

Drie termen

Paul Verstraten

In dit gedeelte is het de bedoeling om drie termen eens nader te bekijken. Twee van die termen (synchroniteit, off-screen geluid) zijn algemeen bekend, de derde term (diëgese) is minder gangbaar. De reden voor de keuze van deze drie termen is tweeledig; de twee bekende termen worden onderzocht op hun gangbare betekenis om die betekenis te differentiëren en te nuanceren, de derde term (diëgese) wordt geïntroduceerd; vervolgens hebben de drie termen ook met belangrijke eigenschappen van de film(fictie) te maken: tijd (synchroniteit), ruimte (off-screen), de filmfictie (diëgese).

Synchroniteit

De synchroniteit is een term waarmee een van de best gekende relaties tussen beeld en geluid wordt aangegeven. Deze synchroniteit is misschien wel zelfs zo vanzelfsprekend, dat ze bijna nooit besproken wordt in de theorie; de synchroniteit is voor de theorie zo iets als een gegevenheid. Dat is ze echter niet voor filmmonteurs (de techniek) die de beeld- en geluidsband op hun tafel moeten synchroniseren ('mettre en concordance la piste sonore et la bande des images d'un film'¹). De monteur heeft te maken met een fysieke materie (de beeldband, de geluidsband) die hij gelijk moet laten lopen om beeld en geluid synchroon te laten zijn. Maar wat is die synchroniteit dan als we een film bekijken? De synchroniteit is daar het op temporeel vlak samenvallen van bewegende schaduwen (op het platte projectievlak) en (door de luidspreker voortgebrachte) geluiden. Dit op temporeel vlak samenvallen van beelden en geluiden betreft niet het gehele visueel-

1. Definitie van 'synchroniser' in *Robert, Micro Poche*.

auditieve veld; vooral de stem en geluiden zijn belangrijk voor het samenvallen van beeld en geluid. Aangezien de cinema een antropomorf karakter heeft (de mens als model heeft, als referentiemodel) is de synchroniteit zo belangrijk aangezien daar de illusie van eenheid (beeld en geluid, stem en visueel personage) mee gekreëerd wordt.² De synchroniteit veroorzaakt dus een effect: illusie van eenheid terwijl geluid en beeld gescheiden gereproduceerd worden.³

Deze illusie van eenheid is zo'n vanzelfsprekendheid (vandaar ook zo weinig besproken in de theorie) dat men zelfs symptomen van deze fictieve eenheid in het theoretische discours terugvindt; zo bijvoorbeeld in de zinsnede 'de auditieve componenten van het beeld (waarbij men kan denken aan synchroniteit of asynchroniteit van geluid en geluidsbron...)'⁴. De synchroniteit wordt hier gezien als een relatie tussen het gehoorde geluid en de geluidsbron, waarmee de visuele, korresponderende bron bedoeld wordt. Maar de geluidsbron is natuurlijk niet iets op het doek, maar de luidspreker. De illusie van eenheid, die door de synchroniteit versterkt wordt, dient voor ogen gehouden te worden 'om de goede reden dat de bron van het filmiese geluid *in elk geval* buiten het scherm ligt' (in de vertoningsruimte) en dat het begrip 'geluidsbron' (als een geluid *in* het beeld) op een illusie berust.⁵

Er zijn een aantal factoren die deze illusie ondersteunen. De vertoningsruimte is zo ingericht dat deze illusie versterkt wordt: de donkere zaal waarin de luidsprekers zo geplaatst zijn dat ze zo min mogelijk zichtbaar zijn. Dit dispositief van de vertoningsruimte ondersteunt het akousmaties

2. Dit antropomorfe karakter geldt natuurlijk niet voor alle films (men denke bijvoorbeeld aan abstracte film, experimentele film), maar geldt meer specifiek voor de klassieke, narratieve cinema. D. Bordwell heeft dit antropomorfe karakter van de klassieke film ook beschreven voor de constructie van de filmiese ruimte: D. Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley en Los Angeles. (University of California Press) 1981.

3. Een zeer bizarre film, wat dat betreft, is de tsjechiese (?) kopie van KING OF JAZZ (John Murray Anderson, 1930) die in het bezit is van het brusselse Filmmuseum. Deze film met (hoofdzakelijk) musicalnummers wordt aan elkaar gepraat door een presentator. In deze versie is diens stem nagesynchroniseerd door een tsjechiese spreker, maar met een totale a-synchroniteit tussen stem en beeld. Wanneer later in de film ook een vrouwelijke presentatrice verschijnt, horen we ook een vrouwelijke stem, die tsjechies spreekt. Aan de ene kant is er dus een poging om eenheid te suggereren (man=mannenstem; vrouw=vrouwenstem) die echter totaal ontkracht wordt door de zeer grote a-synchroniteit.

4. J. M. Peters, *Van woord naar beeld*. Muiderberg (Coutinho) 1980, p. 60.

5. R. Odin, 'A propos d'un couple de concepts: son in vs son off', in: *Semiologiques*, nr. 6: 'Linguistique et sémiologie', Lyon (Presse Universitaire de Lyon) 1978, pp. 100-102.

gehoor⁶ van de toeschouwer: een gehoor dat geluiden hoort zonder de daadwerkelijke bron te zien. Het filmiese gehoor is zelfs dubbel akousmaties: het hoort geluiden zonder de luidsprekersbron te zien en het hoort een indirect geluid (een gereproduceerd geluid dat in een eerdere fase, de opname, van de directe geluidsbron 'afgetapt' is).⁷ Verder is het filmiese gehoor gemotiveerd (het wil dat dat wat het hoort, zin heeft) en selectief (men onderscheidt tussen filmiese en niet-filmiese geluiden – straatgeluiden, gekuch in de zaal, enzovoort).

Voor de filmmonteur zal het belangrijk zijn om de beeld- en geluidsband synchroon te laten lopen door de beeld- en geluidsband gelijk te laten starten; voor de filmtheorie is het belangrijker om te bekijken hoe het auditieve en visuele zich in elkaar verankeren. Die verankering is van belang voor de synchroniteit, aangezien de synchroniteit tussen beeld en geluid niet het gehele auditieve en visuele veld beslaat (dus een selectieve relatievorm is). Chion zegt dat de geluidsopname bij film (de 'prise de son') meestal een stemopname ('prise de voix') is, aangezien hiermee ook een belangrijke verankering van beeld en geluid verzekerd wordt, de eenheid gegarandeerd wordt.⁸ Maar die synchroniteit is toch ook complexer, abstrakter en meer uitgebreid dan dat.

R. Odin heeft een aantal kodes gepostuleerd die verantwoordelijk zijn voor de verankering beeld-geluid en die min of meer onafhankelijk zijn van de signifiant-materie.⁹ Hij noemt onder andere de kode van het ritme en de semantiese kode; de eerste heeft vooral te maken met de overeenkomst of het verschil tussen visuele en auditieve 'bewegingen', de tweede met de relatie tussen de 'semen' (minimale betekenis-eenheden) van beeld en geluid.

Het voordeel van deze zeer algemene kodes is dat ze functioneren

a. tussen het merendeel van de nivo's van relaties tussen beeld en geluid; de kode van het ritme kan een relatie leggen tussen de geluidsband en de kamerabewegingen, tussen geluidsband en shotwisselingen binnen een sekwentie. Maar de kode van het ritme is bijvoorbeeld ook verantwoordelijk voor de synchroniteit tussen gehoorde stem en een personage dat de lippen beweegt.

b. in elke film, ongeacht de aard van de beelden (figuratief/abstract) en de

6. R. Odin, a.w., p. 108. Zie m.b.t. akousmaties ook het artikel van M. Chion, elders in dit nummer.

7. R. Odin, a.w., p. 111.

8. M. Chion, *Le son au cinéma*. Parijs (Ed. de l'Etoile) 1985, p. 71.

9. R. Odin, a.w., p. 112. 'Min of meer onafhankelijk' wil zeggen dat de kode van het ritme alleen kan voorkomen, wanneer men met een getemporaliseerde 'matière du signifiant' te maken heeft; de semantiese kode is daar bijvoorbeeld niet afhankelijk van.

aard van de geluiden (gesproken woord, geluiden, muziek) die ingezet worden.

De kode van het ritme maakt uiteenlopende praktijken als nasynchronisatie, het spreken van monsters, dieren of personages in animatie/sprookjesfilms mogelijk: via de kode van het ritme kan er een synchroniteit ontstaan. Ook datgene wat in filmmuziekkringen 'mickey-mousing' genoemd wordt: de ritmes van de muziek corresponderen met het ritme van de bewegingen van een getekend personage (vandaar 'Mickey Mouse', aangezien deze relatie tussen muziek en beeld daar voor het eerst tot stand gebracht werd). Voor de semantiese kode haalt Odin zelf het voorbeeld aan van *LIGNES VERTICALES* (Norman McLaren) waarin tussen de beelden (getekende lijnen, die geanimeerd worden) en het via de harpmuziek geëvoecerde muziekinstrument (de harp) op semies vlak overeenkomsten zijn (lineariteit, vertikaliteit) die de synchroniteit tussen beeld en geluid versterken (een synchroniteit die ook al via de ritme-kode aangegeven wordt). In een film als *SNEEUWWITJE* zal bijvoorbeeld de kode van het ritme van groot belang zijn voor de synchroniteit tussen beeld en stem van Sneeuwwitje om aldus het diëgeties effect van een (één) sprekende Sneeuwwitje te bewerkstelligen. Maar er zijn ook andere interferenties tussen de stem en het beeld van Sneeuwwitje mogelijk die de verankering van stem en beeld kunnen versterken of verzwakken. Een oude mannenstem die qua ritme synchroon loopt met het beeld van een sprekende Sneeuwwitje zal de verankering problematiseren, de Waarschijnlijkheid (*Vraisemblable*) schaden,¹⁰ hoewel de synchroniteit blijft.

Met dat laatste voorbeeld komen we ook bij een ander punt: wat is de gevisualiseerde geluidsbron nu precies waarop het geluid zich kan hechten. Daarvoor ga ik naar een artikel van Metz dat de problematiek van de waarneming en de benoeming onder de loep neemt.¹¹ Metz stelt daarin dat de waarneming en de benoeming van die waarneming een vorm van transcodering inhoudt. Als we een beeld van een huis zien, benoemen we die waarneming via het woord 'huis'; de enige directe passage tussen de waarneming van een object en de benoeming ervan geschiedt via de betekenislaag (signifiés). Het beeld van een huis en het woord 'huis' hebben, fysiek gezien, niets met elkaar gemeen maar de respectievelijke betekenissen van het beeld en woord 'huis' artikuleren zich onderling: 'Ce sont les signifiés qui s'articulent l'un sur l'autre: l'objet *reconnu* et le *sens* du mot.'¹²

10. Iets dergelijks doet zich voor in *PARSIFAL* (H.J. Syberberg, 1982), beschreven in: M. Chion, *La voix au cinéma*. Parijs (Ed. de l'Etoile), 1982, pp. 129-131.

11. C. Metz, 'Le perçu et le nommé', in: *Essais sémiotiques*. Parijs (Ed. Klincksieck) 1977.

12. C. Metz, 'Le perçu et le nommé', a.w., p. 136.

Voor de waarneming en benoeming van het geluid stelt Metz (maar ook Chion¹³) dat het geluid als autonoom auditief object gezien kan worden; dat een geluid pertinente kenmerken heeft die het van een ander geluid onderscheiden. 'Kabbelen' is een geluid dat als pertinente kenmerken heeft: zwak, continu, vloeibaar, en daardoor verschilt van 'druppelen' (zwak, diskontinu, vloeibaar).

Deze eerste waarneming en benoeming, die recht doet aan het geluid als autonoom auditief object, blijft echter onvolledig aangezien de volledige benoeming ook de bron van het geluid erbij betreft: het gekabbel van een rivier, het druppelen van een kraan. De eerste identifikatie/benoeming van een geluid gaat dus gepaard met een tweede benoeming/identifikatie: die van de bron. De 'autonomie' van de auditieve objecten is dus zeer sterk gekoppeld aan het visuele (door de sekundaire benoeming) en daardoor zeer sterk onderworpen aan het visuele, aan de 'ver-beelding' van een geluid *via de bron* (een strategie die in de film trouwens meer de stem en geluiden betreft; muziek in film stelt deze vraag meestal niet). En zelfs als die tweede identifikatie ambigu blijft, blijft het principe zelf overeind: 'Gregory Markopoulos's film *TWICE A MAN*, for instance, is preceded by some five minutes of sound effects that half the audience is apt to describe as falling rain and the other half as a crowd applauding. Obviously the image could help us decide, but as it happens the screen is blacked out'.¹⁴ Zelfs als het geluid ambigu is en we een zwart beeld hebben (welke situatie zou beter de autonomie van een geluid kunnen aangeven?) is er een identifikatie (regen, applaus) gekoppeld aan een bron, een visualisering (vallende regen, applaudiserende menigte).

Deze sekundaire benoeming van het geluid (via de bron) zal dus voor de film van groot belang zijn, aangezien de synchroniteit eruit bestaat een gevisualiseerde bron te geven aan het geluid, de tweede benoeming, die inherent is aan de auditieve perceptie, mogelijk te maken. Daar waar de verankering van het auditieve in het visuele niet mogelijk is, zal het geluid wel simultaan aan het beeld zijn, maar niet synchroon. Het aksentueren van deze scheiding van beeld en geluid is, vanwege haar afwijkend karakter

13. M. Chion, *Le son au cinema*, a.w., p. 78: 'Il en ressort que le son perçu pour lui même (et non comme renvoi à une source ou à un sens) peut se nommer objet sonore et se définit par un certain nombre de qualités sensibles (de masse, de texture, de dynamique, de 'grain', etc.) pour lesquelles il a fallu trouver des classements et des dénominations nouvelles.' Chion heeft die nieuwe klasseringen en benoemingen ondernomen in *Guide des objets sonores*. Parijs (Ed. Buchet/Chastel) 1983, waarbij hij zich vooral laat leiden door het werk van Pierre Schaeffer.

14. N. Burch, *Theory of the film practice*. Princeton (Princeton University Press) 1981, p. 91.

ten opzichte van de konventionele modus, vaak een avant-gardestrategie (zie bijvoorbeeld *NEWS FROM HOME*¹⁵) die de norm van het eenheidsmodel (zoals in de klassieke cinema) ter discussie stelt.

Die sekundaire benoeming en de verankering in een bron in het beeld is niet voor alle elementen van de geluidsband hetzelfde. De stem vraagt (en krijgt) meestal een zeer duidelijke verankering, zeker als het om een personagestem gaat (dus als het geen voice-over is); geluiden (vooral ambiance-geluiden) hebben een relatief meer 'losse' verankering. Het beeld van een straat kan zeer uiteenlopende geluiden (stemmen, autogeluiden, stadsgeluiden enzovoort) doen verankeren, aangezien hier de 'straat' als bron een zekere mate van abstraktie ten opzichte van de respectievelijke (deel)bronnen kan hebben. Hier speelt de referentie-kennis van wat een geluidsbron is/kan zijn een grote rol en biedt een grote flexibiliteit aan de verankering van geluiden (alhoewel het geluid van een schip als inbreuk ervaren zal worden in een straatbeeld).¹⁶ De verankering van de muziek in het beeld is een raar fenomeen; meestal zal er geen verankering nodig zijn voor filmmuziek. (Gevolg van de muziek bij de stomme film, die ook niet om een gevisualiseerde bron vroeg? Gevolg van de abstracte, ongebonden status van de muzikale langage die funktioneert via abstracte noties zoals ritme, tonaliteit, klankkleur, harmonie, enzovoort?) De vrijheid van verantwoording, van verankering in een bron, die de filmmuziek kenmerkt, illustreert zich ook in de problemen van de muziekverfilming: muziek als auditief fenomeen, als een bepaalde vorm van *geluid* vraagt, bij verfilming, een metonymische strategie; muziek is geluid en geen beeld en om dus de muziek te verfilmen zal men andere strategieën moeten bedenken (bijvoorbeeld verfilmen van de musici).¹⁷

Hoewel de filmmuziek dus een (konventionele) status heeft, die niet vraagt om een verankering in een bron, kan ze ook steeds heel plots in het beeld geplaatst worden. In *CORPS A COEUR* (P. Vecchiali, 1979) zitten een man en een vrouw op de grond voor zijn auto. We horen muziek uit het

15. Francois Jost vraagt zich af of we bij *NEWS FROM HOME* (C. Akerman, 1976) niet van twee (i.p.v. één) verhalen moeten spreken, aangezien de stadsbeelden en de stemfragmenten niet tot een eenduidig geheel te herleiden zijn. F. Jost, 'Le film; récit ou récits', in: *Cahiers du 20e Siècle*, nr. 9, 1978. Zie ook noot 45.

16. R. Odin, 'A propos...', a.w. p. 122. Odin spreekt hier van een 'code de désignation des sources sonores' die als een serie restricties geldt voor hoe, binnen een gegeven wereld, de geluidsbronnen gekonstrueerd worden. In een realistische film zal het geluid van een schip in een straat als inbreuk, als ongeloofwaardig ervaren worden; een 'straat' kan wel als abstracte geluidsbron gelden, maar niet voor alle geluiden.

17. M. Chion, *Le son au cinéma*, a.w.; Chion wijdt een hoofdstuk aan dit probleem onder de titel 'Filmer la musique'.

Requiem van Fauré (muziek die we ook al eerder gehoord hebben). Ineens zegt de vrouw: 'Zet die muziek af. Hij staat op en zet de autocassetterecorder af. Terwijl het in eerste instantie om 'simultane' muziek lijkt te gaan, volstaat een aanhechtingspunt (de cassetterecorder) om de muziek in het beeld onder te brengen.¹⁸

Naast het gegeven van de verankering van het auditieve in het visuele is er meer dan alleen maar verankering. In het geval van de synchroniteit is ook nog een heel artikulatiespel tussen visuele en auditieve parameters mogelijk. Een spel dat, zodra het afwijkt, ook aangeeft dat er zoiets als een geluidsnorm bestaat (een ideologie van de audio-visuele relaties). Op het beeldvlak is een schaal van shotgrootte mogelijk, die van extreem long shot tot extreme close-up loopt; voor het (mono)geluid is er een spel mogelijk tussen zeer hard en zeer zacht. De geluidsnorm, die dit artikulatiespel tussen het visuele en auditieve regelt, baseert zich op de verstaanbaarheid (vaak verstaanbaarheid van de stem, die de geluiden en de muziek aan haar ondergeschikt maakt). Deze 'realisme'-norm openbaart zich vooral wanneer er een decalage is tussen het visuele en auditieve; zo zien we bijvoorbeeld in *LA POINTE COURTE* (A. Varda, 1954) twee mensen in de verte, in een long shot terwijl de dialoog luid, dichtbij is. Er is een groot artikulatiespel mogelijk tussen de visuele en auditieve 'plans', tussen visueel point-of-view en auditief 'point d'écoute',¹⁹ tussen visueel perspectief en auditief perspectief via de parameters verweg/dichtbij, hard/zacht. Een film als *PLAYTIME* (J. Tati, 1965) speelt op een zeer unieke manier met de geluidsnorm van de verstaanbaarheid: dialogen zijn vaak onverstaanbaar (een soort ambiance-geluid), terwijl de geluiden (van deuren, stoelen, botsingen, enzovoort) op het auditieve voorplan gezet worden door hun geluidsterkte.

Daarnaast zal ook het spel rond auditieve kenmerken als echo, galm, ruimtelijkheid van het geluid, resonantie, van belang zijn voor het synchrone geluid; zo heeft M. Chion een analyse gemaakt van twee vergelijk-

18. Zie ook p. 79, betreffende de konventionele status van filmmuziek m.b.t. de film *BANANAS* (W. Allen, 1971), waarin die status als komies effect gebruikt wordt.

19. M. Chion, *Le son au cinéma*, a.w., pp. 51-57. Chion bespreekt hier het fenomeen van 'le point d'écoute' met als mooi voorbeeld de 'doofheid' van Beethoven in *UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN* (A. Gance, 1936): we horen eerst geluiden en vervolgens horen we vanuit 'le point d'écoute' van Beethoven en horen niets meer. Net zoals bij de point-of-view, zal bij een subjectief geluid een bewerking plaatsvinden die een diëgetisering van het geluid betekent (we horen 'zoals' het personage hoort). Zie ook noot 22, p. 13, waar naar andere, gelijkaardige studies verwezen wordt.

20. M. Chion, *La voix au cinéma*, a.w., pp. 47-50. Deze auditieve kenmerken van het geluid (echo, galm, resonantie, ruimtelijkheid enzovoort) bepalen ook het 'point d'écoute' mede.

bare situaties beeld-geluid in *PSYCHO* (A. Hitchcock, 1960), waarbij de auditieve verschillen van echo, irrealisering, ruimtelijkheid aan vergelijkbare relaties beeld-geluid twee verschillende lezingen opdringen.²⁰

En hoewel de synchroniteit een weinig besproken gegeven is in de filmtheorie, vinden we dus zelfs bij dit meest voor de hand liggende gegeven een hele waaier van betekenisvolle elementen.

Off-screen sound, son off, buitenbeelds geluid

In de benoeming van de relaties beeld-geluid zal men vaak 'off-screen', son off, voix off, voice-over tegenkomen, waarmee men het geluid benoemt dat niet door/in het beeldkader verankerd wordt. Als we deze benamingen eens van dichterbij gaan bekijken, blijkt dat via die benoeming veel problemen ondergesneeuwd worden.

Het filmiese beeld is, ondanks de verscheidene vormen die het kan hebben (wide-screen, standard-ratio, academy ratio), precies een *kader*, een beperkte en ingeperkte visie. André Bazin omschreef het filmiese beeld zelfs als een 'cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement'.²¹ De benoemingen off-screen sound e.d. zijn toch enigszins problematies. Voor het beeld schijnt het visuele 'off' beter te gelden: wanneer van een personage alleen een arm te zien is, dan is de rest inderdaad 'off'. Maar we zouden ons af kunnen vragen of een geluid wel 'off' kan zijn: 'Men vergeet dat het geluid zelf nooit off is; het is hoorbaar of het bestaat niet.' Dit is een reden voor Metz om te zeggen dat 'de taal van de technici en de studio's, zonder zich ervan bewust te zijn, op het geluid een conceptualisering toepassen die alleen voor het beeld zin heeft: men pretendeert over het geluid te spreken, maar men denkt in feite aan het visuele beeld van de geluidsbron.'²²

Toch zegt Metz in hetzelfde artikel ook dat de waarneming van een geluid een tweede benoeming nodig heeft om volledig benoemd te worden, terwijl het benoemen van een visueel objekt bij een eerste identifikatie voldoende is. Een geluid vraagt, bij benoeming, dus om een tweede identifikatie (die van de bron) en houdt dus ook een visualisering van de bron in. Dat men 'aan het visuele beeld van de geluidsbron' denkt bij de benamingen off-screen sound is dus zeer logies.²³ Michel Chion heeft, in

21. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Parijs (Ed. du Cerf) 1981, p. 160.

22. C. Metz, 'Le perçu et le nommé', a.w., pp. 157-158.

23. Twee tegenstrijdige uitspraken: 'Sounds have no images' (B. Balász) en 'A sound always evokes an image' (Bresson). Balász' uitspraak legt het aksent op de eerste identifikatie (en de autonomie van een geluid), Bressons op de tweede identifikatie, die van de bron. Beide uitspraken zijn geldig, maar in het geval van

zijn kritiek op schrijvers die een *autonome* geluidvisie voorstonden (waarbij gedacht moet worden aan geluiden die niet in het beeld verankerd worden), het volgende gezegd: 'De verwarring komt duidelijk voort uit het feit dat men vergeet dat er voor het geluid geen "champ" of "hors-champ" is dan in relatie tot het beeld, terwijl die begrippen, voor het beeld zelf, intrinsiek zijn aan het visuele domein. Hetgeen er uiteindelijk op neer komt om een verhouding (van een geluid tot een beeld) voor een absolute waarde te houden (van dat geluid). Er is dus slechts, in de cinema, een plaats van het geluid in relatie tot beelden en fikties.'²⁴

Voor het visuele is de term 'off' dus intrinsiek aan het visuele domein van de cinema, door haar beeldkader. Als een geluid 'off' genoemd wordt, is dat wanneer het geluid *wel hoorbaar* maar *niet verankerd* is in het beeld. Het zal er dus niet zo zeer om gaan om te zeggen dat het beeld (of het geluid) primair is (alhoewel de termen off-screen sound e.d. wel een primaat van het visuele suggereren) alswel om de *relatie* tussen beeld en geluid een plaats te geven. Want een relatie tussen het visuele en auditieve is, zelfs wanneer het beeld zwart is, aanwezig; alleen hebben we met twee vefscheidene terreinen te maken (visueel/auditief) die qua status en waarneming verschillen. Het visuele is gekaderd (in/off), het geluid is hoorbaar of niet; het visuele kent een eerste, afdoende identifikatie en benoeming, terwijl het auditieve ook nog een tweede identifikatie vraagt (de bron). Als we dus een geluid 'off' noemen, benoemen we *een relatie* van een geluid dat hoorbaar is, maar niet in het beeld verankerd is.

Als we toch een soort analogie met het beeldkader en zijn visuele 'hors-champ' zouden willen formuleren, zouden we aan het volgende kunnen denken. Een kadrage is een keuze, een beperking; we laten iets zo zien en laten daardoor de rest 'off'. Metz heeft inderdaad gelijk als hij zegt dat een geluid hoorbaar is of anders niet bestaat. Maar net zo goed als het visuele hors-champ imaginair is, slechts in de verbeelding aanwezig is, zo kan het geluid ook imaginair zijn: geëvoceerd door het beeld zelf, maar niet hoorbaar. Een mooi voorbeeld van zo iets vinden we in *THE LADIES' MAN* (J. Lewis, 1961). In het damespension waar Lewis woont, komt een t.v.-ploeg een reportage maken. Lewis verbreekt dan op een gegeven moment de mikrofoon-verbinding en we zien hem, omringd door de dames, praten zonder dat we hem horen.²⁵ Hoewel het ontbreken van het geluid hier

geluiden in film zal de tweede identifikatie zeer belangrijk zijn (zie ook het interview met Ton de Graaff in dit nummer).

24. M. Chion, *Le son au cinema*, a.w., p. 31.

25. Het ontbreken van het geluid is hier verantwoord, d.w.z. gediëgetiseerd (het verbreken van het kontakt). Maar een diëgese kan ook paradoxaal zijn. In *LA PACTOLE* (J. P. Mocky, 1985) worden voor een politie-funktionaris gefilmde onder-

gemotiveerd wordt, is het geluid virtueel wel aanwezig, imaginair aanwezig (net zoals het visuele hors-champ imaginair aanwezig is). Zowel beeld en geluid zijn, in zo'n optie, partieel, gekadreerd. Net zoals het beeld een kadrering nodig heeft, zo heeft het geluid ook een kadrering: welke geluiden die door het beeld geëvoceerd worden, virtueel aanwezig zijn, worden gerealiseerd?²⁶ Zo zouden we de stomme film kunnen zien als de film waarin het gehele 'hors-champ sonore' in het beeld zat.²⁷ Zowel het visuele als het auditieve zijn een konstruktie, een kadrering, een keuze (van wat wel of wat niet te laten horen of zien). Wel lijkt mij er een discrepantie te zijn tussen het visuele en auditieve, inzoverre men auditief veel minder attentief is (wie luistert er naar wat hij *niet* hoort en wel door het beeld geëvoceerd wordt?).

Die relatie tussen het beperkte kader en het geluid zal dus wel belangrijk zijn voor de wijze waarop de film met deze middelen vertelt. Voor zover geluiden niet door het beeld verankerd worden, zal er, alleen al door de relatie beeld-geluid, een spanning optreden. Een spanning die op vele manieren opgelost kan worden: door de mogelijke bron van het geluid te laten zien, door de decalage tussen beeld en geluid als effect te gebruiken (vaak in suspense en komedie)²⁸ of door die spanning ambigu te laten. De spanning of ambiguïteit, die de relatie beeld-geluid kan kenmerken, wordt meestal opgelost door die spanning te narrativiseren. Een oplossing die Heath eens als volgt omschreven heeft voor de klassieke cinema: '(...) the work of classical continuity is not to hide or ignore off-screen space but, on the contrary, to contain it, to regularize its fluctuation in a constant movement of reappropriation. It is this movement that defines the rules of continuity and the fiction of space they serve to construct, the whole

vragingen vertoond. Maar het geluid ontbreekt. Twee liplezers zeggen hardop wat de gefilmde personages zeggen; maar als ze daarna afscheid nemen van de politiefunktionaris, hebben ze geen stem, zijn ze stom! Liplezers die alleen kunnen spreken namens de verfilmde, stomme ondervraagden, maar die zelf stom zijn als ze voor zichzelf moeten spreken.

26. Zie het interview met Ton de Graaff, waar hij spreekt over de 'ongelooflijke, ijselijke, totaal overbodige synchroniteit' (zie p. 93) van de Franse films uit de jaren veertig/vijftig, waar dus alle geluiden die virtueel aanwezig zijn (geëvoceerd door het beeld) ook gerealiseerd werden; er is dus een keuze, 'kadrering' van het geluid (wat laten we horen, wat niet) zoals er ook een visuele kadrering is (wat laten we zien, wat niet).

27. M. Chion, *Le son au cinéma*, a.w., p. 112. Chion citeert hier Arthur Kleiner: 'On voyait quelqu'un courir sans entendre ses pas (...). A la reproduction du réel (de visuele 'reproduction du réel', P. V.) correspondait, dans un contraste surprenante, un silence anormal.'

28. Zie M. Chion, 'De stiltes van Mabuse', elders in dit nummer.

according to a kind of metonymic lock in which off-screen space becomes on-screen space and is replaced in turn by the space it holds off, each joining over the next. (...) One of the acts of a film is the creation of a space, but what gives the moving space its coherence in time (...) is here "the narrative itself".²⁹

Deze uitspraak van Heath zou ook uitgebreid kunnen worden tot het off-screen sound dat, in de klassieke cinema, on-screen sound zal worden. Zijn uitspraak over klassieke continuïteit zal later geherformuleerd worden via de 'suture', een mechanisme dat de 'gaten' tussen de beelden en in de vertelling dichthecht.³⁰ De spanning tussen de beperkte visie en het geluid zal op vele verschillende wijze gesutureerd kunnen worden om de coherentie van de fictie te garanderen (om de mogelijke diskrepantie tussen het visuele en auditieve te dichten). Het visuele, imaginaire hors-champ dat op zijn beurt champ wordt, het off-screen geluid dat vervolgens aan een gevisualiseerde bron gekoppeld wordt, is een zeer belangrijke dialektiek voor de coherentie; alleen is die nieuwe coherentie er een die zelf weer iets anders visueel hors-champ zal kunnen laten of een off-screen geluid zal kunnen creëren. Eenmaal de audio-visuele fictie gestart zal deze suture-dialektiek voortduren tot de laatste steek (THE END).³¹

Echter, de ruimte die buiten het kader valt, is in zoverre ze door het geluid of het gesproken woord aangesproken, geaktualiseerd wordt, niet altijd dezelfde imaginaire ruimte. Daarvoor herneem ik de uitspraak van Chion: 'Er is dus slechts, in de cinema, een plaats van het geluid in relatie tot beelden en ficties.' Het onderscheid tussen beelden en ficties is belangrijk, omdat de ruimte die buiten het beeld valt, en de fictieve ruimte elkaar niet helemaal insluiten. Daarvoor ga ik over naar de term diëgese.

Diëgese

De term diëgese is door de filmoloog E. Souriau geïntroduceerd in 1948, waarbij hij, volgens Genette, een onderscheid maakte tussen het 'univers diégétique comme lieu du signifié' en 'l'univers écranique comme lieu du signifiant filmique.'³² De diëgese (of diëgeties universum) is dus 'allereerst

29. S. Heath, *Questions of cinema*, a.w., pp. 45-46.

30. Maar ook de mogelijke 'gaten' tussen de visuele en auditieve reproductie, bijvoorbeeld in een dialoog in shot-tegenshot wanneer er sprake is van iemand zien, terwijl de ander (buiten beeld) spreekt.

31. P. Bonitzer, *Le regard et la voix*. Parijs (Union Générale d'Éditions) 1976; op pp. 16-18 legt Bonitzer de nadruk op dit dialektische proces.

32. G. Genette, *Nouveau discours du récit*. Parijs (Ed. du Seuil), 1983. Ik citeer hier Genette omdat hij het verschil tussen diëgese (zoals geformuleerd door de filmolo-

de geschiedenis gezien als pseudo-wereld, als fictief universum waarvan de elementen zich verenigen om een globaal geheel te vormen. Men moet haar (de diëgese, *P. V.*) dus zien als de uiteindelijke betekenis van het verhaal; als de fictie op het moment dat deze vorm krijgt of deze zich vormt. (...) Dat diëgeties universum heeft dus een ambigue status: het is tegelijkertijd datgene wat de geschiedenis genereert alsook datgene waarop ze steunt, waarnaar ze verwijst (daarom zeggen we dat de diëgese groter is dan de geschiedenis). Elke geschiedenis creëert zijn eigen diëgeties universum, maar omgekeerd ondersteunt het diëgeties universum (beperkt en gevormd door eerdere geschiedenissen – zoals in het geval van het genre) de opbouw en het begrijpen van de geschiedenis.³³

Van belang voor een goed begrip van de term 'diëgese' is dus het feit dat de geschiedenis als een pseudo-wereld wordt gezien, als een fictief universum dat, in het geval van de film, een dubbel imitatief karakter heeft.³⁴ Allereerst wordt de diëgese opgebouwd via het beeld en geluid, via de kodes van de analogie; het analoge beeld en analoge geluid zijn de grondstof van de diëgese. De tweede imitatie van de diëgese bestaat erin dat ze een fictieve wereld creëert, een universum dat 'détaché du monde réel' is (de diëgese is anders dan de werkelijke wereld), maar tegelijkertijd 'de illusie gevend te functioneren als imitatie van de werkelijkheid'. De diëgese is dus op dubbele wijze imitatief; via de analoge beelden en geluiden en via haar 'imitatie van de werkelijkheid'.³⁵ Ook de literatuur kan een diëgese hebben in de zin dat ze een fictieve wereld kan creëren die toch de illusie geeft te functioneren als imitatie van de werkelijkheid; maar het filmies diëgeties universum kan, met zijn analoge beelden en geluiden, ook een diëgese creëren zonder een geschiedenis te vertellen, zoals N. Burch probeert aan te geven.³⁶

gen) en diëgesis (zoals Plato die formuleert) benadrukte (m.n. p. 13). Helaas is dit verschil genegeerd in *Seminar Semiotiek van de Film* (Nijmegen (SUN) 1980, p. 78, (voetnoot) waar Metz' 'diëgese' vertaald is met 'diëgesis'.

33. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*. Parijs (Ed. Nathan) 1983, p. 81.

34. Een meer uitvoerige bespreking van de dubbele imitatie is te vinden in: Dominique Chateau, 'Diégèse et énonciation', in: *Communications* 38 (*Énonciation et cinéma*), 1983.

35. D. Chateau, 'Diégèse et énonciation', a.w., p. 125: 'Il se trouve, en effet, que le film est doublement imitatif: à l'imitation diégétique se superpose, comme sa condition ou son effet, l'imitation iconique.' Ikoniese en auditieve imitatie, analogie.

36. N. Burch, 'Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits', in: *Screen*, jrg. 23, nr. 2, juli/augustus, 1982. Hoewel Burch niet altijd even gelukkig is in zijn formuleringen, zijn zijn gedachten inspirerend m.b.t. de grenzen van de diëgese. Volgens

LA REGION CENTRALE (M. Snow, 1970/1971) is een film waarin we een landschap zien dat door de kamera afgetast is (via allerlei kamerabewegingen); we horen een geluid dat klinkt als het controlemechanisme van de kamera (een 'bloop'). LA REGION CENTRALE heeft wel een diëgeties universum dat via de cinematografiese uitdrukkingmaterie (analoge beelden en geluiden) opgebouwd wordt, maar vertelt geen geschiedenis; bezit ook een dubbele imitatie, maar geen geschiedenis zoals de narratologie die definieert (zie *Versus*, 1984, nr. 2). En hoewel LA REGION CENTRALE een uitzondering is in de voor het overgrote deel narratieve cinema vinden we hier een andere reden om te zeggen 'dat de diëgese groter is dan de geschiedenis'.

De introductie van een term als diëgese brengt het gevaar met zich mee als een vergaarbak te gaan functioneren; niet alle elementen hebben echter binnen die pseudo-wereld eenzelfde plaats. De diëgese zou het juist mogelijk moeten maken om de verschillende relaties tussen beeld en geluid en hun plaats in de diëgese te benoemen; de diëgese is juist het kader waarbinnen die relaties kunnen functioneren, mogelijk en betekenisvol worden.

Diëgeties, extra-diëgeties, niet-diëgeties, semi-diëgeties

Om de 'plaats' die het geluid bezet in de diëgese, aan te geven zijn meerdere termen nodig, want niet alle elementen van de geluidswereld bezitten eenzelfde relatie tot de diëgese. Een element van de geluidsband noemen we diëgeties als het binnen de spatio-temporele pseudo-wereld, die de diëgese is, te plaatsen is: in een dialoog tussen twee personages in een café behoort de dialoog (maar ook de geluiden in het café) tot het diëgeties geluid. Extra-diëgeties noemen we die elementen van de geluidsband die niet in de diëgese te plaatsen zijn (bijvoorbeeld een voice-over, of de filmmuziek). Niet-diëgeties zijn die geluidselementen die niet met het *filmies* geluid te maken hebben (geluiden veroorzaakt in de zaal of daarbuiten, de ruis van de geluidsband.) Het verschil tussen extra-diëgeties en niet-diëgeties geluid is, dat het in beide gevallen om elementen gaat die niet in het diëgeties universum te plaatsen zijn, maar dat het extra-diëgeties geluid, in tegenstelling tot het niet-diëgeties geluid, een relatie onderhoudt met de diëgese. De extra-diëgetiese filmmuziek bijvoorbeeld onderhoudt een konnotatieve relatie tot de diëgese (zie p. 49); de violen uit de douche-scène in *PSYCHO* plaatsen we niet *in* de diëgese, maar de muziek onderhoudt er wel een band mee. Een voice-over zal meestal ook extra-diëgeties zijn,

Burch hangt een diëgeties proces niet af van een narratie, noch van synchroon geluid; de minimale benodigdheden zijn een leesbaar beeld en 'beweging' (volgens Burch) die, ook zonder een narratie te creëren, een diëgese opbouwen.

alhoewel er randgevallen zijn. In de SAGA OF ANATAHAN (J. von Sternberg, 1952) zien we de belevenissen van een groep gestrande japanse militairen op een eiland. De diëgese wordt becommentarieerd door een voice-over, die niet in de diëgese te plaatsen valt, terwijl de stem wel steeds van 'wij' spreekt, alsof de stem toebehoort aan een van de diëgetiese personages. In zo'n geval zouden we van een semi-diëgetiese stem kunnen spreken: noch diëgeties, noch extra-diëgeties.³⁷

De term diëgese en haar onderscheidingen voor het geluid in diëgeties, extra-diëgeties enzovoort is vooral een middel om de verschillende vormen van relaties die het geluid tot de diëgese heeft, te benoemen (niet meer en niet minder). Toch is het allesbehalve altijd eenvoudig de staat van elementen van de geluidsband tot de diëgese te bepalen.

Het begrip diëgese is bijvoorbeeld minder expliciet over het off-screen of het hors-champ. In het geval van ons voorbeeld van de dialoog zijn zowel de dialoog als de café-geluiden diëgeties; maar daarmee is nog niets gezegd over de betekenis van hoe (en wat van) die diëgese geartikuleerd wordt (wat wordt getoond, hoe is de montage/decoupage). En hoewel dat strikt genomen ook niet hoort tot het bepalen van de status van het geluid, tot zijn plaats in de diëgese, zijn die opbouw en artikulatie van de diëgese daarom nog niet minder belangrijk; het verdient dus aanbeveling om, naast het bepalen van de plaats van het geluid in de diëgese, te bekijken hoe die diëgese geartikuleerd wordt.

De plaats van het geluid in de diëgese is ook niet eenduidig. Het zal vaak een tijdlang moeilijk zijn om het geluid een precieze plaats toe te kennen in de diëgese: behoren die geluiden tot de diëgese; is die stem diëgeties maar buiten beeld of extra-diëgeties? En soms kennen we een plaats toe die niet blijkt te kloppen. Een voorbeeld uit BANANAS (W. Allen, 1971): 'Men meldt de held dat de president hem uitnodigt voor een diner; hij gaat op zijn bed liggen, verbaasd, eufories; een harpmelodie, ogenschijnlijk puur konventioneel, voegt een euforische dimensie eraan toe; daarop staat onze man op, opent een kast en ontdekt hier de zeer geïnspireerde harpist: het komiese discours heeft hier (...) in de diëgese iets ingevoegd dat haar traditioneel gezien vreemd is.'³⁸

Wat in dit voorbeeld aangegeven wordt, is tweeledig: – de plaats van een geluid ten opzichte van de diëgese is niet altijd meteen duidelijk te bepalen;

37. We zouden ook kunnen zeggen: diëgeties èn extra-diëgeties, want de stem maakt (via de 'wij') deel uit van de groep Japanners die de diëgese van THE SAGA OF ANATAHAN 'bevolken', maar is ook niet te lokaliseren in een van de personages (en dus extra-diëgeties).

38. D. Percheron, 'Diégèse', in: *Lecture du film*. Parijs (Ed. Albatros, collection Ça/Cinema) 1976, p. 75.

– toch is er een spel van anticipatie rondom die plaats ('traditioneel gezien vreemd' wil zeggen dat we zulke muziek als extra-diëgeties plaatsen normaliter, totdat...). Dit spel van anticipatie (en retro-aktie; 'de harpmuziek was dus diëgeties') is mogelijk in niet-strikt logiese of mathematische structuren, zoals de narratieve structuur die zich in de tijdsdimensie ont-wikkelt.³⁹ De diëgese wordt opgebouwd, roept bepaalde verwachtingen en anticipaties op: het voorbeeld van BANANAS demonstreert ook dat de diëgese een dynamies gegeven is, dat er een diëgeties proces is dat zich ontwikkelt. Het spel van anticipatie en retroaktie rond de harpmuziek in BANANAS vermindert onze aanhechting niet, aangezien we in een genre (komedie) zitten waar die diëgese er geen afbreuk door ondergaat; in een serieus, psychologies drama zou een breuk kunnen ontstaan.⁴⁰

Maar niet alleen de konventie (dat muziek extra-diëgeties is in het algemeen) speelt een rol in die anticipatie. We zouden het voorbeeld van Dominique Villain kunnen hernemen betreffende de stem in FORTINI CANI (zie p. 18): de geluiden en het ruimtelijk volume dat de stem kleurt, brengen ons ertoe de stem *in* de diëgese te plaatsen. De stem bevindt zich in dezelfde diëgetiese ruimte die de beelden ons tonen (ook al *zien* we pas later de spreker inderdaad in de diëgese). De extra-diëgetiese stem zal vaak gekenmerkt worden door allerlei auditieve kenmerken om een eventuele ambiguïteit rond diëgeties/extra-diëgeties te voorkomen, om auditief te onderstrepen dat de stem uit een andere ruimte/tijd komt dan de diëgese zelf. Hetzelfde geldt ook voor stemmen die een diëgeties personage 'in' zijn hoofd hoort, of voor een innerlijke monoloog, echo, galm, ruimtelijkheid diëgetiseren deze stemmen, ondersteunen het diëgetiese effect.⁴¹

Het voorbeeld van BANANAS alsook van FORTINI CANI toont aan dat er verschillende soorten ruimtes zijn in de diëgese (de diëgetiese ruimte en de extra-diëgetiese ruimte), maar dat het niet altijd even duidelijk te plaatsen is of een geluid diëgeties is, maar buiten beeld, of buiten beeld en buiten de diëgese.⁴² De ruimte buiten het kader is een andere ruimte dan de ruimte van waaruit de voice-over of de filmmuziek normaliter komt, maar er kan een ambiguïteit bestaan of een geluid diëgeties dan wel extra-diëgeties is;

39. Geciteerd in D. Chateau, 'Diégèse et énonciation', a.w., pp. 126-127.

40. Hier spelen m.a.w. de genrerregels een rol in het diëgeties universum (zie ook de omschrijving van diëgese op pp. 76-77).

41. Zie noot 20.

42. M. Chion, *Le son au cinéma*, a.w., p. 32. Chion formuleert deze verschillende ruimtes als 'hors-champ' (buiten beeld, contigu aan de getoonde ruimte en simultaan) en 'off' (de ruimte, die spatiaal en/of temporeel verschilt van de getoonde ruimte). Hoewel Chion op een andere manier hetzelfde zegt, preferer ik de term diëgese vanwege het meer omvattende kader dat ze kan bieden.

een ambiguïteit die de beheersing van de diëgese op de proef stelt.⁴³

Bij de bepaling van de plaats van een geluid in de diëgese moeten, om een te simplistische toepassing ervan te voorkomen, een aantal dingen in de gaten gehouden worden. Allereerst kunnen in de geluidswereld van de diëgese verschillende posities tegelijkertijd ingenomen worden; met andere woorden, diëgeties, extra-diëgeties enzovoort kunnen simultaan voorkomen, verspreid over de verschillende elementen van de geluidsband (stem, geluiden, muziek). Er is dus geen noodzakelijk homogene geluidsband ten opzichte van de diëgese: voor elk element van de geluidselementen moet de positie ten opzichte van de diëgese bepaald worden. Naast deze mogelijke differentiëring van de geluidsband op één bepaald moment, zijn er ook veranderingen, transformaties van de positie van het geluid ten opzichte van de diëgese mogelijk.

In *ALL I DESIRE* (D. Sirk, 1953) voeren Naomi Murdoch (B. Stanwyck) en haar kollega een gesprek in de kleedkamer van het theater waar ze werken. Naomi Murdoch besluit op de schriftelijke uitnodiging van haar dochter in te gaan om naar Riverdale te komen. De dialoog loopt door terwijl we vervolgens beelden van Riverdale krijgen te zien. Hier verglijdt de positie van de stem van Naomi Murdoch van diëgeties (kleedkamer) naar extra-diëgeties (gedeelte Riverdale); via de verglijding van de stem van diëgeties naar extradiëgeties wordt deze temporeel-spatiale sprong in de diëgese ondersteund.

In *DOUBLE INDEMNITY* (B. Wilder, 1944) spreekt Walter Neff (F. Macmurray) op een dictafoon zijn bekentenis in aan zijn baas (E.G. Robinson) over de misdaad die hij begaan heeft. Tijdens dit inspreken begint een flash-back waarin we de eerste ontmoeting tussen Walter Neff en Phyllis Dietrichson (B. Stanwyck) zien, terwijl Walter Neffs stem nog doorgaat. Hier verglijdt de stem van diëgeties (het inspreken op kantoor) naar extra-diëgeties (bij de eerste ontmoeting); tegelijkertijd overbrugt de stem ook twee nivo's in de diëgese, te weten tussen de diëgese (het eerste nivo, de bekentenis van Neff) en het tweede, ingebedde nivo, de metadiëgese (de

43. In *ACCIDENT* (J. Losey, 1967) zien we een ontmoeting tussen de docent (Dirk Bogarde) en diens vroegere vriendin (Delphine Seyrig). Tijdens deze sequence krijgen we een gedeelte waarin ze, zonder te spreken, tegenover elkaar zitten; toch horen we hun stemmen, zonder een auditieve bewerking die deze stemmen tot 'innerlijke stemmen' helpt diëgetiseren. Wat horen we hier, vraag je je af? De plaats van deze stemmen in de diëgese kan niet eenduidig bepaald worden, waardoor er ook geen beheersing van de diëgese is; een beheersing van de diëgese die, volgens Chateau, van belang is om van de (narratieve) illusie te genieten. D. Chateau, 'Diégèse et énonciation', a.w., pp. 126-127: 'La diégèse n'induit l'illusion qu'à la condition que le spectateur maîtrise la diégèse.'

diëgese binnen de eerste diëgese).⁴⁴ Deze 'overbruggingen' in de diëgese (in de diëgese zelf of tussen verschillende diëgetiese nivo's) en de daarmee gepaard gaande verglijdingen van de positie van de stem zijn meestal van korte duur: eenmaal de overbrugging gemaakt, verstomt de stem. Alhoewel niet noodzakelijkerwijs: 'We horen op de geluidsband de voortzetting van een dialoog tussen twee personages die we juist tevoren hebben gezien, 's nachts op het strand van Boulogne terwijl we in beeld twee andere personages op het zelfde moment van de nacht in een appartement in dezelfde stad zien'⁴⁵ (MURIEL, A. Resnais, 1963).

Slot

Met de bespreking van drie termen (synchroniteit, off-screen, diëgese) heb ik een poging gedaan om te bekijken hoe we de benoeming van de relaties tussen beeld en geluid te lijf gaan, met andere woorden hoe de *vorm* van relaties benoemd kan worden. Voor de benoeming van de relaties tussen beeld en geluid lijkt de term diëgese me het beste vooruitzicht te bieden, aangezien een film altijd 'meer' is dan de optelsom van beelden en geluiden (hij creëert een diëgese, een diëgeties universum); de term diëgese, alsmede de van haar afgeleide termen, biedt een kader waarbinnen een meer verfijnd deskriptiemodel kan worden opgebouwd. Het deskriptieve model is zowel een verruiming als een beperking, want het heeft alleen betrekking op de *vorm* van de diëgese. Daarnaast verdient het ook aanbeveling om een paar probleempunten voor ogen te houden.

1. Probleem van de verankering (zie p. 68): hoe komen we er eigenlijk precies toe om beeld en geluid in elkaar te verankeren, aan elkaar te verbinden tot eenheid? Nu zal bijvoorbeeld een synchrone dialoog weinig problemen opleveren (de lipbewegingen en de gehoorde stemmen vormen een 'evident' en sterk verankeringsmechanisme); maar de problematiek van de bron (en daarmee dus ook de verankering in de diëgese van het geluid) is voor de rest weinig onderzocht.⁴⁶

44. G. Genette, *Figures III*. Parijs (Ed. du Seuil) 1972; op pp. 238 e.v. maakt Genette deze (en andere) onderscheidingen binnen de diëgese.

45. D. Percheron, 'Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse', in: *Ça / Cinema*, 1973. Geciteerd in R. Odin, 'A propos...', a.w., p. 101. We zouden ons kunnen afvragen of we in zo'n geval te maken hebben met een (tijdelijk) dubbele diëgese of met een enkelvoudige diëgese (met extradiëgetiese stemmen) op het moment dat we in het appartement zijn; m.a.w., of hier de temporeel-spatiale diëgese op temporeel vlak gelijktijdig is, maar spatiaal gesplitst.

46. Een uitzondering is het artikel van R. Odin, 'A propos...', a.w.

2. Zijn er (en zo ja, hoe) grenzen tussen diëgetiese en niet-diëgetiese films als we de dubbele imitatie als uitgangspunt nemen? We kunnen dan wel zeggen dat een film een diëgese kan hebben zonder narratief te zijn (zie p. 77, of het aldaar geciteerde artikel van Burch), maar wanneer kunnen we zeggen dat een film niet-diëgeties is? Betreft dat genre (de home-movies, documentaire, experimentele film) of niet? Of ligt het probleem elders?
3. Een verfijning en nuancering, differentiëring van de term diëgese is al op gang gekomen voor de literatuur (vooral Genette heeft zich daar mee beziggehouden⁴⁷); alhoewel er ook aanzetten gedaan zijn voor de filmiese diëgese⁴⁸, lijkt er nog genoeg werk aan de winkel.

47. Vooral in *Figures III*, a.w.

48. *Communications*, 38 (Énonciation et cinéma), 1983, met name F. Jost 'Narration(s): en deçà et au-delà', en J. P. Simon, 'Énonciation et narration'.