

Vijfentwintig jaar semiotiek van de film

Aanwezigheid en afwezigheid van de filmsemiologie
Whatever happened to semiotics?

Film- en televisiewetenschap is voor velen een vreemd begrip. Is een wetenschappelijke benadering van film en televisie denkbaar? En als dit het geval is, is dat dan geen onderdeel van de sociologie van de massacommunicatie? Wat maakt film en televisie zo specifiek, dat zij het object van een zelfstandige wetenschap zouden kunnen vormen? Hoe wordt dit object gedefinieerd? Welke vragen stelt deze wetenschap?

Moet men in Nederland nog wennen aan een wetenschappelijke benadering van film,¹ in het buitenland is men gezien een aantal recente publikaties, al toe aan terugblikken en evalueren. In deze pogingen de balans op te maken van de 'théorie du cinéma aujourd'hui' staat Christian Metz, de onbetwiste 'initiateur' van de *sémiologie du cinéma*, centraal. Vooral door zijn baanbrekend werk werd de wetenschappelijke filmtheorie min of meer synoniem aan de filmsemiologie. De *specificiteit* van het 'objet cinéma' en de *systematische* bestudering van dit object werden ongeveer vijfentwintig jaar geleden door de semiologie opgeëist. De specificiteit van de cinema werd verkregen door een reeks uitsluitingen: film werd niet als een sociologisch, economisch, juridisch of ideologisch produkt gedefinieerd, maar als een *betekenend*, en dus *talig* object. Hierdoor kan de cinema niet tot uitwendige determinanten worden herleid, maar wordt zijn sociale karakter gezien in de specifieke, eigen produktiewijze en overdracht van betekenis. In de tweede plaats postuleerde de semiologie dat produktie van betekenissen mogelijk is op grond van een formeel systeem dat bestudeerd kan worden als de grammatica van de natuurlijke taal. Aan de metaforische uitdrukking 'taal van film' werd een letterlijke betekenis gegeven; er werd onderzocht in hoeverre linguïstische theorieën bruikbaar zijn voor de beschrijving van film als semio-

1. Ondanks het feit dat een kwart eeuw geleden professor J.M. Peters zijn filmcolleges aan de Universiteit van Amsterdam gaf, en inmiddels twaalf jaar geleden Eric de Kuiper in Nijmegen de sectie dramatologie, nu de vakgroep film en opvoeringskunsten, oprichtte.

tisch systeem. De semiologie toonde aan dat film op een andere wijze benaderd kan worden dan op de subjectieve en normatieve wijze van de gangbare filmkritiek en filmesthetiek.

Het initiatief tot de filmsemiologie werd genomen in de jaren zestig, in de hoogtijdagen van het Franse structuralisme. Claude Lévi-Strauss had aangetoond dat enkele begrippen en technieken uit de structuralistische taalkunde bruikbaar waren voor de bestudering van mythen en riten. De linguïstiek werd beschouwd als de sleutel tot decodering van vrijwel alle terreinen van het sociale leven. Deze expansiedrift is te zien in de structuralistische 'troika': Althusser, Lacan, Foucault, die respectievelijk de politiek, de psychoanalyse en de filosofie 'linguïstiseerden'.² Met name in de Angelsaksische landen is de Metziaanse filmsemiologie nauw verbonden geraakt en gebleven met dit totaliserende structuralistische (en post-structuralistische) project. Filmstudies en cultuurkritiek zijn daar nauw met elkaar verbonden geraakt, en de semiologie functioneert hierbij als waarmerk voor de wetenschappelijkheid van de kritiek. Veel studies zijn doorspekt met termen als code, semiosis, teken, conventie enzovoort, en psychoanalytische, deconstructivistische, feministische duidingen van filmteksten worden vaak voorafgegaan door een algemene uiteenzetting van noties als betekenis-betekenaar, paradigma-syntagma, denotatie-connotatie enzovoort, die na de rituele kennismaking weer vergeten mogen worden.³

Binnen de filmstudies neemt de semiologie tegenwoordig een paradoxale positie in: ze is overal aanwezig, maar haar oorspronkelijke gestrengheid en ambities zijn bijna nergens terug te vinden. Auteurs van *Versus*, Roger Odin met zijn recente boek *Cinéma et production de*

2. Roland Barthes formuleert dit in *De nulgraad van het schrijven. Inleiding in de semiologie*. Amsterdam (Meulenhoff) 1970, p. 79: 'Kortom, we moeten met de mogelijkheid rekening houden van een omkering van de propositie van Saussure: de taalwetenschap vormt geen onderdeel, ook geen bevoorrecht onderdeel, van de algemene leer der tekens, nee, de semiologie vormt een onderdeel van de taalwetenschap waaronder de grotere betekenseenheden ressorteren; deze omkering zou ook de eenheid laten zien van de onderzoeken die op het ogenblik in de antropologie, de sociologie, de psychoanalyse en de stilistiek rond het begrip betekenis plaatsvinden.'

3. Zo geeft Chris Vos in zijn boek *Het verleden in bewegend beeld*. Houten (De Haan) 1991, beknopt, maar op vele punten onjuist, de structuralistische taal- en teken-theorie weer. De semiologie vervult hier een legitimatie-functie. Hetzelfde gaat op voor Kaja Silvermans boek *The subject of semiotics*. New York/Oxford (Oxford University Press) 1983. Zie voor het belang van de semiotische 'backing' in hedendaags Amerikaans 'filmcriticism': D. Bordwell, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Londen (Harvard University Press) 1989.

sens⁴ en Italiaanse onderzoekers als Francesco Casetti en Gianfranco Bettetini zijn de laatsten der 'semioticanen'. De semiotische onverbiddelikheden worden alleen nog buiten de studie van de cinema aangetroffen, zoals Guy Gauthier constateert in *CinémAction* 47, gewijd aan 'Les théories du cinéma aujourd'hui'.⁵ Wat is er met de filmsemiotiek gebeurd?

Crisis en desillusies

De desillusies waarover de redactie van *Hors Cadre* spreekt,⁶ komen gedeeltelijk voort uit de te hooggespannen verwachtingen die men van de semiotiek had. De gedachte dat met wetenschappelijke theorieën politiek bedreven kan worden, is zelf een ideologische illusie. Wetenschappelijke theorieën worden met andere oogmerken ontwikkeld, en de linguïstiek in het bijzonder heeft andere doelstellingen dan de ontrafeling van kwesties als de constitutie van het geseksueerde en gespleten subject.⁷ Het toepassen van de psychoanalyse in de taalkunde en de psychologisering van de taalkunde leiden tot 'vreemde stellingen' als 'gynofobie (vrouwenvrees) is gestructureerd als een taal ... en omgekeerd is de taal gestructureerd als gynofobie'.⁸ Deze betekenisloze stellingen, waarin alleen de verwijzing naar Lacan van belang is, laten zien dat de semiotiek deel is gaan uitmaken van een ideologisch discours, waar de semiotiek zich aanvankelijk juist tegen afzette. Men leze er Roland Barthes' essay *Critique et vérité* nog maar eens op na.⁹

Een andere reden voor de crisis van de filmtheorie ligt in haar institutionele context. Wetenschappelijke studie van film was in de jaren

4. R. Odin, *Cinéma et production de sens*. Parijs (Armand Colin) 1990.

5. *CinémAction* 47, 1988: 'Les théories de cinéma aujourd'hui'.

6. *Hors Cadre* 7, winter 1988-1989: 'Théorie du cinéma et crise dans la théorie'. Zie ook *Iris* 10, april 1990: 'Christian Metz et la théorie du cinéma'.

7. Toch formuleert bijvoorbeeld Kaja Silverman in *The subject of semiotics*, a.w., p. 194, de binnen dit psycho-semiotisch paradigma gangbare stelling: 'We have learned, for instance, that all signifying formations are the product of a facilitation between two psychic processes (the primary and the secondary), and that the sets metaphor and metonymy and paradigm and syntagm can no more be divorced from subjectivity than can condensation and displacement.'

8. Deze stelling wordt geciteerd door John Searle in 'The Storm over the University', in: *The New York Review of Books*, vol xxxvii, nr. 19, december 1990, pp. 34 e.v., een artikel over de huidige Amerikaanse universiteiten. Deze 'semiotiek' wordt kritisch besproken door Noel Carroll in *Mystifying movies. Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York (Columbia University Press) 1988.

9. Roland Barthes, *Critique et vérité*. Parijs (Seuil) 1966.

zeventig binnen de letterenstudies al een subversieve politieke daad. Het onontgonnen terrein van de cinema bood een mogelijkheid om naast de traditionele benaderingen van literatuur een moderne, wetenschappelijke en theoretisch onderbouwde methodologie te ontwikkelen. Binnen de letterenstudies stond de taalkunde hiervoor model, zodat een verbinding van de studie van de cinema met de linguïstisch geïnspireerde semiologie voor de hand lag. Maar object en vraagstelling, en dus methode en theorie van de linguïstiek zijn niet noodzakelijk dezelfde als die van het onderzoek van talige objecten zoals literatuur, film of beeldende kunst. Bovendien kende de linguïstiek haar eigen desillusies. Enkele decennia na de Chomskyaanse revolutie heeft de generatieve taalkunde haar dominante positie verloren, is binnen de linguïstiek niet langer een leidend paradigma voorhanden, en is met de aandacht voor de pragmatiek en vooral door de opkomst van de cognitieve wetenschappen, zelfs de autonomie van de linguïstiek twijfelachtig geworden.¹⁰ De 'moederdiscipline' van de semiologie maakt zelf een gedesoriënteerde indruk.

Maar zijn de vragen en doelstellingen van de filmsemiologie wel dezelfde als die van de linguïstiek? Vaak wordt vergeten dat de 'initiateur' van de filmsemiologie een zeer voorzichtige houding aannam ten opzichte van de linguïstiek. Metz heeft nooit gesteld *dat*, maar zich juist afgevraagd of de film gestructureerd is als een taal.

Een taal zonder taalsysteem

Christian Metz heeft de doelstelling van de filmsemiologie kernachtig samengevat: 'comprendre comment le film est compris'. Deze formulering suggereert een overeenkomst met de doelstellingen van de generatieve linguïstiek, die de kennis bestudeert die de *native speaker* nodig heeft om een oneindige verzameling zinnen van zijn of haar moedertaal te produceren en te begrijpen. Een vergelijking kan licht werpen op de vraag of de semiologie aan de door Metz geformuleerde doelstelling kan voldoen. Omdat de structuralistische linguïstiek het taalsysteem opvat als een systeem dat onafhankelijk is van de taalge-

10. Zie o.a. George Lakoff, *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago (University of Chicago Press) 1987; Mark Johnson, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago (University of Chicago Press) 1987; G. Fauconnier, *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Parijs (Minuit) 1984; *Communications* 53, 1991: 'Sémantique Cognitive', Parijs (Seuil).

bruikers,¹¹ impliceert de beschrijving van dit taalsysteem immers geenszins de beschrijving van de taalkennis van de spreker/hoorder.

Metz heeft de uitdrukking 'de taal van film' letterlijk genomen, en onderzocht waarin de 'langage cinématographique' overeenkomt met en *verschilt* van de natuurlijke taal. Omdat de 'langage cinématographique' geen minimale eenheden kent als de fonemen in de natuurlijke taal – en dus ook niet het principe van de dubbele articulatie –, niet beschikt over een filmisch equivalent van het lexicon van de natuurlijke taal en bovendien een 'zwakke' paradigmatische dimensie heeft, is het onmogelijk te spreken over een 'langue cinématographique' die vergelijkbaar is met het grammaticale systeem van de natuurlijke taal. De taal van de film is volgens Metz dan ook een 'langage sans langue'. Als deze 'langage' geen 'langue' kent, moet hij wel in het domein van de 'parole' worden gesitueerd. Film bestaat alleen in de vorm van concrete, gerealiseerde *teksten*, het equivalent van de taaluitingen die volgens Ferdinand de Saussure niet behoorden tot de 'langue', het object van de linguïstiek.

Metz meent dat het bewijs dat de 'langage cinématographique' een aantal eigenschappen van de natuurlijke taal mist, volstaat om te kunnen concluderen dat de taal van film niet *als* een taal kan worden bestudeerd.¹² Deze conclusie veronderstelt dat de minimale eenheden, dubbele articulatie, een paradigmatische organisatie enzovoort, noodzakelijke voorwaarden zijn voor een taalsysteem.

Voor de structuralistische linguïstiek is dit inderdaad het geval. Deze beschouwt een taalsysteem als een verzameling elementen (fonemen, morfemen, woorden) die door overeenkomsten en verschillen ten opzichte van elkaar worden bepaald. De relevante eenheden van het taalsysteem kunnen door commutatie worden geïdentificeerd: in het geluidscontinuüm worden de specifieke klanken van een taal geïdentificeerd door vast te stellen wanneer een klankverandering leidt tot een betekenisverandering, en worden vervolgens de afzonderlijke klanken ten opzichte van elkaar door hun verschillen en overeenkomsten gedefinieerd. Deze procedure van *segmentering* en *substitutie*, die in de fonologie tot opmerkelijke resultaten leidde, moet het

11. Vandaar dat men ertoe neigt de spreker te beschrijven als afhankelijk van deze taalstructuur die de 'spreker' positioneert, inschrijft, enz.

12. Het is zelfs de vraag of Metz de plausibiliteit van het uitgangspunt dat film als een taal bestudeerd kan worden, moet beargumenteren. De theoretische stelling 'film is als een taal' hoeft niet onderbouwd te worden om de validiteit van een methodologische veronderstelling dat film bestudeerd kan worden als een taal, te testen. Zie: John M. Carroll, *Toward a structural psychology of cinema*. Den Haag (Mouton) 1980, pp. 33-34.

mogelijk maken het taalsysteem ook op andere niveaus als een immanent netwerk van relaties te beschrijven. De methodologie van de structuralistische linguïstiek is *inductief*, en leidt tot een *beschrijving* van het taalsysteem als een *taxonomie* van eenheden en hun relaties. De produkten van de combinaties van deze eenheden, de zinnen van een taal, behoren niet tot het taal-systeem, maar tot het taalgebruik ('parole').

Voor de generatieve linguïst vormen de zinnen het uitgangspunt omdat de grammatica moet verklaren welke regels en mentale representaties de speker/hoorder in staat stellen deze zinnen te produceren en te begrijpen. Deze taaltheorie is dan ook *deductief* en beschrijft het taalsysteem in termen van regels en abstracte symbolen, die het spreken en verstaan moeten verklaren. De structuralistische linguïstiek beschouwt de taal als een *uitwendig* object dat een eigen, van de spreker onafhankelijke structuur heeft, die men op kan sporen door de bouwstenen waaruit dit uitwendige object is opgebouwd, te isoleren. De generatieve linguïstiek probeert het verschijnsel taal te verklaren door de zinnen van een taal af te leiden uit de *inwendige* kennis van de spreker/hoorder, die niet noodzakelijk uit dezelfde elementen opgebouwd is als de uiterlijke, oppervlakkige manifestatie ervan.

Het verschil tussen de beide benaderingen komt misschien nog het duidelijkst tot uitdrukking in de vragen die erin naar voren gebracht worden. Een structuralist stelt vragen als: Hoe drukt deze taal de ontkenning, het meervoud of de tijd uit?, en een generativist vragen als: Welke *state of mind* maakt het mogelijk dat kinderen zich op grond van een onvolledig en vaak 'incorrect' taalaanbod de grammatica van hun moedertaal eigen kunnen maken? Verschillende vragen leiden tot verschillende criteria waaraan taaltheorieën getoetst worden. Een structuralistisch model van een taalsysteem kan uitsluitend op grond van descriptieve adequaatheid (worden alle of alleen de relevante fenomenen beschreven?), interne consistentie en eenvoud van beschrijving worden beoordeeld. Afhankelijk van de vraagstelling ('axe de pertinence') zijn verschillende classificaties mogelijk. Bij verschillende alternatieve beschrijvingen heeft de structuralist slechts deze interne criteria om de voorgestelde taxonomieën te evalueren. Interne consistentie heeft bijvoorbeeld prioriteit boven psychologische plausibiliteit. Odin stelt bijvoorbeeld dat in een shot dat een auto achtereenvolgens van voren, van opzij en van achteren laat zien, 'niet dezelfde signifiant van het ene naar het andere fotogram naar de signifié "auto" verwijst'.¹³ Het pro-

13. Odin, *Cinéma et production de sens*, a.w., p. 141.

bleem is niet dat het fotogram als minimale eenheid wordt geïdentificeerd, maar dat de semio-linguïst niet over criteria beschikt waaraan dergelijke contra-intuïtieve beweringen getoetst kunnen worden. Een generatief model dat wil 'begrijpen hoe taal begrepen wordt', kan worden beoordeeld op de mate waarin het empirische fenomenen als taalverwerving kan verklaren.

Twee dingen worden duidelijk. In de eerste plaats biedt de structuralistische linguïstiek geen mogelijkheid om te 'begrijpen hoe film wordt begrepen'. Voor Odin is een van de cruciale vragen van de semio-linguïstiek van de film: Hoe brengt de toeschouwer de verschillende beelden en de verschillende elementen waaruit deze bestaan met elkaar in verband?¹⁴ Hij beschrijft deze toeschouwer zo impliciet als een ijverige, structuralistische linguïst, die met taxonomische procedures als segmentering, classificatie enzovoort, een systeem in de film probeert te ontdekken. In de tweede plaats wordt duidelijk waarom Metz geen taalsysteem van de 'langage cinématographique' kon formuleren. Als het onmogelijk is binnen het continuüm van geluiden en beelden minimale eenheden te isoleren, is het onmogelijk een taxonomisch model van relevante eenheden en hun relaties op te stellen.

De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat pogingen tot de ontwikkeling van een generatieve filmtheorie tot op heden weinig resultaten opgeleverd hebben.¹⁵ Metz kan in ieder geval op één bruikbare taxonomie bogen, de *grande syntagmatique*. Deze is tot op heden niet verbeterd en is in de praktijk van de tekstuele analyse een nuttig hulpmiddel gebleken. Deze typologie van de grotere filmische eenheden en hun onderlinge relaties omvat een aantal juiste intuïties omtrent de 'langage cinématographique' die nader onderzoek verdienen.

De film als tekst: 'grandeur et misère' van de tekstuele analyse

De filmtaal kent weliswaar geen 'langue', maar dat betekent niet dat film volgens Metz niet op systematische wijze beschreven zou kunnen worden. De 'langage cinématographique', opgevat als een verzame-

14. Idem, p. 15.

15. Carroll, *Toward a structural psychology of cinema*, a.w.; Michel Colin, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Parijs (Klincksieck) 1985; Dominique Chateau, *Le cinéma comme langage*. Parijs (Publications de la Sorbonne) 1986; Karl-Dietmar Möller-Nass, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster (Maks) 1986.

ling filmteksten, is als elk bericht de neerslag van *codes* en onderscheidt zich vooral van andere semiotische systemen door de opmerkelijke hoeveelheid codes en door de complexiteit van relaties die deze codes met elkaar aan kunnen gaan. De systematiek van film kan volgens Metz op twee niveaus worden onderzocht. Enerzijds kan men het systeem van elke code *afzonderlijk* bestuderen, anderzijds kan men het systeem analyseren dat het resultaat is van de *combinatie* van de codes in de actuele filmische tekst. Op het eerste, algemene niveau beschouwt Metz de *cinematografische* codes (die alleen in film voorkomen) als het eigenlijke object van de filmsemiologie. Het empirische onderscheid tussen cinematografische en niet-cinematografische codes is bij gebrek aan een theorie van de 'langage cinématographique' in ieder geval arbitrair en heeft ten opzichte van de 'filmische feiten' geen verklarende waarde. Er bestaat geen reden *a priori* om de filmsemiologie te beperken tot de cinematografische codes. Dit is echter niet relevant omdat het een oningeloste belofte is gebleven, niet in de laatste plaats vanwege de beperkingen van de structuralistische linguïstiek. Odin definieert de code als een "“streven” naar de formalisering van de verschillende niveaus van functioneren van de filmische taal", in het besef 'dat er in de semiologie op korte termijn geen kans is op een krachtige formalisering (zoals de logica of zelfs de generatieve grammatica die kent)'.¹⁶ Maar waarom blijven streven naar een doel dat niet gerealiseerd kan worden?

Vruchtbaarder bleek de bestudering van het tweede niveau, het tekstuele systeem, vooral in het werk van Raymond Bellour en Thierry Kunzler. Het is echter onjuist te menen dat de filmsemiologie een methode van tekstuele analyse heeft ontwikkeld. De procedures van segmentering en classificatie hebben op dit terrein, dat doorgaans aan subjectieve of speculatieve interpretatoren was overgelaten, eerder een methodische gestrengheid en het besef van de noodzaak van controleerbare en beargumenteerde analyseprocédés geïntroduceerd. De tekstuele analyse heeft de rijkdom aan betekenissen van bepaalde films gedemonstreerd of bepaalde stilistische aspecten of procedures van een filmtekst blootgelegd. In hun studie *Générique des années 30* hebben Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars en Pierre Sorlin laten zien dat een tekstuele analyse de 'gepreconstrueerde' fantasmata van een historische episode uit een corpus films kan reconstrueren.¹⁷ Tot relevante *generalisaties* omtrent eigenschappen van de 'langage cinématographi-

16. Odin, a.w., p. 144.

17. M. Lagny, M.-C. Ropars, P. Sorlin, *Générique des années 30*. Parijs (Presses Universitaires de Vincennes) 1986.

que' heeft de tekstuele analyse echter niet geleid. Omdat elke tekstuele analyse een eigen, specifieke vraagstelling veronderstelt, kan niet *a priori* voor een bepaalde analysemethode worden gekozen. De bijdrage van de semiologie aan de tekstuele analyse bestaat vooral uit de criteria: interne consistentie, descriptieve adequaatheid en controleerbaarheid van de gevolgde procédés. De tekortkomingen van een structuralistische methodologie manifesteren zich ook in de tekstuele analyse. Interne consistentie is eigenlijk het enige criterium en niets verhindert dat de analyticus, in de greep van de logica van zijn model, een complexiteit kan bereiken, die vaak in geen verhouding staat tot de relatieve eenvoud van het bestudeerde fragment.¹⁸

De tekstuele analyse is, zoals Odin terecht stelt, een interpretatieve discipline waarin retorische overtuigingskracht een grotere rol speelt dan wetenschappelijke argumentatie.¹⁹ De semiologie is zelf onderdeel geworden van deze retorische strategieën. Zij verleent de voorgestelde analyses een wetenschappelijk aanzien door de suggestie dat de analyse de toepassing is van een theorie. Vraagstelling noch methode van een tekstuele analyse kan echter worden afgeleid uit de semiologie (of een andere theorie).²⁰ De tekstuele analyse is een *praxis* die wordt geleid door een op ervaring gestoeld *praktisch* weten. De retorische functie van de semiologie in de tekstuele analyse verklaart echter wel waarom de semiologie tegelijkertijd alomtegenwoordig en afwezig is.

De narratologie en de narrativiteit van film

De stelling dat de taal van film een 'langage sans langue' is, betekent niet dat filmtaal geen ordenende principes van meer algemene aard zou kennen. De grammatica van de natuurlijke taal heeft als grootste eenheid de zin, maar in het feitelijke taalgebruik is de zin doorgaans slechts een deel van grotere eenheden als conversaties, vertogen, ver-

18. Soms verleidt de interne consistentie van het model de analyticus zelfs tot de aanname van *contra-intuïtieve* conclusies. Om het logisch consistente *looping-effect*, volgens welke begin en eind van een segment elkaar spiegelen, overeind te houden, is Bellour gedwongen (en bereid!) een weinig plausibele segmentering voor te stellen van Hitchcocks *THE BIRDS*. Zie: 'Système d'un fragment', in: R. Bellour, *L'analyse du film*. Parijs (Albatros) 1979. Een ander berucht voorbeeld van extreme complexiteit is Bellours analyse van Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* in zijn essay 'Le blocage symbolique', in dezelfde bundel.

19. Odin, *Cinéma et production de sens*, a.w., p. 22.

20. Zie: Bordwell, *Making meaning*, a.w.

halen, taalhandelingen enzovoort. Deze grotere verbanden worden tot coherente, begrijpelijke gehelen georganiseerd door discursieve, argumentatieve of narratieve structuren.

Het lag voor de hand dat de filmsemiologie zich zou wenden tot disciplines die grotere eenheden dan de zin bestuderen. Dat de narratologie in de filmsemiologie een geprivilegieerde positie zou gaan innemen, lag minder voor de hand. De cinema kent immers 'niet-verhalende' genres als de documentaire, (die volgens Metz zelf 'minder verhalend' kan zijn)²¹ de propagandafilm, *commercial*, voorlichtingsfilm, experimentele film, de muziek-video enzovoort.

Drie redenen lijken de keuze voor de narratologie te hebben bepaald. In de eerste plaats zijn de niet-verhalende genres aanvankelijk om methodologische redenen door de filmsemiologie uitgesloten. De keuze om de filmstudie (voorlopig) te beperken tot de 'klassiek-representatieve narratieve speelfilm' is verdedigbaar. Film betekent in het dagelijks taalgebruik doorgaans speelfilm, en de klassieke Hollywood-film is de meest representatieve speelfilm. In de woorden van Metz: 'speelfilms aanpakken is de snelste en kortste weg naar de kern van het probleem'.²²

Een tweede reden ligt in de universalistische ambities van de Greimasiaanse narratologie.²³ De narratieve grammatica van Greimas wil niet alleen rekenschap geven van verhalende teksten, maar ook van niet-verhalende teksten omdat de narratieve grammatica wordt opgevat als een algemene *handelingslogica*, het formele kader voor 'de zin van het leven'.²⁴ Bovendien bestudeert deze narratologie de structuur van het verhaal als een inhoud die *onafhankelijk* is van het medium waarin hij wordt uitgedrukt. André Gaudreault spreekt over een *extrinsieke narrativiteit*.²⁵ Uiteindelijk is deze voor de filmsemiologie minder interessant omdat ze de relatie tussen narratieve structuren en de oppervlakte van de filmische tekst buiten beschouwing laat.

21. Chr. Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Deel I*. Parijs (Klincksieck) 1968, p. 52.

22. Idem, p. 97.

23. Zie voor een introductie in de Greimasiaanse narratologie: E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus* 2/1984, pp. 47-126; E. Poppe, 'De semiotische verhaalanalyse: het narratieve schema', in: *Versus* 1/1986, pp. 9-78.

24. A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Deel 1, Parijs (Hachette) 1979, p. 245; Ned. vert. *Analytisch woordenboek van de semiotiek*. Deel 1, Tilburg (Tilburg University Press) 1987, p. 270: 'Immers, het narratieve schema vormt een soort formeel kader waarbinnen de "zin van het leven"...'.

25. André Gaudreault, 'Les aventures d'un concept: la narrativité', in: *Iris* nr. 10, april 1990, pp. 124-125.

De derde reden voor de voorkeur voor de narratologie is de meest dubieuze, maar ook de meest interessante. Metz kiest niet alleen op methodologische gronden voor de studie van de speelfilm, maar voert ook een principieel theoretisch argument aan. Volgens Metz ging film zijn specifieke wijzen van betekenisproductie ontwikkelen, toen 'hij de problemen van het verhaal heeft aangepakt'.²⁶ Film wordt 'taal' als de overgang van één beeld naar twee beelden wordt gemaakt, en als tussen deze beelden door een 'logique d'implication', een *verhalend* verband geconstrueerd kan worden. De narrativiteit is het produkt van de 'courant d'induction', die twee beelden met elkaar verbindt. De narrativiteit en het talige karakter van film hangen dus nauw samen: film is, in de woorden van Gaudreault, een intrinsiek narratief medium. In zijn *grande syntagmatique* karakteriseert Metz de acht typen syntagma's dan ook door de wijze waarop zij de tijd/ruimtelijke relaties van een film articuleren, dus door hun *narratieve* functies. Syntactische kwesties van de filmtaal en semantische kwesties van de inhoud van film raken nauw verbonden door het probleem van segmentering en classificatie van de eenheden van de 'langage cinématographique' te benaderen vanuit hun *functie* in de articulatie van het verhaal.²⁷ Men heeft Metz naast andere dubbelzinnigheden van de *grande syntagmatique*, vooral het vermengen van syntactische en semantische criteria verweten.²⁸

Voor de 'langage cinématographique' gaat de door zowel de generatieve als structuralistische linguïstiek gepostuleerde *autonomie* van de syntaxis ten opzichte van de semantiek niet op. Dit postulaat ligt zowel ten grondslag aan de extrinsieke narrativiteit als aan pogingen het raadsel van de grammatica van film op te lossen (van Metz, maar ook van generativisten als Carroll, Chateau, Müller-Nass – uitzondering is Michel Colin). Dit postulaat heeft tot op heden ook verhinderd dat de mogelijke relaties tussen een narratieve grammatica en de organisatie van een manifeste tekst bestudeerd werden, en hierdoor hebben extrinsieke en intrinsieke narrativiteit elkaar in de filmsemiologie nimmer ontmoet. Een dubbelzinnig gebruik van de term narrativiteit kan hieraan debet zijn. De narratieve grammatica van Greimas pretendeert ook die (talige of niet-talige) teksten te kunnen behandelen, die over het algemeen niet als verhalend maar als beschrijvend of argu-

26. Metz, *Essais*, a.w., p. 97.

27. Metz stelt in *Essais*, a.w., p. 143, dan ook dat het moeilijk is te besluiten 'si la grande syntagmatique du film concerne le cinéma ou le récit cinématographique'.

28. Zie bijv.: M. Colin, 'De Grote Syntagmatiek herzien', in: *Versus* 3/1988, pp. 10-53.

mentatief worden beschouwd. De 'courant d'induction' die volgens Metz onvermijdelijk een verhalend verband tussen twee beelden construeert, kan tussen twee beelden ook niet-verhalende, metaforische, metonymische of retorische verbanden leggen. Dit soort verbanden wilde bijvoorbeeld Eisenstein tot stand brengen met zijn intellectuele montage, en ook het door Metz onderscheiden 'accolade syntagma' is een voorbeeld van een niet-verhalend verband tussen beelden.

De term narratief lijkt de lading van de grammatica van Greimas en de syntagmatiek van Metz niet te dekken. De grammatica van Greimas beschrijft *handelingen* en *gebeurtenissen* in termen van abstracte, elementaire *rollen* en *relaties*. De onderneming van Greimas is sterk verwant aan de zogenaamde *case-grammar*, die de syntactische organisatie van een zin tracht af te leiden uit de rollen die in een zin worden verdeeld.²⁹ Deze rollen en relaties zouden, evenals de actanten en transformaties van Greimas, universeel zijn en worden dus ook, maar niet uitsluitend, in verhalende teksten aangetroffen. Dergelijke universalia zouden ook de 'cours d'induction' waarover Metz spreekt, kunnen leiden en zouden in zoverre zij de constructie van handelingen en gebeurtenissen leiden, ook de segmenteringen kunnen motiveren, die de *grande syntagmatique* onderscheidt. Metz' opmerking dat de conventionele codificaties in film nauw verbonden zijn met een natuurlijke logica, zou zo begrepen kunnen worden.³⁰ Onafhankelijk van de cognitieve linguïsten en *ondanks* zijn structuralistische formatie lijkt Metz intuïtief een perspectief voor de studie van de 'langage cinématographique' ontsloten te hebben dat tot op heden slechts door Michel Colin is verkend.

Point-of-view, enunciatie, subjectiviteit

Omdat de 'langage cinématographique' door Metz gedefinieerd is als een vorm van taal-gebruik, en het doel van de filmsemiologie als 'begrijpen hoe film wordt begrepen', lag het voor de hand dat de film-

29. John Fillmore, 'The case for case', in: Bach en Harms (ed.), *Universals in linguistic theory*. Londen (Holt, Rinehart en Winston) 1968. In meer recente theorieën is de grondgedachte van de *case-grammar* terug te vinden in het zgn. *Theta-criterium* van de 'government and binding'-theorie van Chomsky. Op het niveau van 'conceptual structures' is de gedachte uitgewerkt door R. Jackendoff in: *Semantics and cognition*. Londen (MIT-Press) 1983 en in *Semantic structures*. Londen (MIT-Press) 1990.

30. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, a.w., p. 137.

semiologie zich ging toeleggen op de bestudering van de relatie tussen de filmische tekst en de *gebruiker* van de filmische taal, de toeschouwer. Deze problematiek is op drie manieren benaderd: vanuit de psychoanalyse, de narratologie en de pragmatiek. Omdat deze disciplines voor een zelfde probleem werden aangeroepen, zij vaak gebruik maken van dezelfde termen (subject, enunciatie, discours) en zij een zelfde structuralistisch postulaat delen, zijn deze drie benaderingen in de filmsemiologie regelmatig verstrengeld geraakt.

De drie genoemde disciplines delen het postulaat dat semiotische systemen *onafhankelijk* van hun gebruikers bestaan. De gebruikers van deze systemen, de subjecten, dienen zich te voegen in, krijgen een plaats toegewezen binnen, en worden geconstitueerd door de symbolische orde die elk semiotisch systeem is. Volgens de Lacaniaanse psychoanalyse vindt de constitutie van het subject plaats op het moment dat de *infans* zich voegt in de pre-existente symbolische orde, die als een taal is gestructureerd. In zijn studie *De beeldsignifikant* onderzoekt Metz de implicaties van deze structuralistische psychoanalyse voor de invoeging van het subject-toeschouwer in de 'institutie cinema'.³¹ Deze meta-psychologische studie heeft geleid tot speculatieve, maar nooit geverifieerde of falsifieerbare uitspraken over de 'weggemoffelde toeschouwer' die zich zou identificeren met de camera en op fetisjistische wijze de kloof die hem van de op het doek gerepresenteerde werkelijkheid scheidt, zou loochenen.³² Op deze weg zijn met name Angelsaksische feministische filmtheoretici Metz gevolgd, zoals Laura Mulvey, die in haar invloedrijke artikel 'Visual pleasure and narrative cinema' een sekse-specifieke interpretatie van de blik van de toeschouwer geeft.³³ Omdat structuralistische psychoanalyse en linguïstiek nauw verbonden waren, kon de vraag naar het subject-toeschouwer ook in navolging van de Franse linguïst Benveniste geformuleerd worden als de vraag hoe 'de spreker zich het formele apparaat van de taal toeëigent en zijn positie als spreker door specifieke aanwijzingen uitsprekt (énoncé)'.³⁴ De linguïstische term enunciateur en het psy-

31. Christian Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.

32. Zie voor een uitgebreide bespreking van de niet-falsifieerbare uitspraken uit de psycho-semiotiek: N. Carroll, *Mystifying movies*, a.w., hoofdstuk 1.

33. Laura Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen* vol. 16, nr. 3, 1975. Zie voor een kritische bespreking van dit artikel: Heidi de Mare, 'Mulvey's eendimensionale systeem. Bij dezen dan voor het laatst "Visual Pleasure"', in *Ver-sus* 2/1986, pp. 35-54.

34. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*. Parijs (Gallimard) 1974, p. 82. Zie voor een heldere uiteenzetting van de problematiek van de enunciatie en de wijze waarop de samenhang met de psychoanalyse werd geconcipeerd: E. de

choanalytische subject zijn, vooral door de ruime interpretatiemogelijkheden van het begrip discours, ook door Metz zelf regelmatig als inwisselbaar behandeld.³⁵ De kwestie van het subject-toeschouwer werd zo conform het structuralistische principe van de autonomie van het semiotisch systeem en de immanentie van de tekst, vertaald naar een zoektocht naar de middelen waarmee in de tekst de positie van het subject-toeschouwer wordt aangeduid. Zijn in de filmische tekst equivalenten voorhanden van het linguïstische systeem van persoonlijke voornaamwoorden, de tijd en aanwijzende bijwoorden van tijd en plaats als *hier, daar, toen, nu*, enzovoort? Omdat, zoals Metz overigens zelf steeds uitdrukkelijk heeft gesteld, film niet beschikt over het verfijnde aanwijzende apparaat van de natuurlijke taal, leidde dit tot een louter metaforisch gebruik van een linguïstische terminologie, die op het terrein van de cinema meer verwarring dan opheldering heeft verschaft.³⁶ Het probleem van de subjectiviteit in taal werd vertaald naar dat van de subjectiviteit in film, en raakte vanwege de homonymie van de term, verbonden met de kwestie van het subjectieve shot, en zo met de problematiek van het *point-of-view*. Het linguïstische probleem van de markering van de taalgebruiker in de tekst en het psychoanalytische probleem van de invoeging van het subject kwamen samen in het narratologische probleem van het vertelperspectief, de relaties auteur-verteller en verteller-personage, die in de literatuurwetenschap weer werden besproken in aan film ontleende termen als *point-of-view* en focalisatie.³⁷ Het principe van de autonomie van het systeem en de immanentie van de tekst verplichtten semiotici en narratologen de toeschouwer te identificeren in de tekst. Francesco Casetti bijvoorbeeld vat de toeschouwer op als een *interface*, een rol of een gezichtspunt, geprojecteerd door de filmische tekst, waarin zich 'het lichaam' van de empirische toeschouwer zou moeten voegen. Zijn theorie van de filmische enunciatie bestaat uit een typologie van enun-

Kuyper, E. Poppe, 'Discours, énoncé en énonciation. Een situering van drie onvertaalde termen', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 85-96.

35. Zoals blijkt uit de titel van zijn opstel: 'Histoire/Discours (aantekening over twee voyeurismen)', in: *Seminar semiotiek van de film*, a.w., pp. 77-85.

36. Chr. Metz, 'De onpersoonlijke enunciatie of de locatie van de film. In de marge van recente studies naar de enunciatie in de cinema', in: *Versus* 3/1988, pp. 54-82. In *Narration in the fiction film*. Londen (Methuen) 1985, p. 26, concludeert D. Bordwell uit het metaforische gebruik van linguïstische categorieën in de studie van de film 'that we abandon the enunciation account'.

37. De meest invloedrijke literatuurtheoretische tekst was van Gerard Genette: 'Discours du récit', in: *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972.

ciatieve configuraties die worden beschreven in een Greimasiaans rollenspel tussen een *ik*, een *jij* en een *hij*.³⁸ François Jost vertaalt het narratologische probleem van de focalisatie in termen als primaire en secundaire ocularisatie.³⁹ Bij beiden blijft de buiten-tekstuele toeschouwer en de wijze waarop deze film begrijpt, buiten beschouwing. Beiden 'leiden' de toeschouwer 'af', in plaats van de begrijpelijkheid van film te verklaren uit cognitieve strategieën die de toeschouwer inzet bij het zien van een film. Dit laatste doet Edward Branigan in zijn studie naar de subjectiviteit in de klassieke film. Hij beschrijft het point-of-view niet in termen van persoonlijke voornaamwoorden (als Casetti) of als een typologie van markerings van subjectiviteit in het beeld (als Jost), maar als een 'logic of reading', en hij ontwerpt een formele theorie van de eenheden en inferentieregels waarmee de toeschouwer opereert om te komen tot 'the apprehension of a system of intelligibility in a specific text'.⁴⁰ Branigan deelt dit point-of-view met David Bordwell, voor wie een theorie van filmische vertelling reenschap moet geven van 'the protocols of story apprehension' die de toeschouwer gebruikt. Het begrijpen van film wordt door Branigan en Bordwell dus uit deze protocollen afgeleid; zij leiden niet de toeschouwer af uit de immanente structuur van de filmische tekst.⁴¹ Deze cognitieve en deductieve benadering leidt tot falsifieerbare *claims* en generalisaties omtrent het begrip toeschouwer, terwijl de semio-linguïstiek door haar structuralistische erfgoed voortdurend van haar kennisdoelen (de formalisering van filmtaal, het begrijpen van film door de toeschouwer) wordt afgehouden.

38. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milaan (Bompiani) 1986; Franse vertaling: *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1990. Een Nederlandse vertaling van hoofdstuk 2, 'De figuur van de toeschouwer', werd gepubliceerd in *Versus* 2/1990, pp. 6-45.

39. François Jost, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1987.

40. E. Branigan, *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*. Den Haag (Mouton) 1984.

41. Bordwell, *Narration in the fiction film*, a.w., pp. 30 e.v. De toeschouwer van Branigan of Bordwell is niet een gegeven persoon, maar evenals het semio-linguïstische subject een hypothetische eenheid. Bordwell claimt echter dat 'insofar as an empirical viewer makes sense of the story, his or her activities coincide with the process I will be describing'. Casetti en Jost kunnen hier geen aanspraak op maken, en deze gedachte wordt overigens ook expliciet door Metz van de hand gewezen (zie: 'De onpersoonlijke enunciatie', a.w.).

De beperkingen van de semio-linguïstische benadering van de relatie tussen filmtekst en toeschouwer zijn ook door Roger Odin geconstateerd. In zijn bijdrage aan *Hors Cadre* noemt hij de tekstuele pragmatiek van onder anderen Casetti 'une pragmatique bien timide'.⁴² De kern van het probleem van de tekstuele pragmatiek is volgens Odin haar 'immanentisme', dat angstvallig binnen de grenzen van de tekst blijft. Odin stelt daar tegenover een radicalisering van Metz' conclusie, dat de 'langage cinématographique' aan de kant van het taalgebruik moet worden gesitueerd, en definieert de filmsemiologie als de studie van de 'types de paroles', ofwel als de studie van de 'modèles de performance'. Metz' *Langage et cinéma* zou niet een immanente beschrijving van de codes van de filmische taal voorstellen, maar het kader van de cognitieve arbeid van de toeschouwer formuleren: de codes zouden de vragen zijn die de toeschouwer zich over een film stelt.⁴³ *Langage et cinéma* zou een 'modèle général de performance' aanbieden. Deze interpretatie is consequent, omdat volgens Metz de filmtaal alleen in geactualiseerde vorm voorkomt en denkbaar is. De vraag is alleen of het *mogelijk* is vanuit een structuralistisch concept van semiotische systemen een cognitief of pragmatisch kader voor het begrijpen van film op te stellen. Het is niet afdoende de filmtaal aan de kant van het taalgebruik te situeren om te ontsnappen aan de intimiderende immanentie. Saussure heeft de sociale dimensie van het taalsysteem altijd benadrukt en de semiologie gedefinieerd als een 'wetenschap die het leven van de tekens in de boezem van het sociale leven bestudeert'.⁴⁴ De tekstimmanente benadering van de semio-linguïstiek is het logisch gevolg van het structuralistische postulaat van de *onafhankelijkheid* van het taalsysteem ten opzichte van de taalgebruiker. Odin situeert de filmstudie radicaal aan de kant van de 'parole', maar houdt desalniettemin vast aan de autonomie van de systemen van betekenisproductie. De sociale dimensie van de cinema onderstreept hij door deze te definiëren als een verzameling instituties, die op hun beurt moeten worden opgevat als bundelingen van bepalingen die 'drukken' op de ruimten van de actanten maker en toeschouwer van de film. De toeschouwer is voor Odin 'rien d'autre que le *point de passage*

42. R. Odin, 'La sémio-pragmatique du cinéma sans crise, ni désillusion', in: *Hors Cadre* 7, winter 1988-1989, p. 83.

43. Metz, *Langage et cinéma*, a.w., p. 84.

44. F. de Saussure, *Cours de la linguistique générale*. Parijs (Payot) 1988, p. 33.

du faisceau de détermination caractéristique de telle ou telle institution'.⁴⁵ Deze bepalingen zijn volgens Odin volledig *verinnerlijkt* door het subject en 'constitutives de ces sujets eux-mêmes'.⁴⁶

De term institutie is dubbelzinnig. Hij duidt op de sociale dimensie van de cinema, maar het bestaan van deze institutie is een louter tekstueel bestaan. Instituties zijn genres en subgenres, waarvan het aantal wordt bepaald door het aantal systemen dat de analyticus wil construeren. De evidentie voor het bestaan van deze instituties put de analyticus niet uit 'de boezem van het sociale leven' maar uit de tekst, met behulp van de procedures van de tekstuele analyse: 'in de filmanalyse ontdekt de onderzoeker de verschillende operaties die worden geproduceerd door de sociale bepalingen'.⁴⁷

Odin brengt bijvoorbeeld een aanzienlijke correctie aan op Metz' definitie van het 'objet cinéma'. Hij laat zien dat de pertinente kenmerken die volgens Metz de cinema definiëren (iconiciteit, mechanische kopiëring, veelvoud van beelden, beweeglijkheid), genres als de animatiefilm, de niet-figuratieve experimentele film of uit foto's opgebouwde films als *LA JETÉE* van Chris Marker uitsluiten, en derhalve niet voldoen aan een sociologisch criterium dat inhoudt dat film 'niets anders is dan de verzameling berichten die de maatschappij film noemt'.⁴⁸ Odin stelt in plaats van een immanente, strikt interne definitie van het object cinema een beschrijving van het cinematografische veld voor, die zich baseert op de 'gebruiksvormen van film en dus rekening houdt met wat er in de sociale ruimte gebeurt'.⁴⁹ Zijn model is soepeler en adequater dan dat van Metz, maar de methoden blijven segmentering en commutatie, de isolering van pertinente kenmerken, en het opstellen van een model dat het 'cinematografische veld' als een 'gestructureerde' verzameling doet verschijnen. Odins alternatief stelt de structuralistische uitgangspunten niet ter discussie. Het laatste criterium waaraan Odin een model toetst zijn de descriptieve adequaatheid (beschrijft het model de verschijnselen die de maatschappij film noemt?) en interne coherentie (beschrijft het model het cinematografische veld als een coherent, gestructureerd geheel?). De aldus geïsoleerde bepalingen dienen volgens Odin overeen te komen met de

45. R. Odin, 'Pour une sémio-pragmatique du cinéma', in: *Iris* vol. 1, nr. 1, 1983, p. 71.

46. Odin, 'La semio-pragmatique du cinéma', a.w., p. 90.

47. Ibidem.

48. Metz, *Langage et cinéma*, a.w., p. 18.

49. Odin, *Cinéma et production de sens*, a.w., p. 57.

intuïties van makers en toeschouwers van film,⁵⁰ maar deze conformiteit blijft voor een structuralistische benadering een vrome wens, kan hooguit bij toeval worden bereikt, en bij gebrek aan andere dan puur interne criteria niet eens worden onderkend. Daartoe moet niet de immanentie maar de autonomie van de codes en bepalingen van de institutie cinema worden opgegeven. Zoniet, dan zal de semio-pragmatiek van film op dezelfde klippen stranden als de semio-linguïstiek.

Tot besluit

Na vijftientig jaar kan gezegd worden dat de filmsemiologie een constitutieve en constructieve rol heeft gespeeld bij de wetenschappelijke bestudering van film (en televisie). De semiologie heeft pertinente onderzoeksvragen geformuleerd (begrijpen hoe film begrepen wordt), het veld gezuiverd van misleidende metaforen (de taal van film, film is als een droom, enzovoort), en methodische strengheid en controleerbaarheid van analytische werkwijzen tot norm gemaakt. Hoewel de filmsemiologie geen analysemethode heeft voortgebracht, ligt haar belangrijkste bijdrage ongetwijfeld op dit terrein. Procedures van segmentering, classificatie enzovoort, hebben zeker de basis gelegd voor de bestudering van de 'langage cinématographique'. Het structuralistische linguïstische voorbeeld heeft de filmsemiologie echter ook op dwaalsporen gebracht, en correcte vragen in onjuiste termen doen formuleren. Met name de relatie tussen tekst en toeschouwer is binnen de filmsemiologie een woekertuin van metaforen en ambigue concepten geworden. Maar het zijn met name de methodische gestrengheid, de permanente zelfreflectie en de theoretische integriteit van de filmsemiologie geweest, die de grenzen van het semiologisch project in beeld hebben gebracht.

Inmiddels zijn veel vraagstellingen van de semiologie over verschillende disciplines en benaderingswijzen in het veld van filmstudies verspreid geraakt, en ook herverdeeld. Filmhistorici maken gebruik van narratologische inzichten om de geschiedenis van de 'primitieve film' te herschrijven; inzichten uit de formalistische en structuralistische narratologie worden vertaald naar cognitieve protocollen; tekstuele analyse blijkt een pedagogische propedeuse voor onderbouwde filminterpretatie. Disciplines als retorica, pragmatiek, receptieonderzoek, statistiek en waarnemingspsychologie hebben in de filmstudies hun

50. Idem, p. 152.

intrede gedaan en er zijn filosofische studies van het 'Image-Temps' verschenen. Over enige tijd zullen filmstudies niet langer vanzelfsprekend met de filmsemiologie worden geassocieerd. Maar was dat niet de heimelijke ambitie van de semiologie? Schreef Metz niet: 'Par sa nature même, le projet sémiologique est condamné à avoir du souffle ou à disparaître...'?⁵¹

51. Metz, *Langage et cinéma*, a.w., p. 13.