

## Vertelstrategieën in DOUBLE INDEMNITY

Het vertellen van verhalen is te onderscheiden in 'het verhaal', datgene wat verteld wordt, en 'het vertellen', de handeling van het vertellen van een verhaal. Dit onderscheid is reeds te vinden in de theorieën van Emile Benveniste.<sup>1</sup> Benveniste's theorie impliceert dus het bestaan van 'iets' of 'iemand' die het verhaal vertelt, een vertellende instantie. Het is in dit verband opmerkelijk dat met name de klassieke Hollywoodcinema zich altijd de moeite heeft getroost om de illusie te scheppen dat het verhaal zichzelf vertelde. De vertelinstantie verhulde zich als het ware achter het verhaal. Om dit te bereiken bediende de vertelinstantie zich van vertelmechanismen die vaak dermate geraffineerd waren dat de term 'vertelstrategie' alleszins gerechtvaardigd lijkt.

In deze analyse van DOUBLE INDEMNITY<sup>2</sup> beperken we ons tot twee aandachtspunten. Ten eerste proberen we de mechanismen van de vertelstrategie te ontrafelen. DOUBLE INDEMNITY kenmerkt zich door een uitgekende tekstuele organisatie. Centraal hierin staat het personage Walter Neff die, zoals nog zal blijken, steeds meer zijn greep op zijn eigen verhaal verliest. In de film vertelt deze Walter Neff, een verzekeringsagent, door middel van flash-backs en voice-over zijn verhaal als een ik-vertelling aan Barton Keyes, claims-manager. De vertelinstantie verschuilt zich als het ware achter de ik-verteller. Zij geeft haar verhaal zeer nadrukkelijk uit handen aan deze ik-verteller en ontkent daardoor haar eigen bestaan. Doordat tegelijkertijd Neff als ik-verteller de greep op zijn verhaal verliest, ontstaat er een interessant spel tussen de posities die de vertelinstantie en de ik-verteller in het verhaal innemen.

1. 'Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguons comme celui de l'histoire et celui de discours.' E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Parijs (Gallimard) 1966, p. 238. Voor een verdere uitleg verwijzen we naar hoofdstuk 19 van dit werk, 'L'homme dans la langue', pp. 237-250, of naar E. de Kuiper/E. Poppe, 'Discours, Énoncé en Énonciation. Een situering van drie onvertaalde termen', in: *Seminar Semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 85-96.

2. DOUBLE INDEMNITY, 1944. USA. Regie: Billy Wilder. Scenario: Raymond Chandler/James Cain. Cast: Fred MacMurray/Barbara Stanwyck/Edward G. Robinson.

Om dit spel van de vertelstrategie in kaart te brengen, maakten we aanvankelijk gebruik van een analysemodel dat ontwikkeld is voor literaire teksten. *DOUBLE INDEMNITY* stelde als filmische tekst een aantal problemen die niet op te lossen waren met behulp van dit literatuurwetenschappelijke model. Het was daarom noodzakelijk dit model aan te passen en uit te breiden.

Het tweede punt dat we willen aanvoeren is het volgende. Ondanks de geraffineerde strategieën met behulp waarvan de vertelinstantie zichzelf verhult, zal zij steeds zichzelf ontmaskeren. Dit gebeurt door middel van 'sporen' die zij achterlaat in de door haar gecreëerde tekst, in casu de tekst van de verteller Walter Neff. Deze sporen geven een duidelijk inzicht in de manier waarop de hele film wordt verteld. Zij vormen daarom een belangrijk punt in de analyse.

### *Vertellerstekst en persoonstekst*

Ieder verhaal wordt verteld en veronderstelt daarom een vertellende instantie. Meestal is deze vertellende instantie niet expliciet aanwezig in de tekst. Zij behoort niet tot de énoncé<sup>3</sup>, is niet zichtbaar in de tekst zoals die aan de lezer of toeschouwer gepresenteerd wordt. De vertelinstantie maakt geen deel uit van het vertelde, van de diëtese. Of, om precies te zijn, zij creëert de diëtese. We spreken daarom van een extra-diëgetische verteller, van een énonciateur. De énonciateur komt globaal overeen met degene die het verhaal vertelt. Er is echter nog een tweede instantie hierbij werkzaam, de énonciataire, degene tot wie de énonciateur zich richt. In de film is de toeschouwer de énonciataire. Zowel énonciateur als énonciataire produceren de tekst. Beide zijn niet in de tekst aanwezig, ze blijven impliciet. Expliciet aanwezig daarentegen is een ander producerend paar, de narrateur en de narrataire. Een narrateur is een in de tekst aanwezige verteller; vaak is dit, zoals in deze film, een ik-persoon. De narrataire is degene tot wie hij zich richt bij het vertellen van zijn verhaal. In *DOUBLE INDEMNITY* is Walter Neff de narrateur, Barton Keyes de narrataire.<sup>4</sup> Deze verteller, het ik-personage, moet onderscheiden worden van de bovengenoemde (anonieme) vertelinstantie. Hij behoort immers wel tot de diëtese. We spreken daarom van een diëgetische verteller, de narrateur. Om terminologische verwarring te voorkomen gebruiken wij voor de extra-diëgetische verteller of énonciateur de term *vertelinstantie*, voor de diëgetische verteller of narrateur de term *verteller*.<sup>5</sup>

3. Voor de begrippen énoncé en énonciation verwijzen we naar E. de Kuyper/E. Poppe, a.w.

4. Geïnteresseerden zullen uitgebreide informatie vinden in: A.J. Greimas/J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs 1979, pp. 79-80, 125-128 en 242.

5. Deze termen zijn niet dekkend voor alle verhalen. De verteller uit het epos is niet in deze

Een ik-vertelling zou als volgt in een schema<sup>6</sup> kunnen worden weergegeven:

{V vertelt: [P-ik autobiografeer: (.....)]}

Narrativiteit is niet gebonden aan literatuur. Een narratief analysemodel dat ontwikkeld is op basis van literair materiaal zou daarom ook toegepast moeten kunnen worden op een film.

In *DOUBLE INDEMNITY* treffen we een soortgelijke organisatie aan. De vertelinstantie van het verhaal, v, vertelt over het personage Walter Neff, die op zijn beurt ons zijn fictieve autobiografie geeft.

| A                                                                       | B      | C |
|-------------------------------------------------------------------------|--------|---|
| {V vertelt: [P-ik, Walter Neff, autobiografeer: (Dear Keyes, suppose)]} |        |   |
| énonciation                                                             | énoncé |   |

B zouden we kunnen definiëren als de *vertellerstekst*, datgene wat ons verteld wordt door de vertelinstantie onder A. C noemen we *persoonstekst*, het is het verhaal zoals het verteld wordt door het ik-personage, Walter Neff. Dat wat onder A valt behoort tot de énonciation en blijft impliciet. A is verantwoordelijk voor zowel B als C, die samen de énoncé vormen. C wordt weliswaar gepresenteerd als de tekst van Walter Neff, uiteindelijk wordt deze toch verteld door de vertelinstantie onder A: dit wordt duidelijk door de sporen die de anonieme vertelinstantie in C achterlaat. In de paragraaf 'Sporen van de énonciation' wordt hier nader op ingegaan.

Er kan een discrepantie bestaan tussen vertellerstekst en persoonstekst. Het door ons gebruikte model behandelt deze problematiek met betrekking tot zeer specifieke literaire verschijnselen. Aangezien film niet zomaar gelijkgesteld kan worden aan literatuur zal het literatuurwetenschappelijk model ook niet zonder meer kunnen worden toegepast op een filmische tekst. Binnen dit bestek leek het ons niet zinvol om uitgebreid op deze verschillen in te gaan. Wat we willen opmerken omdat het belangrijk is in onze analyse, is dat film in tegenstelling tot literatuur *tegelijktijd* op de visuele en de auditieve laag kan vertellen. Het is zelfs mogelijk dat beide lagen niet hetzelfde verhaal vertellen.

verdeling onder te brengen. Hij is wel nadrukkelijk in de tekst aanwezig, maar ten opzichte van het verhaal dat hij vertelt, fungeert hij als een extra-diëgetische verteller, m.a.w. hij is geen personage in dat verhaal, het gaat over anderen.

6. Dit model is te vinden in: W.J.M. Bronzwaer, 'Over het lezen van narratieve teksten', in: W.J.M. Bronzwaer/D.W. Fokkema/E. Ibsch, *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Baarn 1977, pp. 229-254.

### Dictafoonscènes: vertellerstekst en persoonstekst

Om de verzekeringsmaatschappij te kunnen oplichten heeft Walter Neff samen met Phyllis haar man, Dietrichson, vermoord. Later, toen Keyes dichtbij de oplossing van de moord was, heeft hij ook Phyllis vermoord. De film begint met Neff die het kantoor van de verzekeringsmaatschappij binnengaat. Hij gaat naar het kantoor van Keyes, zijn baas, en spreekt zijn bekentenis in de dictafoon in. De scènes waarin Neff in de dictafoon spreekt, hebben we dictafoonscènes genoemd. Er zijn zes van zulke scènes in de film. Het grootste deel van de film bestaat uit flash-backs waarin de geschiedenis uiteengezet wordt. De dictafoonscènes onderbreken deze flash-backs. Deze dictafoonscènes tonen duidelijk de strategie van de vertelinstantie. Op de visuele laag is er sprake van een vertelinstantie die vertelt, *laat zien* dat het personage Neff vertelt wat hem overkomen is. Deze visuele laag behoort daarom tot de vertellersstekst (in het schema B). Op de auditieve laag<sup>7</sup> heeft hij het verhaal uit handen gegeven aan het personage Neff. Het verhaal van Neff behoort daarom tot de persoonstekst (in het schema C).

### De verglijding

De anonieme vertelinstantie geeft het verhaal van DOUBLE INDEMNITY, aanvankelijk geheel vertellerstekst, geleidelijk uit handen aan het ik-personage Walter Neff, die het verhaal als persoonstekst presenteert. Hoe dit geleidelijk verloopt, mag duidelijk worden uit een beschrijving van de eerste scène.

Een auto stopt voor het kantoor van verzekeringsmaatschappij 'Pacific All Risk'. Een man, Neff, stapt uit, gaat naar binnen en met de lift omhoog. Hij loopt het kantoor van Barton Keyes binnen, gaat zitten en start de dictafoon (foto 12). Tot op dit moment is er op zowel de auditieve als de visuele laag sprake van een vertellerstekst (vertelniveau B in het schema). Dan begint Neff met het inspreken van zijn bekentenis.

Op het moment dat Neff begint te autobiograferen ontstaat er een scheiding tussen de visuele en de auditieve (lees: verbale) laag (foto 13). Walter Neff krijgt, als verteller, de verantwoordelijkheid toebedeeld voor de auditieve laag. Er vindt hierdoor een verglijding plaats. De visuele laag blijft een vertellerstekst. Neff wordt nog steeds getoond door de vertelinstantie. De auditieve laag daarentegen wordt, doordat Neff zijn verhaal vertelt, persoonstekst. Het feit dat de kijker ziet dat hij vertelt, maakt deze scènes tot vertellerstekst (vertelniveau B), datgene wat hij vertelt behoort tot de persoonstekst (vertelniveau C).

7. Auditieve laag is hier niet gebruikt in de klassieke zin van Metz, die deze verdeelde in drie aspecten: muziek, gesproken woord en geluiden (bijvoorbeeld van voetstappen). Wat wij hier met auditieve laag bedoelen omvat het gesproken woord, het verbale.

Even later vindt er een overvloeier plaats, een tweede verglijding (foto 1). Hierdoor wordt het verhaal van Neff, tot dan toe alleen op de auditieve laag verteld, gevisualiseerd in een flash-back. Ook de visuele laag lijkt hiermee tot persoonstekst geworden (vertelniveau C). De anonieme vertelinstantie geeft het verhaal uit handen aan het personage, de ik-verteller projecteert zichzelf als personage in zijn eigen verhaal.

Om een overgang te bewerkstelligen van vertellerstekst naar persoonstekst, van een extra-diëgetische naar een diëgetische verteller,



1



2



3

moeten er overgangen plaatsvinden op zowel de visuele als de auditieve laag.

1. Op de *visuele laag* gebeurt dit door middel van een overvloeier of een fade-out/fade-in.<sup>8</sup> De eerste keer dat er een overgang plaatsvindt van flash-back naar dictafoonscène, wordt deze voorbereid door de cameravoering. Dit kan gezien worden als een spoor van de anonieme vertelinstantie. De cameravoering staat in functie van de overgang, wordt door de vertelinstantie gebruikt om deze te versoepelen.

Neff en Phyllis zitten samen op de bank in Neffs appartement (foto 7). De camera rijdt langzaam uit, als om de toeschouwer afstand te laten nemen van hen en tevens van dit vertelperspectief (foto 8). Tegelijkertijd horen we de voice-over, de stem van Neff aan de dictafoon. Dan vindt er een overvloeier plaats en zien we Neff op het kantoor van Keyes, pratend in de dictafoon (foto 9). De voice-over verdwijnt en wordt nu de diëgetische stem van Neff. De camera rijdt langzaam op hem in, waardoor benadrukt wordt dat we luisteren naar zijn verhaal (foto 10). De voice-over, een element van de auditieve laag, waarborgt de continuïteit in de vertelling. Deze continuïteit is echter een schijnba-

8. Het gebruik van een overvloeier of fade-out/fade-in duidt niet noodzakelijkerwijs op een overgang van de ene naar de andere verteller. Zo komen in de persoonstekst ook regelmatig overvloeiers voor, die dan dienen als ellips. Zie voor een beschouwing over de segmentering in filmteksten: C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Parijs 1983, pp. 121-146.

re continuïteit. Zij wordt doorbroken doordat er op de visuele laag een overgang plaatsvindt van persoonstekst naar vertellerstekst.

2. De overgangen vertellerstekst – persoonstekst vice versa verlopen op de *auditieve laag* minder gecompliceerd. We hebben reeds gezien hoe deze overgang in de eerste scène plaatsvindt. Wanneer Neff zijn verhaal begint te vertellen in de dictafoon, gaat de tekst op de auditieve laag over van vertellerstekst naar persoonstekst.

De auditieve laag blijft hierna gedurende de gehele film een persoon-



stekst om pas in de slotscène weer een vertellerstekst te worden: Neff zit op het kantoor van Keyes, nog steeds aan de dictafoon, terwijl hij zijn verhaal afrondt. Dit verhaal van Neff behoort tot de persoonstekst. Dan draait hij zich langzaam om en wendt zich tot Keyes die inmiddels binnengekomen blijkt te zijn. Er ontstaat een dialoog tussen Neff en Keyes. Op dit moment gaat op de auditieve laag de persoonstekst over in een vertellerstekst, zodat nu zowel de auditieve als de visuele laag tot de vertellerstekst behoren. Bij een overgang van vertellerstekst naar persoonstekst of omgekeerd in de auditieve laag is het dus de visuele laag die de continuïteit waarborgt.

#### Resumé

Het blijkt dat in deze film de overgangen van vertellerstekst naar persoonstekst of omgekeerd nooit tegelijk op zowel de visuele als de auditieve laag plaatsvinden. Wanneer op één van beide lagen zo'n overgang plaatsvindt, blijft de andere laag continu. Het is juist hierdoor dat de toeschouwer niet gedesoriënteerd raakt. Doordat één laag continu blijft, is de overgang op de andere laag nauwelijks merkbaar, ze wordt verhuld. Een breuk in de vertelwijze wordt zo tot een soepele verglijding, die niet als een breuk ervaren zal worden. Deze verhulling past uitstekend in de strategie van de Hollywoodcinema, waar immers de vertelinstantie afwezig wil blijven.

### Sporen van de énonciation

Zoals reeds gezegd zal de vertelinstantie zoveel mogelijk proberen zichzelf te verhullen. In *DOUBLE INDEMNITY* gebeurt dit het meest geraffineerd doordat de vertelinstantie het verhaal uit handen geeft aan het personage Neff. Hierdoor lijkt het immers alsof de film door Neff wordt verteld, en niet door de vertelinstantie. Opmerkelijk is dan ook dat de vertelinstantie juist op deze momenten, wanneer zij het meest nadrukkelijk haar bestaan ontkent, zichzelf verradt! Zij laat namelijk sporen



7



8



9

achter in het discours van Neff. Hieruit blijkt duidelijk dat de vertelinstantie verantwoordelijk is voor de organisatie van de gehele film, ook wanneer het verhaal verteld wordt door Neff (zoals in de flash-backs gebeurt).

De ontmoetingsscène tussen Walter Neff en Phyllis kan dit verduidelijken. Neff heeft zich op slinkse wijze toegang verschaft tot het huis van Phyllis. Hij bevindt zich beneden en Phyllis boven aan de trap. In de dialoog die volgt, wordt Phyllis steeds gezien vanuit het point-of-view van Neff. De blik van Neff heeft een controlerende en organiserende functie. We zien als het ware Phyllis door zijn ogen. Zijn blik en die van de camera vallen samen. Neff daarentegen wordt gezien vanuit een positie die niet die van Phyllis is, haar blik en die van de camera vallen niet samen.<sup>9</sup> Wanneer Neff in beeld is horen we alleen zijn stem. Echter, wanneer Phyllis in beeld is, horen we haar stem, maar soms ook de

9. Men vergelijk de uitwisseling van blikken tussen Lucy en Dallas in *STAGECOACH* zoals deze beschreven wordt in: N. Browne, 'The rhetoric of the specular text with reference to Stagecoach', in: J. Caughie (red.), *Theories of authorship*. Londen 1981, pp. 251-260. Het feit dat Phyllis geen blik heeft, hangt ook samen met een conventie in de Hollywoodcinema. Het is in dit soort films niet gebruikelijk dat een vrouw draagster van de blik is; zij is object van de blik. De man heeft de blik als vanzelfsprekend, vandaar de term 'male gaze'. Wanneer een vrouw draagster van de blik is, is dit een afwijking van het systeem en heeft daardoor bijzondere betekenis. Zie voor deze problematiek: L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18.

stem van Neff. Phyllis' stem kan niet doorbreken in het beeld van Neff. Zijn stem is wel in staat om in haar beeld door te breken.<sup>10</sup> In deze ontmoetingsscène hebben zowel de stem als de blik van Neff een organiserende functie. De stem en de blik van Phyllis hebben dat niet. Deze organisatie is er een van de vertelinstantie en niet van het personage Neff, ofschoon hij op dat moment het verhaal vertelt.

Er zijn echter ook momenten waarop Walter Neff noch expliciet noch impliciet door zijn blik aanwezig is. Deze momenten worden niet



10



12



13

vanuit Neffs vertelperspectief verteld: ze geven andere informatie dan die we van Neff krijgen. Uit deze informatie kunnen we een complexer beeld van Phyllis vormen. Er breekt hier een andere verteller dan Walter Neff door in de persoonstekst. We spreken van sporen van de énonciation in de énoncé.

Deze sporen vinden we terug in een serie scènes die we de trapscènes hebben genoemd. Drie keer loopt Phyllis in de film de trap af. De eerste twee keren zien we haar benen in een close-shot, vanuit het point-of-view van Neff. De derde keer zien we haar vanuit een positie bovenaan de trap, een positie die niet die van Neff kan zijn. Neffs blik is hem ontnomen en daarmee controleert hij niet langer het verhaal. Het verlies van zijn blik wordt in de twee voorgaande trapscènes ingeleid.<sup>11</sup>

In de eerste scène zien we Neff in de huiskamer van Phyllis. Zijn blik is op de trap gericht. We horen de voice-over: 'I wanted to see her again, close, without that silly staircase between us.' Bij het woord 'close' wordt er gesneden naar een close-shot van Phyllis' benen die de trap afkomen. De camera volgt Phyllis in een panbeweging, maakt vervolgens een tilt omhoog tot een medium-shot en volgt Phyllis die naar de

10. Bellour beschreef o.a. de blikkenorganisatie in *THE BIG SLEEP*: R. Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar Semiotiek van de film*, a.w., pp. 118-130.

11. Ook elders wordt naar de trapscènes verwezen: T. Bernts, 'De encensering van Verlangen en Wet in de film noir', in: *Versus*, 1984, nr. 3/4, pp. 71-72.

spiegel loopt. Op grond van de blik van Neff en de benen van Phyllis in het daaropvolgende shot, wordt dit laatste shot verondersteld vanuit het point-of-view van Neff. Dit blijkt niet zo te zijn. Neff komt het kader binnenlopen (foto 3), waardoor het shot onmogelijk zijn point-of-view kan zijn.<sup>12</sup>

De tweede trapscène breekt Neffs blik en daarmee zijn controle over het verhaal nog verder af. De constructie is vrijwel identiek aan de eerste. Vanuit de blik van Neff wordt, begeleid door de voice-over, gesneden naar een close-shot van Phyllis' benen, die de trap afkomen. Onder aan de trap gekomen opent ze de voordeur voor Neff. Ook dit shot kan dus onmogelijk Neffs point-of-view zijn (foto's 4-6). In de eerste scène was Neffs blik nog een reële blik, hij was zelf aanwezig. Phyllis' benen konden nog als zijn point-of-view gelden. In de tweede is dit in principe onmogelijk. Neff zit op zijn kantoor en denkt aan Phyllis die de trap afkomt. Zijn blik is hier niet aanwezig, het is een reconstructie van Neff, een imaginaire blik. In de derde trapscène is Neff zijn blik zoals gezegd geheel ontnomen. Hij komt bij Phyllis op bezoek met de bedoeling zich van haar te ontdoen. Terwijl Phyllis de trap afkomt (foto 11), horen we de voice-over: '... but I didn't know she had plans of her own'.<sup>13</sup>

De trapscènes zijn niet noodzakelijk voor de ontwikkeling van de plot. Het zijn als het ware metaforen hiervan. Gedurende de plotontwikkeling, het verhaal, wordt de positie van Neff steeds verder ondermijnd. Maar Neff verliest ook de controle als verteller van het verhaal. Ook die positie wordt ondermijnd. De trapscènes, waarin hij zijn blik en daarmee zijn greep op het verhaal steeds meer verliest, dienen als punctuering in deze ontwikkeling. Wat logisch uit het verhaal lijkt voort te vloeien, wordt in feite georganiseerd door de énonciation.

### Conclusie

Geen enkele Hollywoodfilm wil zijn vertelprocédés blootleggen, hij zal ze juist proberen te verhullen. Zo ook *DOUBLE INDEMNITY*. De film wordt verteld door een anonieme vertelinstantie en een ik-verteller. Binnen het verhaal van de anonieme vertelinstantie vertelt de ik-vertel-

12. Dit soort schijnbare point-of-view shots vinden we vaker terug in de cinema. Zo beschrijft Bordwell in zijn analyse van *VAMPIRE* een shot dat een subjectief shot van het personage David Gray lijkt te zijn, maar dat uiteindelijk toch niet is. D. Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles/Londen 1981, p. 103.

13. In de hieropvolgende scène wordt Phyllis voor het eerst draagster van de blik. We zien in enkele elkaar opvolgende shots het point-of-view zowel van Phyllis als van Neff. Ze zijn gelijkwaardig, beiden hebben een blik. Uiteindelijk verliest Phyllis haar blik en haar leven. Vrouwen die de blik dragen worden in Hollywoodfilms vaker gestraft met de dood, bijvoorbeeld in *LEAVE HER TO HEAVEN*. Zie: E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp 1984, pp. 40-41.

ler zijn verhaal, of, zo men wil: het verhaal van de ik-verteller is ingebed in dat van de anonieme vertelinstantie.

De overgangen van de ene naar de andere verteller verlopen bijna ongemerkt. Door het problematiseren van deze overgangen wordt de organisatie ervan blootgelegd. Wanneer op de ene laag een overgang plaatsvindt van vertellerstekst naar persoonstekst of omgekeerd, zal de andere continu blijven. Breuken in de vertelwijze worden zo verglijdingen.

In *DOUBLE INDEMNITY* is de vertelinstantie soms zelfs aanwezig daár waar zij nadrukkelijk beweert niet aanwezig te zijn, namelijk in de persoonstekst van Neff.

Hoezeer de vertelinstantie zich ook probeert te verhullen, zoals we hebben gezien aan de hand van een analyse van de verglijding en de trapscènes, zij laat altijd sporen achter in de tekst aan de hand waarvan haar aanwezigheid aangetoond kan worden. De film zal steeds zichzelf ontmaskeren als een constructie van de vertelinstantie.