

Als semioticus Christian Metz het over de toeschouwer heeft, doet hij niet alsof hij het over een hem vreemde mensensoort heeft.

Rudi Laermans leidt Metz' werk in.

Over teatraal en filmisch voyeurisme

durende heen en weer pendelt tussen 'ik-zeggen'

en afstandaandelijkheid, tussen fenomenologische de-

scriptie en theoretische beschouwing.

Het hierna vertaalde fragment is afkomstig

uit het opstel 'Histoire/Discours (Note sur deux

voyeurismes' (in Le signifiant imaginaire, Parijs,

Christian Bourgois, 1993 [derde editie], pp. 111-

121). De titel verwijst naar het van de bekende

Franse linguïst Emile Benveniste afkomstige on-

derscheid tussen 'vertelling' en 'vertoog'. In een

vertoog positioneert iemand zich nadrukkelijk

als spreker, de vertelling daarentegen kent geen

duidelijke spreekpositie: ze wordt verteld door

een niet nader omschreven, anonieme instantie

(zoals bijvoorbeeld 'Hollywood'). In de vertaalde

passages betreft Metz dit onderscheid op twee

soorten van voyeurisme, het teatraal en het fil-

msche. De theatertoeschouwer, zo blijkt, onder-

houdt met het geziene een geheel andere ver-

houding dan de filmkijker.

Rudi Laermans

Ik ben in de bioscoop. Ik woon de projectie

van de film bij. Ik ben aanwezig bij. Zoals de

vroedvrouw die aanwezig is bij een bevalling

en die precies daarom de barende bijstaat, zo

ben ik aanwezig bij de film in de dubbele (en

nochtans unieke) hoedanigheid van getuige

en steunverlener: ik kijk, en ik help. Kijkende

naar de film help ik hem geboren worden, help

ik hem leven, opdat hij in mij tot leven zou

komen en omdat hij daarvoor is gemaakt: om

bekeken te worden, dus om slechts pogen te

bestaan in de blik. Qua intrige en personages

is de film exhibitionistisch, zoals de klassieke

roman uit de negentiende eeuw dat was – die

De filmkijker die zich in de eerste plaats al-

tijd 'met zichzelf als blik identificeert, kan niet

anders dan zich ook met de camera identificeren,

die, eerder dan hij, zag wat hij nu ziet en war-

van de plaats (= de kadretting) het verdwijnpunt

bepaalt. Tijdens de projectie is deze camera af-

wezig, maar wordt ze vertegenwoordigd door een

ander apparaat dat terecht "projector" wordt

genoemd. Een apparaat dat zich achter de toe-

schouwer, achter zijn hoofd bevindt, dat wil zeg-

gen precies op de plaats waar in de fantasie het

"brandpunt" van elk kijken gelegen is?

Bovenstaande citaten zijn afkomstig uit De

beeldsignificant. Psychoanalyse en film. Deze

Nederlandse vertaling van het titelessay uit Le

signifiant imaginaire verscheen in 1980 onder

impuls van Eric de Kuyper, toen filmdocent te

Nijmegen, in de reeks 'Marxisme en cultuur' van

Uitgeverij SUN (ze is ondertussen al lang ver-

ramst). Datzelfde jaar publiceerde SUN ook een

door De Kuyper medegeërdigde bundel beschou-

wingen over Metz' werk onder de titel Seminar

semiotiek van de film. De invloed van Metz zou

zich ook doen gelden in het medio jaren negentig

ter ziele gegane tijdschrift Versus en in de film-

theoretische publicaties van, alweer, Eric de Kuyper

(zoals in het erudiete en tegelijk praktisch ge-

schreven De verbeelding van het mannelijk li-

chaam uit 1993)

Metz is geen gemakkelijke auteur, maar zijn

geschriften zijn heel wat toegankelijker dan de

meeste andere Lacaniaanse publicaties. Dat heeft

veel te maken met het standpunt dat Metz gedu-

rig inneemt. Als hij het over de toeschouwer heeft,

doet hij niet alsof hij het over een hem vreemde

mensensoort heeft. Integendeel, als filmhiefhebber

rekent Metz zichzelf tot het geanalyseerde 'ob-

ject'. Dat resulteert in een schriftuur die voort-

Tijdens de jaren zestig verwierf de Franse theo-

reticus Christian Metz internationale faam met

zijn semiotische publicaties over ver film. Van de se-

miotiek of 'tekenleer' werd toentertijd erg veel

verwacht; Metz' werk leek die hoge verwachtin-

gen alvast voor het domein van de film te kun-

nen inlossen. Boeken als Essais sur la significa-

tion au cinéma (twee volumes) of Langage et

cinéma toonden aan dat het mogelijk was om

een film als een complexe intersectie van teken-

systemen te herbeschrijven.

Eind jaren zestig en, vooral, begin jaren ze-

ventig schoven nogal wat toonaangevende Franse

semiotici, zoals Roland Barthes en Julia Kristeva,

een heel eind op in de richting van de psycho-

analyse, versie Jacques Lacan. Metz volgde deze

beweging en publiceerde in 1977 Le signifiant

imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma. De daar-

in opgenomen opstellen pogen vanuit psycho-

analytische grondbegrippen als 'het imaginaire;

'verlangen' of 'fetisjisme' klaarheid te scheppen

in de werking van 'de institutionele film'. Met die

laatste uitdrukking doelt Metz behalve op de

film-als-industrie (zeg maar 'Hollywood') ook

op 'het cinematografisch apparaat; de bioscoop-

film als een heel specifiek soort van kijkdiposi-

tief. Vandaar de vele beschouwingen over de toe-

schouwer, of juist: de subjectpositie waarin de

film de kijker plaatst. Metz omschrijft die in ter-

men van 'een al-waarnemend subject; een om-

nipotente blik. De filmkijker zou zich pas in twee-

de instantie met personages of acteurs identifi-

ceren: de primaire identificatie slaat op het kij-

ken zelf, op het ik als waarnemende instantie, ja

'als mogeljkheidsvoorwaarde van het waarge-

nomene en dus als een soort transcendentiaal

subject dat voorafgaat aan elk er is;

roman die de cinema imiteert (semiologisch gezien), die hij voortzet (historisch gezien), die hij aflost (sociologisch gezien, want het schrijven bewandelt tegenwoordig andere wegen).

De film is exhibitionistisch, en tegelijkertijd is hij dat niet. Of op z'n minst bestaan er meerdere vormen van exhibitionisme, en meerdere vormen van voyeurisme die ermee sporen, meerdere mogelijke werkingen van de kijkdrijf die ongelijk met elkaar zijn verzoend en in ongelijke mate participeren aan een rustige en gerehabiliteerde ervaring van de perverse. Het ware exhibitionisme heeft zelf altijd iets van een triomf en is steeds bilateraal, in de ruil der fantasma's of anders in de stoffelijkheid van de handelingen: het is van de orde van het vertoog, niet van de vertelling, en berust volledig op het spel van gekruiste identificaties, op het bewust geaccepteerde *va-et-vient* van *ik* en *jij*. Het perverse koppel (dat zijn tegenhangers heeft in de geschiedenis van de culturele producten) neemt doorheen de enscenering van zijn reactiveringen en heroplevingen de uiteindelijk onverdeelde aandrag op zich van het verlangen naar helderzindheid in het onvermoeibare gedraai van zijn twee zijden: actief/passief, subject/object, zien/gezien worden (en onverdeeld was de aandrag ook in zijn narcistische oorsprong, bij het nog geheel jonge kind). Als er wordt getriomfeerd in dit soort van voorstellingen, dan is het omdat ze niet precies het getoonde tonen maar, via het getoonde, de vertoning zelf. De getoonde weet dat hij wordt bekeken, verlangt dat ook, identificeert zich met de voyeur wiens object hij is (maar die hem ook tot subject maakt). Ander economisch regime, andere regulering. Niet die van de fictiefilm, maar die welke het grote theater soms benadert en waarin de acteur en de toeschouwer voor elkaar aanwezig zijn, waarin het *spel* (het spel van de toneelspeler, het spel van het publiek) ook een ludieke verdeling van de rollen (van de 'taken') is, een dubbele en actief medeplachtige instemming, een steeds ietwat burgerlijke ceremonie die méér dan enkel de private mens engageert: een festiviteit. Of het nu – zoals bij de futloze telgen van het boulevardtheater – in de karikaturale toestand van mondain rendez-vous is, het theater bewaart nog altijd iets van zijn Griekse origine, van zijn oorspronkelijke klimaat van burgerschap, van de activiteit tijdens feestdagen, waarin een heel volk zichzelf bekijkt (maar er waren toen al de slaven, die niet naar het theater gingen en wier grote aantal de uitoefening van een zekere democratie mogelijk maakte).

De film is niet exhibitionistisch. Ik bekijk hem, maar hij ziet me hem niet bekijken. Nochtans weet hij dat ik hem bekijk. Maar hij wil het

niet weten. Precies deze fundamentele negatie heeft de hele klassieke cinema de wegen van de 'vertelling' doen inslaan: ze heeft onophoudelijk de discursieve sokkel ervan verdoezeld, ze heeft er (in het beste geval) een mooi gesloten object van gemaakt waar men slechts onwetend (en, letterlijk, tegen wil en dank) kan van genieten – een object waarvan de buitenkant foutloos is en die zichzelf dus niet kan openrijten in een innerlijkheid-outerlijkheid, in een subject dat 'ja!' kan zeggen.

De film weet dat men hem bekijkt, en weet het niet. We moeten hier iets nauwkeuriger zijn. Want in werkelijkheid vallen hij die weet en hij die niet weet niet helemaal samen (het is kenmerkend voor iedere ontkenning dat ze ook een scheiding met zich brengt). Hij die weet, dat is de cinema, de *institutie* (en haar aanwezigheid in elke film, dus het vertoog achter de vertelling); hij die niet wil weten, dat is de film, de *tekst* (de eindtekst): de vertelling. Tijdens de projectie van de film is het publiek aanwezig bij de acteur, maar de acteur is afwezig bij het publiek; en gedurende de opname, waar de acteur present was, was het publiek de afwezige. Op die manier vindt de cinema het middel om tegelijkertijd exhibitionistisch en achterbaks te zijn. De ruil van het zien en het gezien worden gaat in zijn centrum verbroken worden, en zijn twee gescheiden flanken worden verdeeld over twee tijdsmomenten: een andere scheiding. Het is nooit mijn partner die ik zie, maar zijn foto. Ik blijf er niet minder voyeur om, maar ik ben het overeenkomstig een andere regime, dat van de oerscène en het sleutelgat. Het rechthoekige scherm veroorlooft alle vormen van fetisjisme, alle *juste-avant* effecten, want het plaatst op de exact gewenste hoogte de scherpe en gonzende streep die het geziene tot stilstand brengt en de obscure filmduik inluidt.

Voor deze vorm van voyeurisme (een tegenwoordig stabiele en goed geregelde economische pijler) berust het mechanisme van de bevrediging op de kennis die ik heb van de onwetendheid dat men wordt bekeken op de plaats waar zich het bekeken object bevindt. 'Zien' is niet langer iets weerkaatsen maar iets betrappen. Dat iets dat is gemaakt om betrappt te worden, heeft zich gaandeweg in zijn functie gevestigd en georganiseerd; en door een soort van institutionele specialisatie (zoals in die huizen die men 'gespecialiseerd' noemt) is het geschiedenis geworden, de vertelling van de film: datgene wat men gaat zien als men zegt 'ik ga naar de film'.

Vertaling uit het Frans: Rudi Laermans