulpmiddel maar ook als model voor het functioneren van de menselijke cognitie.

3. Om een te grote complexiteit van de te behandelen problemen te voorkomen, verwaarloost het cognitivisme bewust bepaalde aspecten van de cognitieve activiteit, zoals de invloed van historische en culturele factoren, emoties en affecten en ook de contextuele verschijnselen. Dat wil echter niet zeggen dat men het belang ervan ontkent.

4. Het cognitivisme streeft naar interdisciplinariteit. Ook al zijn onderzoekers tot nu toe nog afkomstig uit verschillende disciplines, zoals psychologie, filosofie, linguïstiek, artificiële intelligentie, enzovoort, toch hoopt men dat de grenzen tussen deze disciplines in de loop der tijd zullen vervagen en dat er misschien ooit zoiets als één enkele cognitieve wetenschap zal bestaan.

5. Het laatste punt (dat volgens Gardner wat meer betwist wordt) houdt in dat het cognitivisme een aantal problemen opnieuw aanpakt die binnen de westerse filosofische traditie sinds de klassieke oudheid van belang zijn geweest. Volgens Gardner zou ook het cognitivisme zelf buiten deze traditie niet kunnen bestaan.³

Gardner is zich er uiteraard van bewust dat de genoemde kenmerken niet als

normatieve criteria voor definiëring van het cognitivisme mogen worden gezien. Toch helpen zij om een beter begrip te krijgen van het terrein waarop de cognitieve wetenschappen actief zijn. Wat betreft het werk van Colin kan gesteld worden dat het aan al deze kenmerken voldoet. Daarbij gaat het hem overigens om vraagstukken die ontspruiten aan de filmtheoretische traditie en niet aan de filosofische.

Hier dringt zich de vraag op hoe film überhaupt een object voor een cognitivistische benadering kan zijn. Bij lezing van het boek van Gardner stuit men op een probleem:

'It seems to me that the important lines to be drawn are between those concepts and those principles of reasoning that have evolved since the early hominid era, as against those that have developed only comparatively recently and reflect the particular history, customs and values of one or another social or cultural group. Clearly, there are ways in which humans form concepts of colors or animals, and these may well be the same the world over. In formulaic terms, concepts may not be formed classically, but a naturalistic approach to certain aspects of conceptualization and reasoning appears possible. But when one enters the world that is entirely man-made, in arts, rituals, or sciences, the possibility for effective generalization seems less evident. Here, forces of history and culture may prove so dominant that the differences may outweigh the similarities.'⁴

Deze uitspraak refereert aan de derde van bovengenoemde kenmerken van het cognitivisme. De cinema behoort duidelijk tot de door mensen gemaakte

objecten, en de historische en culturele determinaties zijn heel belangrijk. Wat moet de filmtheorie dus met het cognitivisme?

Een mogelijkheid om de rol van dergelijke factoren minimaal te houden is gebaseerd op onderzoek van algemene perceptieve problemen met betrekking tot bewegende beelden en filmische representatie.⁵

De Amerikaanse filmtheoreticus David Bordwell bijvoorbeeld, bewandelt een andere weg en streeft ernaar bepaalde principes en onderzoeksresultaten van het cognitivisme te integreren in zijn project van een 'historische poëtica' van de cinema. In zijn boek *Narration in the Fiction Film* onderbouwt hij een conceptueel kader, dat afkomstig is van het Russisch Formalisme, met een cognitivistische theorie van de activiteit van de toeschouwer.⁶ Bordwell veronderstelt mentale representaties die gebaseerd zijn op bepaalde schema's, terug te voeren op historisch ontwikkelde conventies.

Michel Colin analyseert de activiteit van de toeschouwer met het oog op een meer specifieke problematiek. Deze valt het best te omschrijven met een (door Colin vaak aangehaalde) uitspraak van Metz: begrijpen hoe men film begrijpt. Wanneer Colin het heeft over 'begrijpen', dan bedoelt hij de abstracte categorieën die de toeschouwer nodig heeft om de data in een film te kunnen interpreteren en memoriseren. De verwijzing naar Metz is zeker niet toevallig, omdat Colin, in tegenstelling tot de Amerikaanse cognitivisten, het project van de semiotiek niet ontkent. Zoals gezegd is een van de hoofdstukken in zijn boek gewijd aan het idee van de semiotiek als een cognitieve wetenschap.

De rol van de logica

In die zin kan er ook geen sprake zijn van een 'epistemologische breuk' in het werk van Michel Colin. Wel haalt hij in zijn laatste werk nauwelijks de generatieve theorievorming aan, maar dat heeft vooral te maken met het type problemen dat hij dan bestudeert. In zijn boek *Langue, Film, Discours* onderzocht hij met name de rol van de linguïstische competentie bij het begrijpen van een film (het begrijpen is dus daar al het centrale vraagstuk).⁷ Voor een dergelijke problematiek blijken de theorieën van Chomsky en andere generativisten het meest geschikte denkkader te bieden.⁸ In *Cinéma, Télévision, Cognition* analyseert Colin de logische aspecten van een aantal 'klassieke' problemen van de filmtheorie, zoals het point-of-view, de diëgese en de syntagmatische organisatie van de film. Men zou dus inderdaad kunnen zeggen dat zijn onderzoek voldoet aan het vijfde kenmerk dat Gardner aangeeft voor het cognitivisme. Met behulp van Gardners conceptuele kader wil Colin deze problemen vanuit een vernieuwend perspectief bestuderen.

Onder verwijzing naar een uitspraak van Wittgenstein beweert Colin dat 'begrijpen' betekent een beeld, een (mentale) representatie van iets hebben. Een dergelijke representatie impliceert een complexe cognitieve activiteit, die het formuleren van hypothesen, de toepassing van schema's, de interpretatie van data, enzovoort omvat. Het begrijpen speelt zich dus af op verschillende niveaus, van de abstracte categorisering van basisgegevens, zoals de spatiale en temporele relaties, tot de tekstuele opervlaktefenomenen. Het grootste gedeelte van het werk van Michel Colin

gaat over de abstracte categorieën die ten grondslag liggen aan het begrijpen. Toch ontkent hij niet het belang van een meer specifiek soort weten. In een artikel over de sportverslaggeving van de televisie laat hij zien hoe de kennis van regels of strategieën van bepaalde disciplines het waarnemingsproces kan sturen.⁹

In plaats van zich af te vragen hoe het point-of-view of de constructie van een diëgese bij de analyse van een bepaalde filmische tekst aan bod kunnen komen, heeft Michel Colin het over de basale logische structuren van dergelijke fenomenen. En als wij hier over logica praten, dan moet dit letterlijk worden genomen. In veel teksten van Colin krijgt de lezer te maken met logische calculi en proposities, een type denken dat men in de filmtheoretische literatuur niet vaak tegenkomt. Het werken met logica is trouwens – naast zijn relatie met de semiotiek – een ander onderscheidend kenmerk van de benadering van Colin ten opzichte van de Amerikaanse cognitivisten, die vrijwel uitsluitend op de cognitieve psychologie steunen.

Welke rol speelt de logica binnen het filmtheoretisch onderzoek van Colin? Om een antwoord te kunnen geven op deze vraag lijkt het mij relevant om in kort bestek een aantal stellingen van Ludwig Wittgenstein aan te halen. Een eerste, heel belangrijk punt is dat een logische propositie geenszins een uitspraak over verschijnselen in onze wereld impliceert. 'De logische volzinnen beschrijven het staketsel van de wereld, of beter, ze belichamen dat. Ze "gaan" over niets. Ze vooronderstellen dat namen betekenis en elementaire volzinnen zin hebben: en dit is hun ver-

binding met de wereld.'¹⁰ Verder moeten de logische functies 'waar' en 'niet waar' niet verwarren met een waarheidsoordeel over verschijnselen in onze wereld. 'De waarheidsfuncties zijn geen materiële functies.'¹¹

De logische proposities betreffen dus feitelijk alleen maar de logische eigenschappen van een geponeerde stelling. In die zin zijn ze ook, aldus Wittgenstein, tautologisch.¹² Maar toch kan Michel Colin met behulp van logische calculi laten zien dat een opvatting van de diëgese die gebaseerd is op de logica van de mogelijke werelden, tot contradicties leidt en dus het fenomeen van de diëgese niet afdoende kan beschrijven.¹³ De logische analyse speelt op een heel algemeen niveau. 'De zin van de volzin bestaat uit zijn al dan niet overeenstemmen met de mogelijkheden van het bestaan en niet bestaan van de connecties.'¹⁴ De logische analyse baseert zich op een abstractie die niet in de eerste plaats naar concrete verschijnselen verwijst. Zij helpt om de structuur van problemen duidelijker te maken, en misschien ook om deze problemen beter te formuleren.

Het onderzoek van Michel Colin is te beschouwen als een kritische uiteenzetting en herziening, met als doel een exacte conceptuele basis te scheppen voor de analyse van bepaalde filmtheoretische vraagstukken. Als er überhaupt sprake zou zijn van een wetenschappelijke benadering van de cinema, dan is dat precies waar Colin naar streefde. Hij zelf was er nooit bang voor om dat woord te gebruiken (in tegenstelling tot bijvoorbeeld Metz, die 'wetenschappelijkheid' een te zwaar begrip acht voor de filmtheorie en liever praat over een 'effort de rigueur'). Colin heeft ons

geleerd een wantrouwende houding aan te nemen ten opzichte van het analogisch en metaforisch gebruik van begrippen als diëgese of point-of-view. Een belangrijke les.

Gebeurtenisstructuren

Wat betreft de logica kan men van het niveau van de proposities overgaan naar de wereld door de variabelen in te vullen. 'Men kan de wereld door volkomen gegeneraliseerde volzinnen volledig beschrijven, dat wil dus zeggen, zonder van te voren een bepaald voorwerp te verbinden met een naam. Om dan op de gewone wijze van uitdrukken te komen, moet men eenvoudig na een uitdrukking 'er is een en slechts een x, dat ...' zeggen: 'en dit x is a'.¹⁵

Het is duidelijk dat op deze manier niet alle problemen van het begrijpen kunnen worden opgelost. Al is bijvoorbeeld de constructie van topologieën essentieel voor het begrijpen van spatiale relaties, toch wordt een ruimte nog via andere typen relaties gedefinieerd, met name door middel van gebeurtenisstructuren.

De analyse van dergelijke structuren is al sinds enkele jaren het object van cognitivistisch onderzoek.¹⁶ Daaruit zijn begrippen als 'script' (hier: een vastliggende en stereotiepe sequentie van gebeurtenissen), 'plan', 'doel' enzovoort naar voren gekomen. Het begrijpen van de structuur van gebeurtenissen houdt dus het herkennen in van scripts, plannen en doelen, maar ook de interactie ervan in de vorm van opposities, competitities, associaties, enzovoort. Het belang van een dergelijke benadering voor een analyse van de activiteit van de toeschouwer bij het

zien van een fictiefilm ligt voor de hand. Zonder te beschikken over mentale representaties van de structuren van gebeurtenissen, van de strategieën die door personages worden gevolgd, van hun doelstellingen enzovoort, zou men de handeling van een fictiefilm praktisch niet kunnen volgen.

Michel Colin illustreert het belang van deze theorieën niet met behulp van een fictiefilm, maar aan de hand van de verslaggeving van wielrennen op de televisie. Hij toont aan dat de 'audiovisuele competentie' van de toeschouwer niet volstaat om, bijvoorbeeld, de spatiale relaties te begrijpen. Zonder een vrij nauwkeurige kennis van regels, strategieën en acteurs van zo'n wielrenwedstrijd zou men het gebeuren op het scherm niet daadwerkelijk kunnen begrijpen (in de strikte zin van het woord).¹⁷ De keuze voor de sportverslaggeving maakt duidelijk dat Colin het niet alleen over film wilde hebben. Zijn object was het audiovisuele in verschillende verschijningsvormen, de eenheid van zijn onderzoeksterrein wordt gewaarborgd door zijn fundamentele vraagstelling: de vraag naar het begrijpen.

Ook voor andere doeleinden werkt Colin met de theorie van de gebeurtenisstructuren. In een hoofdstuk van zijn te verschijnen boek schetst hij een didactisch programma voor het scenarioschrijven. Uitgaand van een heel eenvoudige constellatie: een vrouw, haar echtgenoot en haar minnaar, laat Colin verschillende ontwikkelingsmogelijkheden zien, die alle berusten op een analyse van de situatie in termen van gebeurtenisstructuren.

Op het eerste gezicht zal de benadering van Colin 'moeilijk' lijken, vooral omdat hij een beroep doet op begrippen en theorieën die tot nu toe (nog) geen vaste plaats hebben binnen de filmwetenschap. En toch heeft Colin zelf altijd veel waarde gehecht aan de didactische en zelfs pedagogische dimensie van zijn werk. Veel van zijn artikelen zijn feitelijk ontstaan naar aanleiding van colleges en discussies met studenten.

Dergelijke didactische overwegingen liggen ook ten grondslag aan een van zijn belangrijkste teksten: de herziening van Metz' Grote Syntagmatiek. Als docent heeft Colin zelf steeds een aantal problemen ondervonden wanneer hij de Grote Syntagmatiek (G.S.) aan studenten wilde uitleggen. In zijn herziening gaat het dus in eerste instantie om een analyse van deze problemen en niet, zoals in vele andere commentaren op de G.S., om punctuele modificaties van het model.¹⁸

Colin onderzoekt in een eerste stap de implicaties van de representatie van de G.S. in een boomschema. Op deze manier komt hij uiteindelijk tot het voorstel om twee aparte schema's voor de G.S. te onderscheiden. Het ene betreft de segmentatie van films en stelt dus vooral het probleem van de afbakening van de autonome segmenten. Het tweede schema bevat de verschillende typen syntagma's en leidt dus tot een categorisatie. Ook hier leidt het logisch-cognitivistisch perspectief tot een vernieuwende blik op een belangrijk vraagstuk uit de semiotische theorievorming. Colins kritiek verwerpt deze theoretische basis niet, zij bouwt erop voort.

descriptieve adequaatheid van de G.S. te verbeteren (wat dus het centrale probleem is wanneer men de G.S. in een didactisch kader gebruikt), maar Colin zegt ervan overtuigd te zijn dat de voorgestelde wijzigingen tevens de explicatieve adequaatheid van het model ten goede komen. Ook dit is kenmerkend voor Colin: onderwijs en onderzoek lagen voor hem in elkaars verlengde.

Er is dus één project dat de leidraad vormt voor het hele theoretische werk van Colin: het willen begrijpen hoe men film begrijpt. Zijn oriëntatie op het cognitivistisch paradigma is in feite de consequente voortzetting van zijn voorafgaand onderzoek. Maar voor hem gaat het er niet om theorieën als het generativisme of het cognitivisme 'toe te passen' op het object film. (Ook hier volgt hij Metz die ergens zegt: 'On n'applique jamais rien.') Colin vertrekt steeds vanuit concrete vragen en kiest vervolgens de theoretische gereedschappen die hem het best kunnen helpen een antwoord te vinden. Zijn voorkeur voor 'harde' theorieën met een complex conceptueel apparaat getuigt van zijn wil om op een daadwerkelijk wetenschappelijke manier bezig te zijn. En toch zijn de teksten van Colin steeds duidelijk voor diegene die de moeite neemt om mee te denken. Het werk van Colin kenmerkt zich door een authentieke intellectuele houding. Hij was niet alleen docent, hij was ook een leermeester.

1. Een eerste Franse versie van deze tekst verschijnt als voorwoord in *Cinéma, Télévision, Cognition*. Twee centrale hoofdstukken uit dit boek zijn al eerder in *Versus* gepubliceerd: 'De Grote Syntagmatiek herzien', in: *Versus* 3/1988, pp. 10-53, en 'Een topologische benadering van het point-of-view', in: *Versus* 1/1989, pp. 15-24 (bij deze laatste tekst schreef Paul Verstraten een inleiding, pp. 13-14).
2. *Iris* 6, 1989, nr. 2.
3. Zie H. Gardner, *The Mind's New Science*. New York (Basic Books) 1985, pp. 6-7.
4. Idem, p. 357.
5. Zie bijv. de artikelen van Julian Hochberg of Virginia Brooks in *Iris* 6, 1989.
6. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison (University of Wisconsin Press) 1985.
7. M. Colin, *Langue, Film, Discours*. Parijs (Klincksieck) 1985.
8. In feite plaatst Gardner het werk van Chomsky ook binnen het cognitivistische paradigma. In die zin is Colin eigenlijk altijd al door het cognitivisme beïnvloed geweest. Zie voor een inleiding in de 'generativistische' Colin: 'Dossier Michel Colin', in: *Iris* 6, 1989, nr. 2, pp. 131-176.
9. Zie M. Colin, 'Comprendre l'événement sportif à la télévision', in: *Communications* 51, 1990, pp. 79-110. Dit artikel wordt eveneens opgenomen in het te verschijnen boek.
10. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.124. Voor de Nederlandse vertaling van de aangehaalde passages is gebruik gemaakt van de - gelijknamige - vertaling van W.F. Hermans, Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Gennep) 1976.
11. *Tractatus* 5.44. Zo kan Colin bijvoorbeeld stellen: 'Het voordeel van de logische, universele kwantificatie is dat die het mogelijk maakt dat een propositie waar is, zelfs als de verzameling der x-en leeg is.' ('Een topologische benadering van het point-of-view', in: *Versus*, 1/1989, p. 21).
12. Zie *Tractatus*, 6.1.
13. Zie Colin, 'Comprendre l'événement sportif à la télévision', a.w., pp. 85-93.
14. *Tractatus*, 4.2.
15. *Tractatus*, 5.526.
16. Zie bijvoorbeeld Roger Schank en Robert Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale (Lawrence Erlbaum) 1977; Robert Wilensky, *Planning and Understanding*. Reading, Mass. (Addison Wesley), of het artikel van Colin 'Comprendre l'événement sportif à la télévision', a.w.
17. Voor degenen die Michel Colin persoonlijk kenden, zijn dit misschien de meest aangrijpende passages uit zijn boek. Hier komen zijn passies tot uiting voor de theoretische reflectie en voor het wielrennen, zijn favoriete sport. Bij het beoefenen van deze sport vond hij de dood.
18. Zie de Nederlandse vertaling: 'De Grote Syntagmatiek herzien', in: *Versus* 3/1988, pp. 10-53.