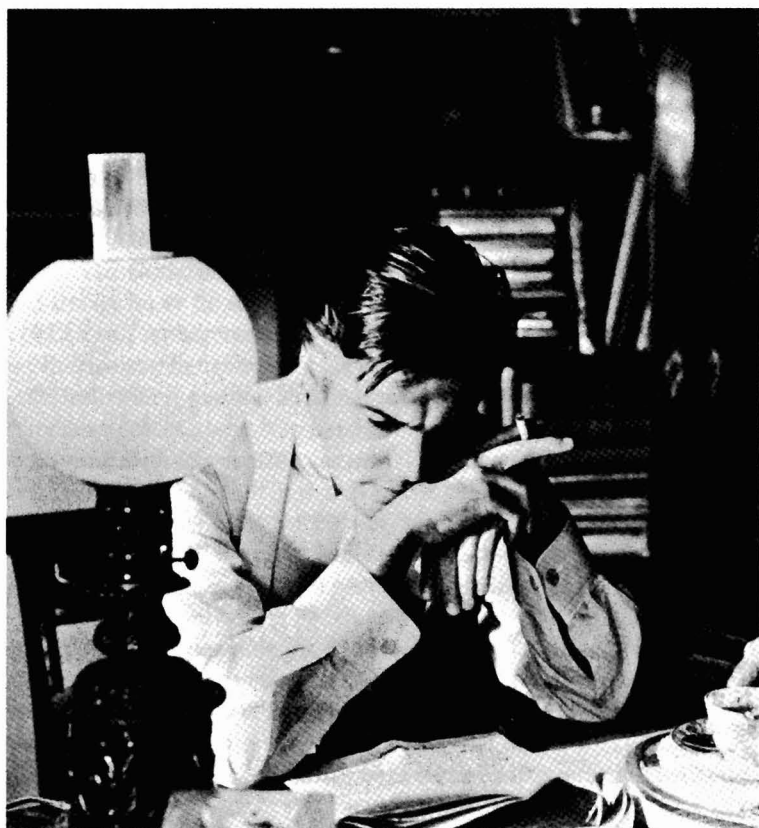




LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Max Ophüls, 1948)

Maar wie is die onbekende vrouw dan wel?¹

In de pagina's die volgen zal ik proberen de relatie tussen personage en enunciatie te analyseren aan de hand van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*; een analyse die poogt enkele suggesties te geven voor de relatie tussen een structuralistische personage-analyse (met als richtlijn de tekst van Philippe Hamon)² en de theorie van de enunciatie, die poogt rekenschap af te leggen van de plaats en rol van de toeschouwer in/ten opzichte van een tekst of discours.³ De keuze van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* heeft veel te maken met het doel dat ik me stel, aangezien de film (onder andere) het probleem opwerpt, hoe we een 'voice-over' van een personage kunnen benaderen. Mijn tekst beoogt een mogelijkheid naar voren te brengen hoe een dergelijke relatie gedacht kan worden.

Mijn tekst zal daarom uit drie delen bestaan: een structuralistische personage-analyse, een analyse van de enunciatie in *LETTER...* en een derde gedeelte waarin ik de twee aan elkaar probeer te koppelen.

1. Analyse van het personage van de 'onbekende vrouw' (Lisa)

Ik beperk me in dit gedeelte tot de analyse van een enkel personage: Lisa Berndt (Joan Fontaine⁴), onze 'onbekende vrouw'. Een keuze (beperking), die nochtans niet arbitrair is: de titel van de film kondigt reeds

1. Dit artikel is een bewerking van een verhandeling geschreven in het kader van het seminar 'Narrateur, personnage et spectateur' onder leiding van M. Vernet, Paris III (DERCAV), 1985-1986.

2. Ph. Hamon, 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: *Poétique de récit*. Parijs (Le Seuil) 1977.

3. Het gaat hier niet zozeer om een empirische toeschouwer (zoals in statistieken misschien nagestreefd wordt) maar om een Toeschouwer voorzover deze door de tekst geconstrueerd wordt.

4. Ook de actrice van *REBECCA*, *SUSPICION* en *IVY*, waar ze personages vertolkte die 'naïviteit', 'onwetendheid' en 'onzekerheid' belichamen; voor een studie van het 'star-image' van Joan Fontaine zou men met dergelijke intertextuele facetten rekening moeten houden.

een 'unknown woman' aan (schept een verwachting bij de toeschouwer door de suggestie van een 'topic'⁵); bovendien behoort de film tot een genre (het melodrama) dat zich kenmerkt door het optreden van een vrouwelijk hoofdpersonage,⁶ een personage dat een gemarkeerd enunciatieve positie zal bezetten door de 'voice-over'. Bovendien, wanneer men voor een personage-analyse 'à la Hamon' kiest, is 'de analyse van een enkel personage slechts ogenschijnlijk de analyse van één personage: 'Le signifié du personnage, ou sa "valeur", pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par répétition (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de Leitmotive) ou par accumulation et transformation (...), mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé.'⁷ 'Analyse van één enkel personage' wil dus enkel zeggen dat ik 'haar' als leidraad neem.

Strategische draad van mijn analyse (je kunt het beter maar zeggen): ik begin mijn analyse van het personage Lisa bij haar eerste verschijning (juist omdat ik de voice-over in het tweede gedeelte wil behandelen). We zien haar op het plein voor haar huis (een Weense flat), terugkerend van school. Een verhuizing is aan de gang en ze bewondert alle mooie spullen van de nieuwe bewoner (schilderijen, meubels). Ze gaat vervolgens de trap op waar de verhuizers een piano omhoog takelen. Boven aan de trap ziet ze hoe de bediende van Stefan Brand (de nieuwe bewoner)⁸ op een papiertje schrijft (de bediende is stom) waar de boeken heen moeten. Dan volgt een ellips (voice-over: 'I didn't see you (you = Stefan Brand, P.V.) that day or for many days thereafter. But I could listen to your pianoplaying') en zien we haar op de binnenplaats voor haar huis, in gezelschap van een vriendin. Lisa installeert zich op de schommel en luistert naar de opklinkende pianomuziek (even later volgen enkele shots van Stefan Brand – Louis Jourdan – die piano speelt), terwijl haar vriendin haar probeert te vertellen wat er zich tussen haar en een jongen heeft afgespeeld ('Ik zal hem moeten leren zijn handen thuis te houden', zegt ze, met een gezichtsuitdrukking die eerder het tegengestelde suggereert). Ondanks (?) deze toespelingen op seksualiteit is Lisa meer geïnteresseerd in de pianomuziek. En als het pianospel, na een moeilijke passage die enkele malen herhaald wordt, ophoudt,

5. De titel suggereert reeds een 'topic' (een onderwerp dat als interpretatiekader dient): een brief, afkomstig van een onbekende vrouw (tegelijktijd: introductie van een raadsel). Vgl. voor een analyse van filmtitels: Groupe Mu, 'Rhétoriques particulières', in: *Communications*, nr. 16, Parijs (Seuil) 1970.

6. Hetgeen Hamon 'prédésignation conventionnelle' noemt (en genreregels behoren daartoe); zie Ph. Hamon, 'Pour un statut', a.w., p. 158.

7. Ph. Hamon, a.w., p. 128.

8. Vertolkt door Louis Jourdan.



springt ze van de schommel en rent naar het trapportaal waar ze zich installeert. Op de achtergrond zien we Stefan Brand (verzorgd gekleed, hoed, een etui onder zijn arm) de trap afkomen. Ze opent de deur voor hem en hij, verrast, bedankt haar, loopt naar de uitgang van het gebouw en kijkt nog eens naar haar om – ze staat achter de glazen deur geklemd – alvorens te verdwijnen. Haar vriendin voegt zich bij Lisa en zegt: 'Lisa, you're blushing'. En de twee jeugdige vriendinnen zitten elkaar achterna op de binnenplaats. Einde van deze sequentie, de voice-over keert terug: 'Yes, I was blushing. From that moment on I was in love with you.'

In navolging van Hamon zal ik deze sequentie (de toevallingsontmoeting, de 'coup de foudre')⁹ volgens twee grote 'principes' van een personage-analyse nader bekijken. Die twee principes zijn: analyse van een personage in relatie tot andere personages (paradigmatisch); analyse van een personage via herhaling, accumulatie en transformatie, opposities (syntagmatisch).

9. In deze sequentie vinden we aldus twee melodrama-figuren. Vgl. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984.

Paradigmatische analyse (een personage in relatie tot andere personages)

Tussen Lisa en haar vriendin vinden we een aantal overeenkomsten: leeftijd (adolescenten), kleding (eenvoudige jurken zonder franje), sekse (vrouwelijk). Het verschil tussen de twee ligt in de seksuele interesse van de vriendin en de interesse van Lisa voor de muziek en/of de pianist.¹⁰ Als we ook het derde personage (Stefan Brand) erbij betrekken, kunnen we andere semantische assen toevoegen: cultuur (de muziek), sociaal prestige (de artiest), 'spel' (Lisa, die met de schommel speelt, Stefan, die piano speelt). En in verhouding tot de twee vriendinnen en de reeds vermelde assen, kunnen we die toevoegen, welke we voor Stefan Brand daarmee in oppositie stellen: leeftijd (twee adolescenten versus een volwassene), sekse (twee meisjes versus een man), kleding (eenvoud versus luxe). Als we een matrix voor deze sequentie formuleren, ziet die er als volgt uit:

	leeftijd	kleding	sekse	cultuur	sociaal prestige	seksuele interesse
Lisa	+	+	+	-	-	+
vriendin	+	+	+	-	-	+/-
Stefan Brand	-	-	-	+	+	o

N.B. + overeenkomst - verschil o ongemarkeerd

Een dergelijke personage-analyse, via semantische assen, probeert rekschap af te leggen van de axiologische waarden die de tekst formuleert (zie noot 16), een waarden-veld, dat in deze tweede sequentie uitgezet wordt (voor de eerste sequentie, zie p. 88) en waartegen/waarlangs de film zich zal ontwikkelen.¹¹ De semantische assen hebben echter niet alle eenzelfde status. Kunnen we de assen leeftijd, sekse, kleding, sociaal prestige en spel descriptief noemen, een as als seksuele of culturele interesse stelt ons echter voor problemen, aangezien we hier waarden formuleren die met de actantiële structuur te maken hebben (en dus met de bepaling van de relaties subject/waarde-object, de formulering van narratieve programma's die reeds een zekere 'gerichtheid' impliceren): de seksuele en/of culturele interesse zal Lisa definiëren als subject volgens de modaliteit 'willen' (met Stefan, de man-artiest, als waarde-object). Anders gezegd: een personage-analyse zal be-

10. Een zeer groot gedeelte van de problematiek van Lisa zal draaien rond deze ambiguïteit van het liefdesobject.

11. De analyses van Thierry Kuntzel van de beginfragmenten van *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (F. Lang, 1931) en *THE MOST DANGEROUS GAME* (E. Schoedsack, 1932), in *Communications* (resp. nr. 19 en 23) laten zien hoe de openingen van deze films de matrix afgeven voor de rest van de film.

hoedzaam te werk moeten gaan en een onderscheid moeten maken tussen een semantisch en een syntactisch niveau.

Het loont de moeite om even stil te staan bij de twee vriendinnen, want we vinden hier (zij het op 'kleine schaal') een verschijnsel dat kenmerkend is voor LETTER... Daarvoor citeer ik een opmerking van A.-J. Greimas: 'Les rôles actantiels qui définissent la compétence du sujet peuvent être manifestés soit par le même acteur que le sujet lui-même, soit par des acteurs disjoints. Dans ce dernier cas, l'acteur individualisé sera dénommé, dans son statut d'auxiliaire, et suivant qu'il est conforme à la deixis positive ou négative, tantôt adjuvant, tantôt opposant.'¹² In onze sequentie (waarin Lisa volgens de modaliteit 'willen' als subject gedefinieerd werd) vervult de vriendin de actantiële rol van opposant (ze verhindert Lisa te luisteren, spreekt over 'dat andere', dat Lisa niet interesseert). Waar het mij bij de twee niveaus (actantueel/actorieel) en hun mogelijke relaties (één actant, meerdere acteurs; één actant, één acteur; één acteur, meerdere actanten) om gaat, is het 'effect' op het manifeste niveau: de scheiding van de niveaus (en hun onderlinge relaties) maakt het mogelijk een element als 'seksualiteit' via een andere acteur te introduceren en zo het personage Lisa 'onschuldig' te laten (ik kom hierop terug in het derde gedeelte).

Syntagmatische analyse (herhaling, accumulatie en transformatie, oppositie)

Ik beperk me hier tot de semantische assen zoals ik die opgesteld heb voor de sequentie van de ontmoeting Lisa-Stefan. De daaropvolgende sequentie herneemt de assen kleding, cultuur. We zien Lisa kleren maken, dansles nemen, een bibliotheek bezoeken, waar ze monografieën van componisten leest; een heel mooi voorbeeld van de verwerving van een competentie: de modaliteit 'willen' wordt getransformeerd in een 'kunnen', het 'aim-able' (beminnelijk) kunnen zijn. Wat in de voorgaande sequentie min of meer descriptief was, wordt hier inzet van een narratief programma.¹³ Voice-over: 'Quite consciously I began to prepare myself for you.'

Stefan Brand, ongemarkeerd wat betreft de as 'seksuele interesse' van de voorgaande sequenties, zal gemarkeerd worden: Lisa, alleen aan haar raam, ziet hem thuiskomen in het gezelschap van een vrouw (voice-over: 'In the months that followed I began to learn your friends.

12. A.J. Greimas, *Du Sens II*. Parijs (Ed. du Seuil) 1983, p. 56.

13. LETTER... zou in dit opzicht ook een 'Bildungsfilm' genoemd kunnen worden; het verhaal van het leerproces van een 'savoir-être', een 'didactische' film. Maar dergelijke didactische trekjes kunnen ook in een film-noir voorkomen, zoals J.P. Simon opmerkt naar aanleiding van *THE LADY IN THE LAKE*; zie J.P. Simon, 'Énonciation et narration', in: *Communications*, nr. 38, Parijs (Seuil) 1983, p. 166.

Many of them were women. Most of them.') Daarna zien we Lisa, alleen, 's nachts, in een eenvoudige peignoir, terwijl ze naar de muziek luistert die haar buurman (Stefan) speelt. Ze glijdt uit bed, sluipt stiekem naar zijn appartement, waar ze aan een raampje verder luistert (de moeilijke passage die mislukte in de binnenplaats-sequentie, lukt nu wel).

In de volgende sequentie dringt ze, tijdens Stefans afwezigheid, zijn appartement binnen (ruimtelijke transgressie),¹⁴ bekijkt zijn muziekbladen en zet zich achter zijn piano. Maar ze stoot iets om en vlucht. Deze transgressie wordt gevolgd door sequenties die rond andere mannen draaien. Na haar vlucht uit Stefans appartement 'betrapt' ze haar moeder in een intieme situatie met een oudere, dikke, kale man; even later zegt haar moeder dat ze zal hertrouwen en dat ze naar Linz zullen verhuizen. Op het moment van vertrek (een station) sluipt Lisa echter weg en gaat terug, wachtend op Stefan. Deze keert zeer laat terug, Lisa (bovenaan de trap) ziet hem binnenkomen met een zeer luxueus geklede vrouw (witte jurk, Lisa draagt zwart); lachend verdwijnen de twee in het appartement. Lisa vertrekt naar Linz.

In Linz ontmoet ze via haar ouders een jongeman (een militair, die we steeds in uniform zullen zien). Op een zaterdag, wanneer de plaatselijke militaire kapel marsen speelt, vraagt hij haar ten huwelijk, met de verzekering dat hij hoogstwaarschijnlijk carrière zal maken en dus goed voor haar zal kunnen zorgen. Lisa weigert ('I'm engaged to someone else'). Ze besluit naar Wenen terug te keren, alleen. Daar vindt ze werk als mannequin, ze showt luxueuze jurken (die niet van haar zijn) aan de cliëntèle, waaronder nogal wat militairen. Een baantje waarmee ook allerlei seksuele connotaties verbonden zijn (gewaagde jurken, de 'cliëntèle'), maar de eigenaresse zegt tegen een kolonel: 'She is not like the other girls.'¹⁵

Wanneer ze (zoals elke avond) voor Stefans huis staat te wachten, merkt deze haar op zonder haar echter te herkennen. Volgt een periode van geluk: ze dineren samen, maken een rit per koets, wandelen door het park, maken een reis met een nagebootste trein (achter het raam trekken getekende landschappen voorbij) op het Prater, dansen (alleen!) in een café, waar Stefan ook, speciaal voor Lisa, piano speelt, terwijl ze hem gefascineerd bekijkt. De avond eindigt en Stefan neemt Lisa

14. Zie mijn artikel 'Het onvanzelfsprekende en de code', in *Versus* 0/1982, pp. 38-57, waar ik ook het belang van ruimtelijke transgressies benadruk.

15. Dergelijke bedekte toespelingen zijn, hoewel duidelijk aanwezig, theoretisch moeilijk te 'verantwoorden'. In de studie die ik thans verricht naar de ellips begint het veld van het niet-explicit gezegde (ellips, inferenties, implicaties, 'sous-entendus', abducties) meer vorm te krijgen. Ik hoop daar later op terug te komen.



(gekleed in zwart) mee de trap op (een scène die we zien vanuit precies hetzelfde standpunt als vanwaaruit Lisa eerder Stefan de andere vrouw-in-wit zag binnenvoeren) en het appartement in. Nu zien wij ook wat er zich in het appartement afspeelt: Stefan neemt de voile voor Lisa's gezicht weg en kust haar. Fade-out.

Vervolgens komt Stefan Lisa op haar werk melden dat hij moet vertrekken voor een concert. Op het station ziet Lisa Stefan verdwijnen ('Tot over twee weken'), voorgoed uit haar leven. Lisa is echter zwanger, weigert de vader te onthullen en noemt haar zoon Stefan. Later zal ze met een rijke, heel wat oudere man (een militair) trouwen, die weet dat Lisa niet echt van hem houdt.

Lisa en Stefan zien elkaar nog eenmaal terug, negen jaar later. Lisa (gekleed in een luxueuze, witte jurk en zorgvuldig gekapt) ziet Stefan tijdens een concert (Mozarts *Die Zauberflöte*). Nu is Stefan alleen; men zegt van hem dat hij 'aan de grond zit' (hij drinkt, speelt niet meer). Tijdens de opera vlucht Lisa; Stefan komt haar achterna, denkt haar te herkennen maar weet niet waarvan. Hij wil haar terugzien. Lisa vlucht. Ondanks het dreigement van haar man besluit ze Stefan op te gaan zoeken. Eerst stuurt ze echter haar zoontje weg ('Tot over twee weken', zegt hij als de trein weggrijdt). Zij koopt haar lievelingsbloemen voor Stefan; hij wil er echter een plezierige avond van maken, vertelt niet meer te spelen, vertelt over zijn reis naar Amerika ('De Amerikaanse vrouwen houden van Europese mannen'). Gedesillusioneerd sluipt Li-

sa weg. En, zoals later blijkt, ook haar zoontje is met die trein voorgoed uit haar leven verdwenen: de trein was besmet, hij is overleden aan tyfus. Naast zijn sterfbed zien we Lisa de brief beëindigen die Stefan helemaal aan het begin van de film gekregen heeft (en die de flash-back-structuur inleidde). Van de schrijvende Lisa gaan we over naar Stefan, die de brief nu uit heeft en een aangehecht kaartje leest waarop de dood van Lisa gemeld wordt. De bediende van Stefan komt binnen en schrijft haar naam op een kaartje. 'Lisa... Lisa...', de eerste keer dat Stefan de naam van 'de onbekende vrouw' uitspreekt.

Ondanks het oppervlakkige karakter van de samenvatting, komt naar ik hoop over dat de assen leeftijd (oud/jong of adolescenten/volwassenen), sekse, kleding (eenvoudig/luxueus; zwart/wit; uniform/burgerakleding; kleding als eigendom/kleding gekoppeld aan werk – Lisa als mannequin), sociale status (de opkomst van Lisa, de neergang van Stefan), cultuur (militair/artiest; kapelmuziek/pianomuziek; kleinburgerlijkheid – ouders/mondaniteit – Stefan, Lisa eenmaal getrouwd) door de hele film heen herhaald worden, via repetitie, accumulatie en transformatie, oppositie, zowel voor Lisa alleen (vgl. haar kleding, status), als voor Lisa in relatie (overeenkomst/verschil) met andere vrouwen. Maar ook voor de mannelijke personages onderling kan een heel netwerk van overeenkomsten en verschillen opgesteld worden: Stefan, de jonge militair, de echtgenoot van haar moeder en Lisa's echtgenoot onderhouden relaties op de assen sekse (overeenkomst), leeftijd, status, cultuur enzovoort.

Als we een structuralistische personage-analyse 'à la Hamon' toepassen (waardoor een axiologie, een semantisch waardenveld duidelijk wordt),¹⁶ valt echter ook op dat LETTER... zijn twee hoofdpersonages via 'een omweg' constitueert: Lisa 'is' wat de andere vrouwen niet zijn, en hetzelfde geldt voor Stefan; en omgekeerd: Lisa 'is' niet wat de andere vrouwen zijn, idem voor Stefan. Wat ik analyseerde in de relatie tussen Lisa en haar vriendin, is een typerende strategie voor LETTER...: de negatief gemarkeerde semantische waarden ('negatief' met betrekking tot de waarden die het narratieve programma van Lisa kenmerken) worden door de andere personages opgevuld (maar onderhouden zo wel een relatie met het personage Lisa). En over het liefdesobject (Stefan) van Lisa's narratieve programma, twee opmerkingen: hij 'is' op vele assen (in relatie tot andere mannen) positief gemarkeerd, maar evolueert van een artiest(-man) naar man(-artiest).

16. Zie voor de begrippen axiologie/ideologie: E. Poppe, 'De semiotische verhaalanalyse: het narratieve schema', in: *Versus* 1/1986, pp. 34 e.v.

II. Personage/enunciatie

De reden dat ik hier LETTER... gekozen heb, is dat de film veel problemen oplevert voor een analyse-van-de-personages die geen rekening houdt met de enunciatie. Een personage-analyse (zoals tot hiertoe toegepast) zal bemoeilijkt worden door de flash-back-structuur en de voice-over (Lisa). Die moeilijkheidsgraad vormt de reden waarom ik deze film genomen heb (wat nog niet inhoudt dat ik alle problemen zal oplossen).

Het belang van een structuralistische analyse ligt hierin dat ze de constructie en de leesbaarheid van een tekst aan het licht brengt. En het personage speelt een belangrijke rol in de 'leesbaarheid', zoals Hamon onderstreept: 'personnage comme système d'équivalences à assurer la lisibilité du texte'; les personnages qui sont les supports de la conservation et de la transformation du sens'.¹⁷

Maar hoe het 'personage' te koppelen aan de enunciatie? Of, beter gezegd, aan een 'theorie' van de enunciatie die poogt rekenschap af te leggen van de plaats/rol van de lezer/toeschouwer ten opzichte van/in een tekst? Een bijzonder lastige vraag. Niet alleen voor de schrijver van dit artikel, maar ook voor de lezers van *Versus*, van wie ik vermoed dat velen niet zomaar toegang zullen weten te vinden tot deze discussie, die zich hoofdzakelijk in het buitenland afspeelt. Toch is het ontwijken van dergelijke vragen volgens mij funest.

Een eerste introductie in Nederland werd gegeven in *Seminar semiotiek van de film*, waarin Eric de Kuyper en Emile Poppe in 'Discours, Énoncé en Énonciation' de achtergrond schetsen.¹⁸ Verder werd een aflevering van *Communications* geheel aan deze problematiek gewijd.¹⁹ Ook Umberto Eco's *Lector in Fabula* is (zoals de titel van zijn boek al aanduidt) een poging een lezer/toeschouwer te formuleren zoals die door een tekst 'gevraagd' wordt.²⁰

17. Ph. Hamon, 'Pour un statut', a.w., pp. 144 en 162.

18. E. de Kuyper en E. Poppe, 'Discours, Énoncé et Énonciation', in: *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1983, pp. 85-96. In dit artikel wordt ook gesproken over de 'auteurs-theorie' als een 'beeld' dat men zich van het subject van de 'énonciation' maakt. Umberto Eco (zie noot 20) maakt interessante opmerkingen over (het beeld van) een auteur als interpretatie-hypothese, en het gevaar dit 'auteursbeeld' zonder restricties op de empirische auteur te leggen.

19. *Communications* nr. 38: *Énonciation et cinéma*. Parijs (Seuil) 1983.

20. Umberto Eco, *Lector in Fabula*. Parijs (Ed. Grasset & Fasquelle) 1985. Hoewel *Lector in Fabula* al in 1979 in Italië en in hetzelfde jaar in Engeland verscheen (onder de titel *The Role of the Reader*), is de Franse versie het meest up-to-date. Eco gaat vooral uit van het idee van de lezer als tekstuele co-operateur; een idee dat Metz ook al formuleerde met de metafoor van de toeschouwer als 'vroedvrouw die bij de bevalling assisteert'.

Maar laten we onze analyse weer opvatten. Het begin van LETTER... Een regenachtige Weense straat aan het begin van deze eeuw. Een koets komt aangereden en stopt voor een huis. Een man stapt uit, neemt afscheid van zijn vrienden. Hij verontschuldigt zich voor zijn vertrek met de woorden dat hij 'morgen vroeg uit de veren moet'. Een andere man zegt dat hij deze keer een zeer geducht tegenstander heeft (impliciet: het gaat om een duel). De koets vertrekt, onze man gaat een huis binnen. Eenmaal binnen geeft hij zijn bediende opdracht de koffers te pakken, want hij heeft geen zin deze afspraak (het duel) na te komen ('Honor is a luxury only gentlemen can afford'). De bediende geeft hem een brief, die hij naast de waskom legt, terwijl hij zich verfrist. Hij werpt een vluchtige blik op de brief, neemt hem geïnteriseerd ter hand en opent hem. Op dat moment horen we een vrouwelijke stem (voice-over): 'By the time you will read this letter, I may be dead. I have so much to tell you in perhaps very little time. I must find strength, now, to write before it's too late. And as I write, it may become clear that what happened to us had its own reasons beyond our poor understanding. As this reaches you, you will know how I became yours when you didn't know who I was, or even knew that I existed.'

Terwijl hij achter een bureau zit, worden we (via een overvloeier) teruggevoerd naar het verleden en zien we Lisa, als jong meisje; terugkeren van school (de sequentie zoals ik die in het eerste deel beschreven heb). We vinden hier een narrateur/narrataire: 'Lorsque le destinataire et le destinataire sont explicitement installés dans l'énoncé (tels le "je" et le "tu"), ils peuvent être appelés, selon la terminologie de G. Genette, narrateur et narrataire. Actants de l'énonciation énoncée, ils sont des sujets, directement délégués, de l'énonciateur et de l'énonciataire, et peuvent se trouver en syncrétisme avec un des actants de l'énoncé (ou de la narration)...'²¹

'By the time you will read this letter, I'll probably be dead. I have so much to tell you, in so little time.' Destinateur ('I') en destinataire ('you') zijn geëxpliciteerd; zij zijn expliciete 'afgevaardigden' van de énonciateur/énonciataire. Maar voorzichtigheid is geboden, want het gaat hier om een *afvaardiging*: 'Une confusion regrettable est souvent entretenue entre l'énonciation proprement dite, dont le mode d'existence est d'être le présupposé logique de l'énoncé, et l'énonciation énoncée (ou rapportée) qui n'est que le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif: le "je", l'"ici", ou le "maintenant" qu'on rencontre dans le dis-

21. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (I). Parijs (Hachette) 1979, p. 242.

cours énoncé, ne représentent aucunement le sujet, l'espace et le temps de l'énonciation.²²

Hoewel de destinateur/destinataire (I/you) in het discours geëxpliciteerd zijn, moeten we dus goed voor ogen houden dat het hier om een simulacrum gaat dat de enunciatie imiteert, 'à l'intérieur du discours'. De enunciatie kan dus wel haar 'sporen' achterlaten in het discours (énoncé), maar de enunciatie-instantie²³ is, in laatste instantie, de logische vooronderstelling van de énoncé ('geen rook zonder vuur').²⁴ Vandaar dat het ook een vruchtbare mogelijkheid is de 'sporen' van de enunciatie eens te bekijken. En in feite legt het begin van LETTER... al aardig wat problemen op tafel:

– via de coreferentie tussen de (inhoud van de) brief en de (inhoud van de) gesproken woorden, via de synchroniciteit van het moment waarop Stefan Brand begint te lezen en het moment waarop de stem begint te spreken, installeert zich een personage-effect: de brief en de stem worden geacht aan één enkel personage te behoren (anders zou de combinatie beeld/geluid geen 'zin' hebben). Anders gezegd: op het niveau van de énoncé (diëgese) concluderen we dat het om één personage gaat.

– de 'énonciation énoncée'; we herhalen dat we met een 'énonciation énoncée' te maken hebben, als de destinateur/destinataire expliciet in het discours/énoncé vermeld zijn. Hier zijn dat de 'I' (voice-over, Lisa als destinateur) en de 'you' (destinataire, Stefan). Hier zet de film een enunciatiemodaliteit in werking die gedurende de gehele film zal verglijden. De voice-over zal verdwijnen voor de sequentie van Lisa die terugkomt uit school, en weer verschijnen om een brug te slaan tussen haar thuiskomst en de scène op de binnenplaats. Een verglijden van 'énonciation énoncée' naar 'énoncé' (vice versa); een zeer grondige tekstuele analyse zou nodig zijn om daar voldoende rekenschap van af te leggen, wat ik hier niet kan en zal doen.

Maar tegelijkertijd ontstaat via deze 'énonciation énoncée', via dit simulacrum van de enunciatie, ook een relatie tussen de 'I' (voice-over) en een 'you' (de toeschouwer), waarbij Stefan Brand, als getuige, deze plaats voor de toeschouwer in de énoncé (diëgese) zal bezetten: Stefan als 'tenant-lieu', als plaatsvervanger van de toeschouwer.²⁵ Gezeten ach-

22. Idem, p. 128.

23. Zie voor 'instantie': E. de Kuiper, E. Poppe, 'Discours, Énoncé et Énonciation', p. 92.

24. Ibidem. Zelfs een 'ik', zoals geëxpliciteerd in de zin 'Ik zie je morgen', is niet hetzelfde als een subject van de enunciatie, maar kan wel een 'subjectiviteit' in de taal weergeven (een positie in de taal).

25. 'Tenant-lieu' is de Lacaniaanse benaming voor de ander (met een kleine a), die 'mijn' plaats bezet in de symbolische orde.

ter zijn bureau neemt hij de plaats waar voor de toeschouwer.²⁶ Deze verankering in de diëgese zal het ook mogelijk maken dat de voice-over verschijnt bij beelden uit het verleden (zonder dat we Stefan zien): het kader, de 'verantwoording' is gegeven. Deze dubbele 'functie' van de voice-over (stem als personage; simulacrum van de enunciatie) verstevigt juist de 'betrokkenheid' van de toeschouwer, zoals Christian Metz onderstreepte met betrekking tot de voice-over en de gevolgen voor de 'geloofsstructuur' van de toeschouwer;²⁷ een betrokkenheid die zich ook aan de plaats/rol die LETTER... zijn/haar toeschouwer biedt, laat aflezen. Deze dubbele functie figurativiseert de insluiting/uitsluiting van de toeschouwer in de tekst, in de 'énonciation énoncée' (al is het een imaginaire insluiting, insluiting via een simulacrum).

III. Structuralistische personage-analyse/enunciatie

Het probleem van een structuralistische personage-analyse (vgl. deel I) is het volgende: mogen we, hoewel een voice-over op énoncé-niveau (diëgese) één kan (moet) zijn met een personage, deze twee op eenzelfde niveau plaatsen? Hoewel het eerste deel (naar ik hoop) duidelijk gemaakt heeft dat een structuralistische personage-analyse zeer waardevol is (personage als constructie van de tekst), moet een dergelijke analyse mijn inziens 'ingebod' worden in een analyse van de enunciatie (vgl. deel II). Beide kunnen ondergebracht worden onder de noemer 'analyse van discursieve strategieën' (strategieën van het discours).²⁸ Hoe 'manipuleert' een tekst, via zijn constructie, een toeschouwer? Welke plaats/rol wordt de toeschouwer 'aangeboden'? (Nota bene: 'manipulatie' moet hier niet moralistisch begrepen worden; voor hetzelfde geld zou ik van 'verleiding' kunnen spreken; beide begrippen impliceren echter dat de tekst niet onschuldig is. En vragen we eigenlijk iets anders van een film dan gemanipuleerd/verleid te worden?)

Voor LETTER... kunnen we, zowel op het niveau van de personage-constructie als op het niveau van de enunciatie, meerdere *clivages* = *splijtingen* terugvinden:

26. Een 'plaatswaarneming' die echter ook de 'instance d'énonciation' maskeert door die invulling. Zie daarvoor: C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*. Parijs (Armand Colin) 1980, pp. 171-172.

27. Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 89-90.

28. 'Beide' wil niet zeggen dat deze twee facetten de enige zouden zijn (ik denk ook bijvoorbeeld aan de *mise-en-scène*, belichting, *point-of-view*-structuren enz.).

- splijting tussen personage en narrateur (voice-over), tussen Lisa als personage en Lisa als stem²⁹
- splijting tussen de kennis van de narrateur ('I have so much to tell you') en de 'kennis' van het personage (dat haar eerste liefde leert kennen)³⁰
- splijting tussen de progressie (de ont-wikkeling van de lineaire filmtekst) en de regressie (de flash-back-structuur)
- splijting van het liefdes-object (de ambiguïteit van de artiest-man; is 'Lisa' verliefd op de man (een Don Juan) of op de artiest?)³¹
- splijting van het 'vrouwelijke' (Lisa definieert zich in verhouding tot de andere vrouwelijke personages); splijting van het 'mannelijke' (Stefan definieert zich ten opzichte van de andere mannen)
- splijting van de 'waarden' (burgerlijk/artistiek)
- splijting van de toeschouwersplaats: zowel uitgesloten als ingesloten (via het dubbelzinnige 'you' en Stefan als plaatsvervanger van de toeschouwer).

Twee opmerkingen

1. De flash-back-structuur verleent een waarschijnlijkheid/geloofwaardigheid aan de eerste drie splijtingen. Het conventionele verhaal, de zoektocht van een personage dat ook de positie van narrateur bezet (DOUBLE INDEMNITY, REBECCA, LETTER...) ³² 'verantwoordt' deze splijtingen.
2. Tussen het personage-Lisa en de narrateur-Lisa bestaat een grote kloof: als personage bezet ze een zeer zwakke positie (ze 'weet' niet of ze de artiest of de man liefheeft, ze mislukt, ondanks al haar opofferingen, in haar liefdesprogramma); als narrateur bezet ze een zeer sterke positie (ze 'weet', ze kent het verhaal). Tussen énoncé (Lisa als personage) en 'énonciation énoncée' (Lisa als narrateur) bestaat een enorme kloof; een discursieve strategie van 'vierendeling' ³³ met betrekking tot

29. En correlatief: de splijting personage Stefan en narrateur Stefan, die als personage in de flash-back èn als getuige van het hem vertelde verhaal fungeert, een splijting die aan het eind van de brief opgeheven wordt (het uitspreken van de naam, het aanvaarden, ondanks zijn neiging in de openingssequentie te vluchten voor het duel, met als implicatie 'zelfmoord', het volgen van Lisa in de dood).

30. Soms wordt deze kennis gedeeld: de liefdesnacht wordt geëllipteerd, maar ook de voice-over (narrateur) zwijgt.

31. Vgl. E. de Kuiper, *Filmische Hartstochten*, a.w., p. 63, over het 'labiel liefdesobject'. LETTER... ontsnapt hier ogenschijnlijk aan; zij het dat hun liefde, eenmaal herkend (ook door Stefan), een vereniging vindt in het hiernamaals (zoals wordt gesuggereerd).

32. Vgl. ook het artikel van J.P. Simon (noot 13) met een analyse van *LADY IN THE LAKE*.

33. Woordspel in het Frans tussen 'écart' (spreiding/afstand) en 'écartèlement' (vierendeling, verscheurdheid).

personage/narrateur Lisa, terwijl personage en narrateur in de 'mogelijke wereld' die de diëgetische is, geacht worden één te zijn; een 'éénheid' die door de flash-back-structuur verantwoord wordt. Een hallucinatorische configuratie, die (naast de thema's van een 'te vroeg, te laat'-liefde, de miskening) het tragische sentiment van *LETTER...* zou kunnen verklaren: zowel de constructies van de personages onderling (vgl. deel 1) alsook de enunciatie-configuratie vertonen een tekstueel weefsel van 'splitsingen'. En in tegenstelling tot wat doorgaans van de klassieke (Hollywood)film gezegd wordt (zijn 'transparantie'), heb ik proberen aan te geven dat ze wel degelijk een tekstueel weefsel (discursieve strategieën) kunnen blootleggen. Een tekstueel weefsel waarin een (tekstuele) plaats voor de toeschouwer bestaat. Een plaats in de tekst die gefigurativiseerd wordt door de 'getuige' Stefan: hoewel hij geacht wordt de geschiedenis te kennen, wordt deze hem verteld (opnieuw verteld) en eindigt zij in de dood. Een plaats die een metafoor is voor de relatie genre – genrefilm. Is niet de genrefilm een verhaal dat bekend verondersteld wordt, maar toch (steeds) opnieuw verteld wordt en in de unieke dood (*The End*) eindigt?

Slot

Een film als *LETTER...*, waarin we een voice-over vinden die aan een personage toebehoort, geeft de noodzaak aan van een scheiding van personage/voice-over bij analyse. Zoniet, dan blijft de 'unknown woman' een waar raadsel, een mystificerende twee-eenheid.