

## De onpersoonlijke enunciatie of de locatie van de film

In de marge van recente studies naar de enunciatie in de cinema

Wat de enunciatie wordt genoemd is niet alleen het object van uiteenlopende opvattingen, maar bevat ook zelf verschillende ideeën (en het hier volgende is ongetwijfeld een bijdrage aan die diversiteit). Twee van deze ideeën worden goed duidelijk gemaakt in de *Dictionnaire* van Greimas en Courtés:<sup>1</sup> de enunciatie is een *produktie* en een *overgang*, de overgang van een virtuele instantie (zoals de code) naar een reële instantie. Maar er is ook een derde opvatting, die zowel bij Benveniste en Jakobson als in de narratologie bij Gérard Genette zelfs op de eerste plaats komt.<sup>2</sup>

Daarin wordt met enunciatie de aanwezigheid bedoeld van menselijke personen aan de beide 'uiteinden' van de énoncé of om preciezer te zijn, van *subjecten* (zoals men zich herinnert bepaalt het paar IK/JIJ voor Benveniste het 'correlaat van de subjectiviteit'). Zeker, de narratologie houdt ons steeds weer onvermoeibaar voor dat de enunciator en de enunciatore abstracte en structurele instanties, 'plaatsen' zijn; dat het bepaald niet van inzicht getuigt ze te verwarren met de 'empirische' zender en ontvanger (auteur, lezer...); dat de enunciatie in theoretisch en praktisch opzicht niet hetzelfde is als de *communicatie*, enzovoort. Maar deze rituele bezweringsen hoeven niet per se letterlijk te worden opgevat, althans niet tot in de uiterste consequenties. Ongetwijfeld worden in het algemeen verteller en auteur niet met elkaar verward

Oorspronkelijk: 'L'énonciation impersonnelle, ou le site du film (En marge de travaux récents sur l'énonciation au cinéma)', in: *Vertigo* 1 ('Le cinéma au miroir'), 1987, pp. 13-35. Vertaling: Jan Simons.

1. Casetti merkt dit op in zijn artikel 'Les yeux dans les yeux', waarover ik het in het vervolg veel zal hebben. A.J. Greimas en J. Courtés, *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1979, pp. 125-126. (Ned. vert. *Analytisch woordenboek van de semiotiek*. Tilburg 1987.)

2. *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972, p. 226. Genette kent aan de *narration* een status toe die (in zijn woorden) 'parallel' is aan die van de linguïstische enunciatie en deze laatste heeft, zo zegt hij, wezenlijk te maken met het aspect van de 'subjectiviteit in de taal' zoals gedefinieerd door Benveniste. (Zie voor deze termen ook: E. de Kuyper, E. Poppe, 'Discours, énoncé, énonciation. Een situering van drie onvertaalde termen', in: *Seminar Semiotiek van de Film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 85-97. – J.S.)

(om maar een voorbeeld te noemen), niettemin worden de plaatsen van de enunciatie zelf – die toch zuiver tekstueel heet te zijn – meestal opgevat als een soort personen. En we moeten toegeven dat we ze ons alleen helder kunnen voorstellen als *instanties van belichaming*, die aan de andere kant ook verondersteld worden werkelijk hun plaats in te nemen tijdens het proces van overdracht: zo kan men wel eindeloos tegen mij aan praten over de enunciatie, maar om domweg te begrijpen waarover men het heeft, denk ik aan de toeschouwer die zich (in theorie of als bij toverslag) in deze rol van 'enunciatie' voegt.

Toch zouden de kenmerken, van de instantie die de enunciatie belichaamt, niet mogen worden overgebracht naar het enunciatieve apparaat, zoals sommige narratologen doen die, na een of andere Ideale (Impliciete, Immanente enzovoort) Lezer te hebben gedefinieerd, ons van diens reacties een gedetailleerde beschrijving geven in termen van aan de werkelijkheid of literatuur ontleende psychologie. Anderzijds dragen woorden als 'enunciator' en 'enunciatie', door hun suffix, in zichzelf moeilijk te negeren antropomorfe connotaties, die – in sommige gevallen, zoals we zullen zien – op verschillende gebieden nogal hinderlijk kunnen zijn, met name op het gebied van de cinema waar alles berust op machines. Wanneer men de fysieke invoeging van de enunciatie in de tekst op het oog heeft, zou men beter namen van dingen kunnen gebruiken. Ik zou 'kern (of bron) van de enunciatie' en 'enunciatief doel (of bestemming)' willen voorstellen. (Het menselijk subject verschijnt weer ten tonele wanneer iemand de plaats van de kern of het doel komt *innemen*.) Albert Laffay heeft reeds lang geleden treffend gezegd dat zich in het hart van alle films, met hun 'ultrafotografische interventies' en hun verschillende manipulaties, een 'virtuele linguïstische kern' bevond, een 'beelden-toner', een 'fictieve persoon' (let wel, *fictief*), een 'ceremoniemeester', een 'grote beeldenmaker' en uiteindelijk een 'structuur zonder beelden' (en die laatste opmerking is buitengewoon scherp).<sup>3</sup>

De instanties van de belichaming komen niet op een regelmatige, homologe wijze overeen met de enunciatieve posities. Zo neemt de toeschouwer – die grappig genoeg 'echt' genoemd wordt (de toeschouwer zonder meer dus) – die we eenvoudigweg aan de kant van het doel zouden verwachten, tegelijkertijd de plaats in van de kern voor zover hij wordt geïdentificeerd met de camera, en de plaats van het doel voor zover de film hem aankijkt. Deze tweede beweging, het terugvloeien, is door Marc Vernet op opmerkelijke wijze geschetst: de fictieve derde dimensie van het scherm schept een perspectiefisch punt dat op

3. *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Parijs (Masson) 1964, pp. 80-83.

ons is gericht, 'een anonieme spiegelbeeldige blik die de duale verhouding van de toeschouwer tot het beeld verbreekt en weer tot stand brengt'.<sup>4</sup> De toeschouwer zou dus tegelijkertijd een IK en een JIJ zijn. Maar we zien onmiddellijk dat de aldus geformuleerde propositie niet veel wil zeggen; een eerste teken van het nadeel dat vastzit aan het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden; voornaamwoorden die alleen maar kunnen duiden op een *deiktische opvatting van de enunciatie in de cinema*, hetgeen mij slecht lijkt te passen bij de realiteiten van de film. Deze theorie is niettemin de meest gangbare ter zake. Ze blijft vaak impliciet, en er wordt zelfs eigenlijk zelden over nagedacht. We vinden haar, voor het eerst volledig zelfbewust en krachtig gearticuleerd, bij de beste huidige analyticus van de filmische enunciatie, Francesco Cassetti.<sup>5</sup> Hij vat de voornaamste door hem onderscheiden enunciatieve configuraties samen met 'executieve hyperfrasen', die te zamen een soort *deiktisch formulerenboek* vormen. Bijvoorbeeld voor wat betreft de blik in de camera: 'IK (= enunciator) en HIJ (= personage) kijken naar JOU (= enunciatie)'. En zo verder voor de andere grote 'vormen' die door de enunciatie worden ontworpen.

Maar is een IK die geen JIJ kan worden nog wel een IK? Die vraag kan aan een psychoanalyticus worden gesteld, wiens antwoord voorspelbaar is, maar ook aan een taalkundige, voor wie de omkeerbaarheid van de eerste en tweede persoon deel uitmaakt van hun definitie.

Deze omkeerbaarheid speelt een belangrijke rol in de *mondellingewisseling*, de prototypische vorm van het 'discours' van Benveniste (in zijn tegenstelling met de 'histoire') en volgens de auteur het uitgangspunt van elk denken over de enunciatie.<sup>6</sup> Bij een conversatie bestaat de indruk dat we de kern en het doel van de enunciatie kunnen zien of aanraken (terwijl ze zich in werkelijkheid aan dit contact onttrekken omdat ze bestaan uit grammaticale voornaamwoorden). Hier worden ze nog verward met hun belichaming, met de beide personen die converseren: wat voor de kern van de enunciatie wordt aangezien, is een

4. 'Clignotements du noir-et-blanc' (p. 232), in: J. Aumont en J. Leutrat (red.), *Théorie du film*. Parijs (Albatros) 1980, pp. 223-233.

5. In het bijzonder in twee teksten: het artikel 'Les yeux dans les yeux', in: *Communications* 38 ('Enonciation et cinéma') onder redactie van Vernet en Simon) 1983, pp. 78-97, en het boek *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milaan (Bompiani) 1986.

6. 'Les relations de temps dans le verbe français', in: *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, LIV, 1959; ook opgenomen in: *Problèmes de Linguistique Générale*. Deel I, Parijs (Gallimard) 1966, pp. 237-250. Op p. 242 introduceert de auteur het 'discours', na de 'histoire' te hebben gedefinieerd; hij maakt voor alles melding van de gesproken taal, en wel aan de hand van geschreven teksten die de gesproken taal reproduceren of nabootsen (romandialogen, briefwisselingen, enzovoort).

andere, gelijktijdige *énoncé*, de mimetisch-gesticulatieve *énoncé* van het subject dat spreekt, dat wil zeggen van dezelfde persoon (vandaar de verwarring). Het blijft correct dat de mate van omkeerbaarheid van de enunciatieve polen in de mondelinge uitwisseling maximaal is: de instanties van de belichaming zijn echte menselijke lichamen die op een opmerkelijke wijze twee vormen van aanwezigheid opeenstapelen: de aanwezigheid tegenover elkaar en de aanwezigheid ter plekke op het moment van hun *énoncés* (= een verschil met de geschreven uitwisseling, het bericht op het antwoordapparaat enzovoort, en vooral met de literatuur, de film, de schilderkunst). De reacties van de enunciatie kunnen, door de parallelle en logisch voorafgaande afwisseling van spreker en hoorder, naar believen de zinnen van de enunciator modificeren en herprogrammeren. Kortom, de theorie van de enunciatie is grotendeels gebouwd op structurele kenmerken van uitzonderlijke (maar in het dagelijks leven zeer gangbare) situaties.

De omkeerbaarheid van personen is veel zwakker in *geschreven dialogen*, transcripties en mondelinge verhalen ('*récits de paroles*') (zoals bekend hebben Benveniste<sup>7</sup> en de literaire narratologie<sup>8</sup> hieraan aandacht besteed). Hier is geen sprake meer van werkelijke *feed back* van het doel naar de bron, maar van (geschreven) *énoncés* die andere (mondelinge) *énoncés* nabootsen en eveneens deze terugwerking imiteren. Een imitatie die mogelijk wordt gemaakt door de identiteit van de globale code, de taal, en vooral de identiteit van de deiktische termen die in het algemeen dezelfde vorm hebben voor de mondelinge en de geschreven taal, en zo de valse gelijkenis vergemakkelijken.

Er zullen zeker nog heel wat grensgevallen bestaan waarmee de pragmatiek, waaraan niets menselijks vreemd is, zich bezig moet houden. Bijvoorbeeld het IK in een officiële toespraak waaraan niemand wordt geacht te beantwoorden hoewel de spreker aan iedereen bekend is, of het IK in een ondertekend tractaat enzovoort. Stap voor stap komen we zo bij de 'histoire', waar de omkeerbaarheid van personen verdwijnt omdat in principe alleen de derde persoon wordt gebruikt. De 'historische enunciatie', om een andere formule van Benveniste over te nemen,<sup>9</sup> kent geen merktekenen. Casetti zal zeggen dat in sommige

7. Zie vorige noot voor geschreven producties die spreesituaties 'nabootsen'; in dezelfde passage voegt Benveniste toe dat een aanzienlijk deel van de geschreven teksten tot dit geval behoren.

8. Gérard Genette, 'Récit de paroles', in: *Figures III*, a.w., pp. 189-203. Het 'récit de paroles' vormt het enige geval waarin een literaire tekst te werk kan gaan volgens *showing* en niet volgens *telling*, om het beroemde onderscheid van de Angelsaksische critici te hernemen. Het beperkt zich tot 'overschrijven' (p. 190), tot het op schrift stellen van het spreken dat het wil weergeven. (Daarom mag men in de logica van de begrippen van Genette op een dergelijk punt in de tekst niet echt van een verhaal spreken.)

9. 'Les relations de temps', a.w. (noot 6), p. 239.

gevallen de enunciatie is 'voorondersteld', gepostuleerd door de eenvoudige aanwezigheid van een énoncé, of als het gaat om fictie, 'gediëgetiseerd'. (Maar aan het andere uiterste van het scala aan variaties kan de enunciatie zelf worden *geënoncieerd*.<sup>10</sup>)

Voor we verder gaan nog even ter herinnering enkele elementaire opmerkingen over de echte deiktische termen, die van de gearticuleerde taal. Omdat de exacte lijst van deiktische termen bij elke taalkundige weer anders is, zal ik me beperken tot de meest gangbare, namelijk de persoonlijke, bezittelijke en aanwijzende voornaamwoorden,<sup>11</sup> de bijwoorden van tijd en plaats, en de tijden van de werkwoorden. We mogen niet vergeten dat de categorie van de deiktische termen en die van de anaforische termen elkaar grotendeels overlappen; ik zal voorlopig de term index gebruiken om beide te dekken.

Allereerst kunnen we de tweevoudige indexen van de enkelvoudige onderscheiden. De eerste hebben één vorm die is voorbehouden aan het discours en een andere voor de histoire: 'Gisteren / De avond ervoor' enzovoort. ('Gisteren' is een deiktische term terwijl 'de avond ervoor' een anafoor is; de tweede verwijst niet meer naar de omstandigheid van een enunciatie maar naar voorafgaande informatie die in de énoncé besloten ligt). Andere indexen hebben daarentegen dezelfde vorm voor de histoire en het discours, zoals de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden van de derde persoon en alle aanwijzende voornaamwoorden: 'dat' is wat je met de vinger aanwijst, maar evengoed dat wat de voorafgaande zin toont. Het onderscheid tussen de tweevoudige en de andere indexen gaat vanzelfsprekend niet op voor de termen die alleen in het discours worden gebruikt (persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden van de eerste en tweede persoon), of alleen in de histoire (zoals de onvoltooid en voltooid verleden tijd); het probleem van de verdubbeling van de vorm doet zich alleen voor bij termen met twee functies.

De tweede grote onderverdeling: sommige deiktische termen *wisselen van signifiant voor dezelfde referent* (al naar gelang de omstandigheden van de enunciatie) terwijl andere dit niet doen. In een conversatie heet meneer Jansen IK wanneer hij spreekt, maar JIJ wanneer meneer Pieterse tot hem spreekt; de achttiende juli wordt 'morgen' genoemd als we op de zeventiende leven, maar 'gisteren' als het de negentiende is enzovoort. Deze categorie komt ongeveer overeen met de *tokenreflexi-*

10. *Dentro lo sguardo*, a.w. (noot 5), p. 32 ('enunciazione enunciativa'), p. 38 ('enunciazione diegetizzata'), p. 40 ('presupposto').

11. Met natuurlijk de corresponderende adjectieven.

ves van de taalfilosofen: de bijzondere kenmerken van elke enunciatie (*token*, verschijningsvorm) worden 'weerspiegeld', zo zeggen deze filosofen, tot in de letterlijke betekenis van de énoncé: om te weten welke plaats met *hier* wordt aangeduid, moet je weten waar de zin toentertijd werd uitgesproken. Dit is de groep van deiktische termen bij uitstek (en misschien de enige)<sup>12</sup> vanwege hun zeer bijzondere verwijzingsmechanisme en omdat deze groep de sleutelwoorden IK en JIJ bevat (die ook door Casetti worden aangehaald). Eigen aan deze groep is dat ze ons informatie verschaft over de enunciatie *via de enunciatie zelf* en dat ze dus niet losgemaakt kan worden van bepaalde veranderingen in de werkelijkheid, in tegenstelling tot een film of boek. In deze groep treffen we in ieder geval de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden van de eerste en tweede persoon aan; bij de werkwoorden het drietal tegenwoordige / verleden / toekomstige tijd om dezelfde datum aan te duiden (al naar gelang het moment waarop gesproken wordt); bij de bijwoorden 'gisteren / vandaag / morgen', 'hier / daarginds' voor dezelfde plaats, (afhankelijk van de vraag of men zich dichtbij of veraf bevindt), 'links / rechts'<sup>13</sup> enzovoort. Deze veranderende termen staan tegenover andere, waarvan de signifiant niet varieert bij één enkele referent, zelfs niet als de coördinaten van de enunciatie veranderen (als bijvoorbeeld een zin later, elders, door iemand anders enzovoort wordt uitgesproken): bijvoorbeeld de onbepaalde tegenwoordige tijd ('de aarde is rond') of alle aanwijzende voornaamwoorden met uitzondering van de voornaamwoorden die paarsgewijze groepen vormen van het type *ver / dichtbij*, zoals *deze / die*.

Deze korte uiteenzetting had als enig doel de uiterste precisie van het deiktische instrument te onderstrepen, zelfs als het op zijn allereenvoudigst wordt weergegeven. Dat deze raderwerkjes worden teruggevonden in de dialogen van een geluidsfilm is niet verbazingwekkend, daar de woorden als een geheel worden geregistreerd; in de dialooggedeelten van een roman verbaast het evenmin omdat daar altijd het nabootsende overschrijven waarover ik sprak, kan worden bedreven. Maar schieten we er iets mee op om de naam IK te geven – een IK waarvan we zojuist (onvolledig) de structurele dienstbaarheid hebben onderzocht, een *dienstbaarheid waaraan het ook zijn betekenis ontleent* – aan de kern van de enunciatie van een film of een globaal geïnterpreteerde roman of van

12. Zo luidt voor Benveniste de definitie van de deixiswoorden dat zij de tijd-ruimte-relaties organiseren in het perspectief van en met betrekking tot IK (het betreft dus termen waarvan de signifiant al naar gelang de spreek situatie verandert, met eenzelfde, onveranderde referent). 'De la subjectivité dans le langage', in: *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1958, nr. 3, pp. 257-265 (opgenomen in: *Problèmes de Linguistique Générale*, a.w., pp. 258-266).

13. Dit voorbeeld gaat niet altijd op; vgl.: 'Ik ga rechts van de bestuurder zitten'.

enig ander niet interactief discours, dat al af is vóór het wordt voorge-  
dragen, dat aan de enunciatie en aan de lezer-toeschouwer geen enkele  
mogelijkheid tot wijziging biedt, behalve de louter uitwendige ver-  
andering van het sluiten van het boek of het uitschakelen van de televi-  
sie? Gianfranco Bettetini<sup>14</sup> noemt dergelijke discoursen – die de meer-  
derheid van de klassieke teksten vormen – ‘eenrichtingsverkeer’, en  
deze term neem ik over.

Binnen deze tevoren voorbereide en vervolgens onveranderlijke  
discoursen moet nog een onderscheid worden gemaakt tussen de lin-  
guïstische discoursen (zoals bijvoorbeeld het literaire verhaal) en de  
audiovisuele. In deze laatste moet het spreken – dat veel kan lijken op de  
uitwisselingen in het dagelijkse leven – samengaan met het beeld; het  
spreken is niet de enige drager van het bericht, het lichaam van de tekst  
ontsnapt gedeeltelijk aan het spreken. In een roman wordt niet gespro-  
ken en wordt alles geschreven tekst, maar de taal is soeverein en het  
idioom blijft hetzelfde (het idioom van de tekst is wat de personages en  
lezers *spreken*). Het discours is doorspekt met deiktische termen (‘nage-  
bootste’ deiktische termen zoals we hebben gezien) en met anaforen  
(met name in de ‘histoire’-passages) die vaak door hetzelfde woord  
(zoals *dat*) worden uitgedrukt, zodat de indruk van één geheel blijft  
bestaan. De spontane waarneming van het onderscheid tussen *histoire*  
en discours wordt vaak vertroebeld door deze anaforisch-deiktische  
termen omdat, als we ons aan deze termen houden, het discours even-  
goed zou kunnen worden omgezet in een *histoire* zonder verandering  
van significanten, door het een functionele wending te geven waarbij de  
rol van de situatie mechanisch wordt vervangen door die van de con-  
text. (In pragmatische termen zouden we eerder zeggen dat de co-tekst  
in de plaats is gekomen van de context.) Bovendien staat de anafoor in  
de geschreven taal minder ver af van de deiktische term, omdat deze  
laatste werkzaam is op ‘situaties’ die zelf zuivere produkten van de  
énoncé zijn. In discours-vorm kan een personage in romandialogen  
spreken over ‘*die hond*’, als we door het boek weten dat er zich op dat  
moment een hond in de kamer bevindt; in *histoire*-vorm kan de ver-  
teller van dezelfde roman ‘*die hond*’ zeggen, als hij naar de voorafgaande  
zin verwijst waarin we vernamen dat er op dat moment een hond in de  
kamer was: in het eerste geval een gereconstrueerde deixis, in het laat-  
ste een gewone anafoor.

De *histoire* kan kortom lijken op een discours of een vage tussen-  
vorm suggereren. Anderzijds – de dingen hangen samen maar moeten

14. *La conversazione audiovisiva. Problemi dell' enunciazione filmica e televisiva*. Milaan (Bompiani)  
1984, p. 98.

wel van elkaar onderscheiden worden – wekt de geschreven tekst altijd, in verschillende mate, de indruk van een enunciatieve aanwezigheid. De *histoire* behoudt namelijk iets in zich van de deiktische enunciatie waarvan het gebruik ons het meest vertrouwd is. (Het is geen toeval dat de linguïstische theorie van de enunciatie is begonnen als een theorie van de deiktische termen.) Dezelfde opmerkingen gelden *a fortiori* voor de ‘mondelinge tekst’, de volledig gesproken tekst, zoals die soms op de radio te horen is.

‘Als er wordt gesproken, komt dat omdat er iemand spreekt’. Dat gevoel heeft iedereen, zelfs als het gaat om een boek. Maar het filmische equivalent van deze innerlijke en onmiddellijke zekerheid staat verre van vast. ‘Als er beelden te zien zijn, komt dat omdat iemand ze heeft geordend’; deze uitspraak zal zeker geen massale bijval oogsten. De toeschouwer schrijft de dialogen van de film spontaan toe aan een ingebedde instantie, een instantie van de tweede graad. Het spreken van een eventuele voice-over (verteller) of van een anonieme commentator die de alleenheerschappij wil, schrijft hij toe aan ondergedompeld in of op zijn minst verhuld door het beeld (zie hierover de opmerkingen van André Gaudreault die me als zeer juist voorkomen<sup>15</sup>). Hij kan nooit doen alsof deze eerste, werkelijke enunciatie niet van de ‘Grote Beeldenmaker’ is (waarover Albert Laffay sprak), degene die de beelden en zelfs de stemmen (*en de stemmen als beelden*) ordent, degene wiens globale extra-linguïstische werkwijze niet het heldere gevoel van een verpersoonlijkte enunciatieve aanwezigheid geeft. Maar meestal denkt de toeschouwer zelfs niet aan de Beeldenmaker. Hij gelooft zeker niet dat de dingen zich uit zichzelf openbaren, integendeel: hij *ziet* eenvoudigweg *beelden*. André Gardies, die toch (net als ik) een pleitbezorger voor een theorie van de enunciatie in de cinema genoemd mag worden, kent een zeer veelzeggend moment van twijfel wanneer hij verklaart dat het begrip filmische enunciatie misschien alleen maar een antropomorfe metafoor is.<sup>16</sup> André Gaudreault wijst erop dat een linguïstische énoncé automatisch toegekend wordt aan een bepaalde al dan niet identificeerbare persoon, en dat deze zekerheid begint te wankelen zodra we te maken hebben met niet verbale énoncés.<sup>17</sup> We dienen trouwens te beseffen dat het woord ‘énoncer’ in het gewone Frans alleen van toepassing is op de draad van spreken of schrijven (vergelijk ‘l’énoncé du problème’) en zo de bijna algemene overtuiging tot uitdrukking brengt dat de enig werkelijke taal de natuurlijke taal is. David Bordwell ver-

15. ‘Système du récit filmique’, tekst van een lezing voor de Universiteit van Parijs III (25 maart 1987), pp. 17-18.

16. In ‘Le su et le vu’, *Hors Cadre 2* (‘Cinéarrables’), Université de Paris VIII, 1984, pp. 45-64.

17. ‘Narration et monstration au cinéma’, in idem; p. 87.

oordeelt trouwens het gebruik van het begrip enunciatie in filmstudies met een gelijksoortig argument, namelijk de niet-linguïstische aard van het object.<sup>18</sup> Hetzelfde geldt voor de bezwering van Gérard Genette dat de film geen verhaal zou zijn in de eigenlijke zin van het woord omdat ze geen 'taalwezen' is.<sup>19</sup>

Wie van mening is dat 'enunciatie in de cinema' wel enige betekenis heeft mag dit argument niet licht opnemen, want het is inderdaad erg sterk. Het verplicht ons tot een belangrijke koerswijziging: tot het concipiëren van een enunciatief apparaat dat niet voornamelijk deiktisch (en dus antropomorf) is, niet *persoonlijk* (zoals de voornaamwoorden die zo genoemd worden) en dat niet te dicht in de buurt komt van een of ander linguïstisch instrument, want linguïstische inspiratie brengt meestal alleen op grote afstand succes. 'Vaak', aldus Pierre Sorlin,<sup>20</sup> 'markeert de film zijn verhouding tot het publiek door te onderstrepen dat hij film is (een object dat uit opnamen en geluiden is gefabriceerd), zonder daartoe ook maar de geringste aanwijzing voor subjectiviteit in het spel te brengen'. En even verderop: 'In een groot aantal films verwijzen de merktekenen van de enunciatie naar geen enkel gedelegeerd subject'. De enunciatie wordt in de cinema niet of niet in de eerste plaats in de énoncé gemarkeerd door deiktische stempels, maar door *reflexieve* constructies (François Jost heeft terloops in een artikel daarover reeds een zeer verwant idee geformuleerd<sup>21</sup>): op het moment dat de film tegen ons spreekt over zichzelf, of over de cinema, of over de positie van de toeschouwer<sup>22</sup> doet zich de verdubbeling van de énoncé voor, die in alle theorieën datgene constitueert zonder welk we zelfs niet aan een enunciatie zouden kunnen denken. De deiktische verdubbeling,

18. *Narration in the Fiction Film*. Madison (University of Wisconsin Press) 1985, pp. 16-26.

19. Geciteerd bij A. Gaudreault, 'Système du récit filmique', a.w., pp. 3-4. In een brief van 26 januari 1983 aan het tijdschrift *Hors Cadre*, en van 22 februari van datzelfde jaar in een brief aan Gaudreault zelf, bracht Genette naar voren dat er geen cinematografisch verhaal in de eigenlijke zin van het woord bestaat, want de cinema *toont* ons geschiedenissen die zijn (na)gespeeld met deze bedoeling; er is slechts sprake van verhaal als de feiten door de geschreven of gesproken taal worden betekend.

20. 'A quel sujet?', in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, Parijs x, 41 ('La subjectivité au cinéma', red. J. Fontanille), maart 1987, pp. 40-52. De geciteerde zinnen staan op resp. p. 43 en p. 49.

21. 'Discours cinématographique, Narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation', in: Aumont en Leutrat (red.), *Théorie du Film*, a.w., pp. 121-131.

22. In een veel breder perspectief dan dat van de enunciatieve studies in de technische betekenis van het woord, is het begrip 'auto-reflexiviteit (waar *auto* me wat redundant voorkomt) in de film' al op een zeer hechte wijze bestudeerd in verband met de Amerikaanse films van Fritz Lang door Reynold Humphries, *Fritz Lang, cinéaste américain*. Parijs (Albatros) 1982. En, naar aanleiding van de theoretische geschriften uit de jaren twintig en dertig over de cinema, ook door de jonge Japanse onderzoeker Takedo Kiyoshi in zijn proefschrift *Archéologie du discours sur l'auto-reflexivité au cinéma*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Parijs 1986.

die er uit bestaat dat ze tegelijkertijd (en als het moet fictief) binnen en buiten is, is niet de enig mogelijke. De meta-filmische (meta-discursieve) verdubbeling, die intern is, kan eveneens en zo nodig alleen een volledige instantie van de enunciatie ondersteunen. Ik zal proberen aan te tonen dat dit reflexieve *terugbuigen in zichzelf* vele vormen kan aannemen die vaak voorkomen in films en voldoende talrijk zijn om de gangbare nomenclatuur van enunciatieve houdingen te dekken: film in de film, subjectief beeld, shot-reverse-shot, flash-back, voice-off, voice-inn enzovoort. Het voorbeeld van de cinema (zoals ongetwijfeld ook andere) nodigt ons uit ons idee van de enunciatie te verbreden, en voor deze ene keer zou (?) de filmtheorie een terugwerking kunnen hebben op de semiologie en de algemene taalwetenschap. Het is trouwens niet verbazingwekkend dat zulke verschillende bestaande typen van discours ook verschillende enunciatieve instrumenten bieden; dat zou zelfs een open deur zijn, ware het niet dat de enunciatie voor sommige geesten haast automatisch met de deixis is verbonden. Welnu, wat is de enunciatie *eigenlijk*? Niet noodzakelijk of altijd 'IK – HIER – NU', maar veel algemener het vermogen van veel énoncés om zich plaatselijk te plooiën, om hier en daar als het ware in reliëf te verschijnen, om een fijn vliesje van zich af te scheiden waarop enkele aanwijzingen staan gegraveerd *van een andere aard* (of van een ander niveau), die de produktie en niet het produkt betreffen of, zo men wil, middels het andere uiteinde met het produkt verbonden zijn. De enunciatie is een semiologische handeling waarmee sommige delen van een tekst tegen ons spreken over deze tekst als handeling. Daarvoor is het niet nodig om terug te grijpen op het ingewikkelde en bijna niet na te bootsen mechanisme van de deixis. De mogelijke merktekenen van de enunciatie zijn zeer gevarieerd. Bij orkestmuziek bijvoorbeeld is een van deze mogelijke merktekenen het karakteristieke timbre van de instrumenten: wanneer de hobo zich laat horen, speelt deze niet alleen zijn partij maar laat zich ook als hobo herkennen; het muzikale bericht is verscheurd in twee informatielagen met elk een verschillende status. Als in een film de personages gebeurtenissen door een venster gadeslaan, reproduceren zij mijn eigen situatie van toeschouwer en herinneren mij dus tegelijkertijd zowel aan de aard van wat er plaatsvindt – een bioscoopvoorstelling, iets dat in een rechthoek te zien is – als aan de rol die ik in het geheel speel. Maar de tekstuele constructie die mij hieraan herinnert heeft, is meta-filmisch en niet deiktisch; of eerder nog, zoals in dit voorbeeld, meta-cinematografisch, omdat het rechthoekige scherm eigen is aan de cinema als zodanig. Meer in het algemeen, zoals François Jost<sup>23</sup> en Jean-Paul Simon<sup>24</sup> terecht hebben opgemerkt, kent de cinema geen vaste lijst van enunciatieve tekens, maar beoefent ze het enuncia-

tieve gebruik van om het even welk teken (zoals in mijn voorbeeld van het venster), een teken dat de overhand kan krijgen over de diëgetische om deze onmiddellijk weer terug te doen keren. De *constructie* heeft, voor een moment, enunciatieve waarde aangenomen.

Gianfranco Bettetini<sup>25</sup> merkt terecht op dat film zich ondanks zijn spraak op minstens één belangrijk punt altijd aan de kant van het geschrevene, en nooit van het mondelinge bevindt: de enunciator en enunciatrice – die van het globale werk, niet die van de eventueel ingebedde dialogen – wisselen hun tekens niet onderweg uit, en de tweede brengt door zijn reacties geen wijzigingen teweeg in de woorden of het spreken van de eerste. Dat blijft zelfs zo wanneer op krachtige wijze (want dat komt voor) canonieke merktekenen van de enunciatie verschijnen, zoals de extra-diëgetische commentaren die 'u' zeggen tegen het publiek: dit 'u' zal echter nooit kunnen antwoorden. (Omgekeerd herinnert het voorbeeld eraan dat zelfs in deze afgezwakte vorm de deiktische termen in de cinematografische enunciatie niet zonder functie zijn.) Dominique Chateau<sup>26</sup> merkt op dat de cinema een 'discontinue communicatie' tot stand brengt: de beide polen, enunciator en enunciatrice kunnen noch met elkaar ruilen noch elkaar zelfs maar aanraken; het zenden is in twee momenten gesplitst: de opname en de projectie, die door diverse technologische of commerciële tussenschakels van elkaar gescheiden zijn. Marc Vernet<sup>27</sup> beschrijft op zijn beurt in een mooie passage de blik in de camera als het symbool van de ontmoeting tussen de werkelijkheid en de toeschouwer, een ontmoeting die altijd wordt verlangd, altijd wordt gemist, waaraan soms even wordt geraakt, en die de basis vormt van de cinema.

Terug naar Bettetini. Zijn stellingname in het opmerkelijke boek *La conversazione audiovisiva* dat hij aan deze problematiek heeft gewijd, is zeer streng maar tegelijkertijd tamelijk paradoxaal. Hij beschrijft de film als een 'conversatie' – vandaar de titel van zijn boek –, een conversatie tussen een nabootsing van de zender en een nabootsing van de ontvanger, die zich beide binnen de tekst bevinden, constitutief zijn

23. *L'œil-Caméra – Entre film et roman*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1987, p. 32. Eveneens: 'Discours cinématographique, Narration...', a.w.

24. *Le filmique et le comique*. Parijs (Albatros) 1979, p. 113. In deze passage baseert Simon zich op sommige van mijn vroegere analyses (= neiging van grammaticale merktekens om zich te diëgetiseren) om ze in een nieuwe richting verder te ontwikkelen.

25. *La conversazione audiovisiva*, a.w., p. 106.

26. 'Vers un modèle génératif du discours filmique', in: *Humanisme et entreprise*, 1976, nr. 99, pp. 2-4.

27. 'Regard à la caméra: figure de l'absence', in: *Iris*, 1-2, 1983, pp. 31-46, hier pp. 39-40.

voor het apparaat van de enunciatie van de tekst, een uitwisseling imiteren, en zo voor later de mogelijkheid van daadwerkelijke interacties voorbereiden. De paradox schuilt erin dat hij de metafoor van de conversatie heeft gekozen voor typen van discours die zich daar radicaal van verwijderen. De tweede paradox is dat zijn studie, die beslist scherpzinnig is, zelf sterk hamert op deze verwijdering: de film is niet interactief, laat geen enkel antwoord toe en de conversatie die het werk behandelt is imaginair, om niet te zeggen fantasmatisch. Hoe verleidelijk de weg ook is die de auteur wijst, ik zal hem niet volgen.

De film kent geen equivalent voor de deiktische termen, behalve uiteraard in de gesproken woorden en geschreven mededelingen. En met uitzondering van één soort globale en bestendige – en eigenlijk zeer atypische – deiktische term: een actualiserend *Ziehier*<sup>28</sup> dat vaag aanwijzend is, altijd stilzwijgend en altijd aanwezig, en dat overigens eerder eigen is aan het beeld dan aan de film. (Het beeld van een object *stelt* dit object voor ons *tegenwoordig*, het bevat een soort slecht onderscheiden aanduiding.) Verder hebben de bewegende en van geluiden voorziene fotografische beelden niets dat lijkt op de tijden van de werkwoorden, op de persoonlijke of bezittelijke voornaamwoorden, op 'daarginds' of 'overmorgen'. Daarin zouden we ons overigens makkelijk kunnen vergissen, want de film is wel in staat om soortgelijke tijd-ruimtelijke relaties uit te drukken, maar alleen anaforsch, binnen zichzelf, tussen zijn verschillende delen, niet tussen zichzelf en iets of iemand anders. Een geschikte constructie van beelden kan ons zeggen 'De volgende ochtend...' (de tussenliggende nacht wordt gesuggereerd, en het wordt goed duidelijk gemaakt dat het om slechts één nacht gaat enzovoort), maar ze kan niet zeggen 'Morgen', dat wil zeggen: de dag nadat u deze film ziet. Meer in het algemeen zal er altijd een belangrijk verschil bestaan tussen tekstuele ordeningen die de figuur van de auteur of van de toeschouwer *suggereren*, en woorden als IK en JIJ die uitdrukkelijk de daarmee corresponderende personen van een conversatie *aanduiden*.

Francesco Casetti beweert zonder omhaal dat, in tegenspraak met de scepsis van de meerderheid van commentatoren (en daarbij sluit ik me vrijwillig aan), de film werkelijk zou beschikken over een zeker aantal deiktische configuraties.<sup>29</sup> Hij noemt er slechts twee. Allereerst

28. Hierop wees ik in 1964 in 'Le cinéma, langue ou langage?', in: *Essais sur la signification au cinéma*. Deel 1, Parijs (Klincksieck) 1968, p. 72, zonder dit werkelijk aan het probleem van de enunciatie te verbinden. François Jost herneemt de kwestie op een veel preciezere manier in 'Narration(s): en-deçà et au-delà', in: *Communications* 38, 1983, p. 195.

29. 'Les yeux dans les yeux', a.w., p. 82.

de al of niet gewilde sporen van techniek die de arbeid aan beeld en geluid onthullen, en die zijn blijven bestaan in de uiteindelijke film. Ik geef graag toe dat daar inderdaad sprake is van een merkteken van de enunciatie, maar dat is een typisch meta-filmisch merkteken, een fragment van het discours van de tweede graad, dat tegen ons spreekt over het discours. Het heeft niets deiktisch, tenzij we alles zo noemen dat ons iets toont of aanwijst. Ook de filmgeneriek zou volgens de auteur deel uitmaken van de deixis. Als we gaan spreken over generieken zou mijn 'meta-discursieve' argument natuurlijk nog veel fraaier kunnen worden herhaald. Daar komt bij dat de generiek helemaal door de geschreven en soms gesproken taal wordt gedragen. Toch is het waar dat de generiek ons informatie verschaft, zoniet over de realiteit van de productie-arbied, dan op zijn minst over de namen van de medewerkers, van de auteur (zou hierdoor de verwarring ontstaan?), soms over locaties en meestal over de datum van de film. Maar deze inlichtingen worden ons niet in deiktische termen verstrekt. Als ik in 1988 naar een film uit datzelfde jaar kijk, zegt zijn generiek me niet 'dit jaar gedraaid', maar hij draagt de vermelding (als hij die al draagt) 1988, die zonder bijzondere informatie over de omstandigheden van de enunciatie door iedereen kan worden begrepen. Hier moeten de deiktische mechanismen juist vermeden worden want ze zouden, opgevat in hun zuiverste vorm (variabele signifiant voor één enkele referent), ertoe nopen de film voortdurend te corrigeren. (Ik hoop dat men mij deze karikaturale hypothese en enigszins triviale opmerkingen vergeeft; ik wil op die manier ingaan tegen het misbruik van figuurlijke of uitgebreide betekenissen.)

In verband met de generieken roept Casetti de beroemd geworden slotzin van *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* in herinnering: 'My name is Orson Welles', uitgesproken door Orson Welles zelf.<sup>30</sup> De reflexiviteit blijkt duidelijk. Dit keer gaat ze samen met een echte deiktische term, want als deze generiek zou zijn uitgesproken door een vertegenwoordiger van de RKO-studio, zou het als volgt gedaan zijn: 'His name is Orson Welles' (ik ga me nu te buiten aan absurde veronderstellingen). De signifiant zou zijn veranderd zonder verandering van de referent. De film neemt op bewonderenswaardige wijze dit bezittelijk voornaamwoord op in zijn totaal-constructie: de rol van de stem van Orson Welles 'neemt' de vertellersstem van de geschiedenis 'over' en rondt op soevereine wijze de laatste minuten van de film af. Maar deze deiktische constructie is niet cinematografisch van aard, ze is zuiver linguïstisch, en als zodanig treedt ze ook op in de film en bereikt ze haar effectiviteit.

30. *Dentro lo sguardo*, a.w., pp. 42-43.

Het door Francesco Casetti voorgestelde 'systeem' – want het gaat om een systeem en wel een systeem van grote intellectuele kracht – berust geheel en al op een soort kernpunten, die hij als de fundamentele enunciatieve configuraties van de cinema beschouwt of, zoals hij zelf zegt, als de 'coördinaten' van de filmische enunciatie. Hij beseft natuurlijk wel degelijk dat de film vele andere enunciatieve posities voorstelt, zoals bijvoorbeeld de verschillende vormen van subjectieve kadrering, die met een opmerkelijke nauwgezetheid zijn bestudeerd door Edward Branigan<sup>31</sup> en die bij Casetti waarschijnlijk behandeld zouden worden als pertinente varianten of afgeleide gevallen. Zijn optiek is anders, bewust beknopt en algemeen, zoals bij een luchtfoto. In meer dan één opzicht neemt hij de stellingname van Bettetini over, maar hij wil 'technischer' zijn. Hij is de eerste die elementen van formalisatie voorstelt voor het geheel van het enunciatieve apparaat van de film in grote lijnen beschouwd. Het is dus geen toeval dat ik op hem reageer.

Als we de twee figuren buiten beschouwing laten die in het boek afzonderlijk worden bestudeerd<sup>32</sup> (de flash-back en de film in de film – andere combinaties van dezelfde termen, waarop ik nog zal terugkomen) dan zien we het volgende viertal dat Casetti voorstelt:<sup>33</sup>

1. *Zogenaamde objectieve opnamen* ('nobody's shots' in de Angelsaksische traditie); formule: IK (enunciator) en JIJ (enunciataire), wij kijken naar HEM (énoncé, personnage, film).
2. *'Interpellaties'* (= blikken in de camera en verschillende vormen van aanspreken): IK en HIJ, wij kijken naar JOU, jij die voorbestemd bent om vervolgens te kijken.
3. *Zogenaamde subjectieve opnamen*: JIJ en HIJ kijken naar wat IK jullie toon.
4. *'Irrële objectieve opnamen'* (= vreemde opnamehoeken van een auteur die onmogelijk met een personnage in verband gebracht kunnen worden, en soortgelijke constructies): 'alsof JIJ MIJ was'.

Het tweede geval, de interpellatie, bevat een variant waarin de enunciator zich niet in het HIJ van een personnage laat glijden, maar in dat van de scène in zijn geheel, zoals wanneer er schermen binnen het scherm zijn, vensters, spiegels, windschermen enzovoort (dit verband lijkt me wat los); formule: 'DAT, dat is voor JOU, dat is cinema, dat wil zeggen IK'. We merken hier het ontkiemen van een idee van reflexiviteit, 'dat is cinema', binnen een totale conceptie die wordt beheerst door deikti-

31. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlijn / New York / Amsterdam (Mouton) 1984.

32. Zie *Dentro lo sguardo*, a.w., pp. 104 e.v.

33. 'Les yeux dans les yeux', a.w., pp. 89-91; *Dentro lo sguardo*, a.w., pp. 60-64.

sche termen – en heel wat krachtiger dan de auteur gelooft. Hij verklaart eerst dat voor hem de persoonlijke voornaamwoorden eenvoudige 'equivalenties met een indicatief karakter' zijn,<sup>34</sup> maar in het vervolg vullen zij als enige zijn formuleboek en bepalen de onderverdelingen ervan, tot we merken dat ze nauwelijks metaforisch waren en hun functie heel wat meer dan indicatief was. De auteur zegt ons inderdaad tegen het eind:<sup>35</sup> '(In de enunciatie) maakt iemand zich meester van een taal (...); personen spreken zich uit (de toeëigening maakt het mogelijk een IK, een JIJ en een HIJ te onderscheiden) enzovoort'. Hier zijn we dus in de greep van (bijna) echte persoonlijke voornaamwoorden. Andere aspecten van het werk laat ik hier rusten; Casetti heeft aanzienlijk meer te bieden.

Elke opvatting over enunciatie die te zeer is gemarkeerd door de deixis draagt, zodra de studie van verbale uitwisselingen wordt verlaten, als drie belangrijkste risico's in zich: antropomorfisme, linguïstische etikettering en verglijding van enunciatie naar communicatie (= 'werkelijke', extra-tekstuele verhoudingen). Casetti zelf bezwijkt niet vaak voor deze verleidingen, hij waarschuwt ons er zelfs voor, maar in de theorie blijft het risico bestaan ('het risico', in het enkelvoud, want de drie zijn er maar één, ze zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden).

Allereerst is er bij de vertoning van een film over het algemeen (op zijn minst) één toeschouwer: de instantie van de belichaming van het doel is dus aanwezig. Maar die van de bron – de filmmaker of het produktieteam – is meestal afwezig. Bettetini hecht belang aan deze dissymmetrie<sup>36</sup> en ik evenzeer. Want zij is er de oorzaak van dat in vergelijking met de zogenaamde personen van de taal het echte *tête-à-tête* wordt vervalst: dit vindt niet plaats tussen een enunciator en een enunciatie, maar tussen een enunciatie en een énoncé, tussen een toeschouwer en een film. Dat wil zeggen, tussen een JIJ en een HIJ, waarvan in deze rolbezetting de betekenis de mist ingaat, omdat het enige menselijke subject dat ter plaatse aanwezig is en in staat is om IK te zeggen precies het JIJ is. Overigens bestaat buiten het gespecialiseerde milieu van 'film liefhebbers' de indruk dat het 'subject' de toeschouwer is; de studies van de psychoanalytische semiologie, die het 'subject-toeschouwer' uit en te na behandelen, zijn een goede weerspiegeling van deze indruk.

Voor Casetti zijn de enunciatieve polen rollen (Branigan gebruikt

34. 'Les yeux dans les yeux', a.w., p. 88.

35. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 142.

36. *La conversazione audiovisiva*, a.w., pp. 99 en 100.

dezelfde term<sup>37</sup>) die vervolgens tijdens de feitelijke overdracht bezet gaan worden met lichamen<sup>38</sup> (Bettetini gebruikt dezelfde term<sup>39</sup>). Dat is een mooie formule die bovendien aan iets wezenlijks raakt. Toch is er aan de kant van de enunciator geen lichaam. En al is het waar dat rollen (of hun equivalent in een ander theoretisch kader) vragen om een belichaming – de aard van deze vraag blijft overigens een beetje raadselachtig – de ‘enunciator’ wordt belichaamd door het enige lichaam dat beschikbaar is: het lichaam van de tekst. Een *ding* dus, dat nooit een IK zal zijn en dat geen rolwisseling met een of ander JIJ tot taak heeft, maar dat een bron van beelden en geluiden is, en blijft. *De enunciator is de film*, de film als kern die als zodanig handelt, als zodanig is *georiënteerd*, de film als activiteit. Zo redeneren inderdaad de meeste mensen: wat de toeschouwer tegenover zich heeft, waarmee hij te maken heeft, dat is de film. Het idee van Casetti dat er één lichaam voor de enunciatore en een voor de enunciator nodig zou zijn, is geïnspireerd op de eerste en tweede persoon van het werkwoord in de natuurlijke talen.

Omdat de kern van de enunciatie geen IK is, vormt deze tegenover zich op het scherm noch een JIJ noch een HIJ. De énoncé, de film zelf, het personage enzovoort, hebben niet de eigenschappen van een HIJ. HIJ, dat is de ‘niet-persoon’ van Benveniste, de persoon die afwezig is: de film is niet afwezig. HIJ is bovenal de afwezige in het geval er twee aanwezigen, ‘Ik’ en ‘Jij’, over spreken: de film is geenszins een afwezige die tussen twee aanwezigen ingeklemd zit. Hij lijkt welbeschouwd meer op een aanwezige die ingeklemd zit tussen twee afwezigen: de auteur die na het maken van de film verdween, en de toeschouwer die weliswaar aanwezig is, maar van deze aanwezigheid niets laat merken.

Een ander probleem houdt verband met de, daar het om film gaat vanzelfsprekend zeer belangrijke activiteit van ‘kijken’ of ‘zien’. Soms gebruikt Casetti deze werkwoorden met als subject de enunciator, IK; zo bijvoorbeeld ‘ik en jij, wij kijken naar hem’ voor de objectieve kadering. IK kan in Casetti’s werk alleen maar slaan op het lichaam of de rol van de filmmaker. Als het de filmmaker zelf is (het lichaam) kijkt hij niet maar heeft hij gekeken (en dat is nog niet juist; hij heeft gefilmd en daarom gekeken; de ‘zender’ kijkt niet naar zijn film, hij maakt hem). Als het gaat om de rol van de enunciator, wat het meest waarschijnlijk is, valt nog minder te begrijpen hoe deze ideale figuur, die als het ware aan de bron van de film staat, iets kan zien: aan de kant van de kern kijkt

37. *Point of View in the Cinema*, a.w., p. 40.

38. *Dentro lo Sguardo*, a.w., p. 53; ‘Les yeux dans les yeux’, a.w., p. 78 of p. 84.

39. *La conversazione audiovisiva*, a.w., p. 110 (= de ‘belichaming’ van de enunciatore en van de enunciatore in zoverre zij te herleiden zijn tot tekstuele plaatsen; Bettetini drukt dit idee vanuit de andere kant uit, en veel voorzichtiger).

of ziet niemand, de kern produceert, straalt uit, *toont*. Het parallelisme tussen deze enunciator (in het voorbeeld van de objectieve kadrering) en de enuciataire die ziet, is een kunstgreep die is afgeleid uit deiktische symmetrieën. De gelijkschakeling met de deixis vervalst op subtiële wijze op meerdere punten dit systeem, dat bruist van authentieke nieuwigheid, en dat een belangrijke bijdrage heeft geleverd op het onderzoeksgebied. Zo lijkt mij het begrip van de toeschouwer als *gesprekspartner*<sup>40</sup> – naar een idee dat al enige tijd in de tekstuele semiotiek bestaat – onnodig provocerend zodra de term wordt beroofd van wat hem juist definieert: het idee van een mogelijke, onmiddellijke interactie. Als bovendien de filmtoeschouwer een gesprekspartner is, hoe gaan we dan de gebruikers (die reeds bestaan) van werkelijk interactieve media noemen? Wetenschappelijke termen moeten altijd een minimale overeenstemming hebben met de gewone taal; op zijn minst mogen ze deze niet tegenspreken.

Om de steunpunten van het doel en de kern aan te duiden heb ik er de voorkeur aan gegeven een vage en voorzichtige formulering te gebruiken: 'instanties van belichaming'. Want ook al is het waar dat de kern en het doel, die uiteindelijk slechts oriëntaties van de tekst zijn, vragen om een *uitwendige* drager, deze drager is daarom nog niet reëel. Of op zijn minst is hij dat alleen – als 'empirische' toeschouwer of auteur, zoals wordt gezegd – in empirische studies, die werken met enquêtes en vragenlijsten, experimentele projecties organiseren enzovoort. Onderzoek naar enunciatie grijpt niet terug op dergelijke methoden, maar baseert zich meestal op de analyse van films en blijft 'intern'. Dergelijke onderzoeken hebben er echter behoefte aan *zich voortdurend een Toeschouwer-Figuur voor te stellen*, en in elke regel van deze studies kan men lezen dat de camera bijvoorbeeld naar de toeschouwer is gericht (of naar de enuciataire, want het ideale karakter van de eerste term maakt dat het beweerde onderscheid soms niet is te maken), dat de toeschouwer naar links van het beeld kijkt, dat hij wordt gekoppeld aan het ene personage en niet aan het andere, enzovoort. Kortom, de beide 'werkelijke' polen, zender en ontvanger, zijn zelf imaginair en toch als mentale prothese onmisbaar voor de analyse van de film. Onmisbaar – en het goed gebruik ervan is zeer gewettigd – op voorwaarde dat we goed beseffen dat dit 'werkelijke' niets anders is dan het imaginaire van de analyticus. Deze slaagt er inderdaad in zijn 'toeschouwer' en zijn 'auteur' te construeren op basis van twee informatiestromen, het afspelen van de film en de reacties van een enkele (even reële...) toeschou-

40. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 15.

wer. Die toeschouwer is hijzelf en gaat bovendien nog tegen zichzelf zeggen dat deze bruuske en ongemotiveerde camerabeweging ongetwijfeld moet overeenkomen met een 'bedoeling van de auteur'. En het lijkt of het in de film inderdaad zo is, of op zijn minst dat een andere constructie onmogelijk is. Maar de ware intentie van meneer X, cineast, kent niemand. Zoals Edward Branigan het mooi formuleert, verschafte het werk *geen enkele context*<sup>41</sup> – geen enkel 'frame', geen enkel 'kader' in dit perspectief – waarin de figuur van de auteur geplaatst kan worden; om een tekst te lezen moeten we een imaginaire auteur fabriceren, precies zoals de auteur een imaginaire lezer heeft moeten construeren om de tekst samen te stellen.<sup>42</sup> Deze opmerkingen lijken me essentieel, evenals de gelijkaardige nadruk die Bettetini legt op het fantasmatische karakter van de protagonisten van de 'audiovisuele conversatie'.<sup>43</sup>

In zeer mooie passages over visuele 'interpellatie'<sup>44</sup> verklaart Casetti dat, in de blik naar de camera, de plaats van de enunciatie de lege ruimte voor het scherm is die door deze blinde blik wordt geschapen; het enige off-screen dat nooit on-screen kan worden. Het is een scherpzinnige analyse van een filmische configuratie, maar ze kan ons geen enkele zekerheid geven (en probeert dat overigens ook niet) over de feitelijke reacties van de toeschouwers, die toch in principe worden vertegenwoordigd door deze enunciatie zelf, wiens plaats ons wordt aangewezen. We kunnen er donder op zeggen dat de meerderheid van het publiek een heel wat minder subtiel idee heeft van de blik naar de camera (of helemaal geen idee) en dat zijn 'instinctieve', affectieve en visuele reacties al naar gelang persoon en tijd aanzienlijk zullen variëren. Voor een en hetzelfde beeld van de film is er zeker geen enkel punt op het scherm dat niet de 'plaats' kan worden van een of meerdere toeschouwers. Daarom zijn sommige empirische onderzoeken, die een keuze maken tussen mogelijkheden die onderling inwisselbaar of niet verschillend zijn, ook zo onbeduidend.

Zelfs wanneer ze de enunciatie bestudeert, blijft tekstuele studie tekstuele studie. Wie informatie over het publiek en de filmmakers wil, moet ze ter plaatse gaan zoeken en in dat geval kan men niet meer buiten experiment of dataverzameling. Het dient nergens toe om met alle vereiste bescheidenheid te verstaan te geven dat kennis van de enunciator en de enunciatie ons op zijn minst waarschijnlijkheden of algemene kaders oplevert om de intenties van de auteur en de reacties

41. *Point of View in the Cinema*, a.w., p. 40.

42. *Idem*, p. 39.

43. *La conversazione audiovisiva*, a.w., m.n. pp. 110 en 120.

44. 'Les yeux dans les yeux', a.w., p. 79; *Dentro lo sguardo*, a.w., pp. 65 en 73.

van de toeschouwer te leren kennen. Want dergelijke prognoses zijn zo algemeen dat geen enkele empirische studie ze zou aanvaarden, en ze kunnen voor elke toeschouwer worden gefalsifieerd, zelfs als ze een gedeeltelijke neiging, die veel mensen gemeen hebben, tot uitdrukking brengen. We hebben namelijk te maken met twee heterogene ordes van werkelijkheid: een tekst (dus, nogmaals, een ding) en personen, en wel vele verschillende personen en één enkele tekst. Wanneer de pragmatiek zich tenminste aan de tekst houdt, moet ze deze beperking (die haar soms irriteert, ook al heeft ze niets ontorends) weten te aanvaarden. De toeschouwer is onderworpen aan velerlei invloeden die vanzelfsprekend niet door de film voorzien zijn. Ook schuilt er geen enkele tegenspraak in om tegelijkertijd te constateren dat de film de enunciatore rechts van het scherm heeft 'gepositioneerd' en deze of gene toeschouwer-blik links heeft geplaatst (de theorie van Bettetini besteedt veel aandacht aan dit soort verschillen<sup>45</sup>). Om al deze redenen lijkt me dat het nut en de autonomie van studies over enunciatore onaangetast blijven. Hun 'realistische' opwellingen zijn eerder vrijwillige illusies van het moment, die wanneer enige afstand is genomen, expliciet worden ontkend. Francesco Casetti verklaart bijvoorbeeld dat de 'interface' tussen de wereld van het scherm en de wereld waar het scherm slechts een deel van uitmaakt, door het JIJ stevig verankerd is<sup>46</sup> (= de enunciatore, zo raden we al, zou *werkelijk* gelegen zijn in een tussenruimte, zij zou werkelijk met een been in de wereld staan...<sup>47</sup>). Maar twee pagina's eerder heeft hij eraan herinnerd dat het empirische JIJ zich voorgoed buiten het bereik van de film bevindt: dat is waar, maar hoe staat het dan met het JIJ als 'interface'? (Casetti heeft overigens een zeer scherp besef van het ongemakkelijke, op het scherpst van de snede operende karakter van de pragmatische onderneming in zijn geheel.<sup>48</sup>)

Een andere, wellicht overbodige precisering. Ik wil hier niet beweren dat de enunciatore configuraties geen enkele invloed hebben op

45. Met name in hoofdstuk 4, 'La conversazione testuale', van *La conversazione audiovisiva*, a.w., pp. 95 e.v.

46. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 144.

47. Francesco Casetti geeft, met nadruk en tegelijkertijd niet zonder dubbelzinnigheid, bij herhaling in zijn boek te kennen (pp. 20-21, 53-54, 57, 74, 145, 147 enz.) dat het JIJ op een of andere wijze een intermediair zou zijn tussen de film en de wereld, dat het de plaats zou zijn van een voortdurend heen en weer gaan tussen de ene en de andere wereld. Maar verder zet het hele werk terecht de empirische toeschouwer buitenspel, en wel zo dat we niet goed meer zien wat de status van deze tegelijk gesuggereerde en geduchte intermediair zou zijn. Daarentegen herinnert Bettetini er eenvoudigweg (maar niet nutteloos) aan dat de reacties van de ontvanger de tekst niet kunnen wijzigen, in tegenstelling tot wat er plaats heeft in gesproken uitwisselingen (*La conversazione audiovisiva*, a.w., p. 109).

48. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 24.

het waarneembare gedrag van de toeschouwer (deze hypothese is even onwaarschijnlijk als die van de onvermijdelijke conditionering door de film). Maar om die invloed te meten moeten we nogmaals ter plaatse gaan kijken, dat wil zeggen buiten de tekst treden.

De filmische enunciatie is altijd een enunciatie over de film. Ze is eerder reflexief dan deiktisch en verschaft ons dan ook geen informatie over iets buiten-tekstueels, maar over een tekst die in zichzelf zijn kern en zijn plaats van bestemming draagt. Edward Branigan is van mening dat in fictiefilms de vertelling zich ten opzichte van wat verteld wordt in de positie van meta-taal bevindt.<sup>49</sup>

Twee vrienden die een gesprek voeren ruilen het IK en het JIJ naar gelang de fysieke realiteit van hun spreekbeurten; de film 'spreekt' voortdurend en alleen, laat mij niets zeggen en kan ook niet buiten zichzelf treden (hij is tevoren, voor eens en voor altijd vervaardigd). Wanneer de filmmaker in beeld verschijnt, zoals Hitchcock in zijn films doet – een schijnbaar tegelijkertijd reflexieve en deiktische figuur – dan zien we niet de filmmaker Hitchcock, om een andere opmerking van Branigan over te nemen,<sup>50</sup> maar een gefilmde Hitchcock, een personage, een klein stukje film: een meta-filmische constructie (want anderszids herkennen we onmiddellijk de filmmaker). Er komt altijd een moment, zo onderstreept dezelfde studie, waarop de film de voorwaarden van zijn ontstaan niet meer kan blootleggen en stuit op een 'onpersoonlijke component'<sup>51</sup> (een mooie uitdrukking; het gaat weer om de film als ding). Branigan becommentarieert ook<sup>52</sup> de beroemde generiek van Godard uit *TOUT VA BIEN*, waarin we handen zien die cheques tekenen (= de filmmaker wilde de rol van geld in de productie van films, onder andere van de zijne, laten zien. . .): voor de meedogenloze Amerikaanse analyticus – maar het gelijk is aan zijn kant en niet aan de kant van degenen die zich inbeelden dat het 'dispositief' *werkelijk* kan worden getoond – vormen deze beelden, die men zo graag als ondermijnd wil beschouwen, een doodgewone filmscène, omdat de handeling die deze beelden toont zelf niet wordt getoond. Meer in het algemeen (en veel simplistischer) zouden we kunnen zeggen dat de camera zonder hulp van een spiegel nooit zichzelf kan filmen – ze is als onze ogen, die we niet zien – en dat de zogenaamde buiten-tekst dus alleen maar tekst kan zijn, verdubbelde tekst, meta-tekst.

De opsluiting van de filmische enunciatie binnen de tekst is nog veel

49. *Point of View in the Cinema*, a.w., p. 3.

50. *Idem*, p. 40.

51. *Ibidem*; vgl. ook p. 172.

52. *Idem*, p. 172.

duidelijker in gangbare en zogezegd anonieme figuren. Wanneer ons bijvoorbeeld, zoals zo vaak, wordt gezegd dat de enunciator in de 'eerste persoon op de geluidsband' in voice-over voorlopig de stem van een van de protagonisten heeft geleend, wordt ons een klein recept beschreven waarvan alle ingrediënten zich binnen de film bevinden: een uitgesproken merkteken van de enunciator (zie Casetti), 'stem' van een personage, aanwezigheid van een expliciete vertelling, enzovoort. Het is een van de vele voorbeelden van de verscheidenheid van meta-discursieve terugbuigingen, in allerlei vormen, die de filmische enunciatie constitueren. De verschillende instanties van de film worden daarbij over elkaar gelegd, zoals je ook een servet op verschillende manieren kunt vouwen.

Beschouwd volgens hun letterlijke invoeging, hun discursieve identiteit, zijn kern en doel geen rollen maar *stukken tekst*, of aspecten van de tekst, of configuraties van de tekst (zo valt het shot-reverse-shot op door een algemene organisatie van de reeks beelden). Het gaat dus veel meer om *oriëntaties*, vectoren in een tekstuele topografie, om instanties die heel wat abstracter zijn dan algemeen wordt aangenomen.

De kern is het geheel van de tekst, gezien van het begin naar het eind, in de ideale volgorde waarin ze wordt gevlochten; in het werk van Casetti is dat één van zijn kanten, de kant van het *zich maken*. De bestemming is dezelfde tekst, maar nu tegen de stroom in, vanaf het eind gezien, imaginair bezig zich los te maken, 'gebaard' te worden: het moment van het *zich geven* bij Francesco Casetti.<sup>53</sup>

Casetti haalt een of twee maal het voorbeeld aan<sup>54</sup> van een beroemde scène uit *GONE WITH THE WIND* waarin de camera, die een opmerkelijk en spectaculair travelling-shot maakt, Scarlett 'verliest' te midden van duizenden op de grond gelegen doden en gewonden, vlak na de slag om Atlanta. Volgens Casetti verbeeldt deze camerabeweging tegelijkertijd de wijze waarop de scène is geconstrueerd (= enunciator) en de wijze waarop ze vraagt ontcijferd te worden (= enunciatie). Dat zouden we van elke sequentie kunnen zeggen, maar goed, het is waar. Alleen moeten we, om van deze ene verbeelding naar de andere te komen, *de tekst doen keren* en hem vanaf de andere kant bekijken, zelfs al krijgen we twee volstrekt parallelle constructies. (Per slot van rekening ontcijfert de lezer in principe niets anders dan wat de schrijver hem instrueert, ook al zijn hun respectievelijke handelingen in tegengestelde richting georiënteerd.)

53. In het Italiaans: 'farsi' (zich maken) en 'darsi' (zich geven). *Dentro lo sguardo*, a.w., pp. 44, 79 enz.

54. Ik denk hier aan *Dentro lo Sguardo*, a.w., pp. 69-71.



'een schijnbaar tegelijkertijd reflexieve en deiktische figuur'  
(Alfred Hitchcock in *REBECCA*, 1940)

Een ander punt: de subjectieve beelden. Volgens Casetti<sup>55</sup> is daarin de rol van de enunciator uitgewist en wordt de enunciataire juist krachtig geaccentueerd, want hij blijkt te worden 'gesyncrètiseerd' met een concreet personage, het personage door wiens ogen we zien wat we zien en dat dus, zoals de enunciataire, een kijker is. Dat is boven alle twijfel verheven. Maar het is even waar dat de enunciator, als we de tekst omkeren, weer al zijn belang krijgt voor zover de kern wordt 'verbeeld' in een personage dat niet alleen kijker is (zoals de toeschouwer), maar ook toonder, zoals de filmmaker die achter hem staat. Dit personage heeft één oog voor en één oog achter in het hoofd, het ontvangt van twee kanten stralen, en we kunnen het beeld op twee verschillende manieren ondergaan, zoals in sommige tekeningen waarin voor- en achtergrond van plaats kunnen wisselen.

Casetti toont zich overigens zeer gevoelig voor de diepe drijfkracht van deze verschijnselen van omkering, hoewel hij ze niet op zichzelf behandelt. Het point-of-view in de cinema, zo onderstreept hij,<sup>56</sup> kan zowel de plaats van de camera als de plaats van de toeschouwer zijn – ze kunnen samenvallen maar niet samensmelten –, zodat de enunciatie van meet af aan gespleten is in een *tonen* en een *zien*. Ik zou er in een psychoanalytisch perspectief aan toe willen voegen dat de primaire identificatie met de camera het effect heeft dat deze wordt omgevormd tot een vertegenwoordiger achteraf van de toekomstige toeschouwer (André Gaudreault heeft dit begrip uitstekend uitgelegd<sup>57</sup>), en dat de projectieve/introjectieve eigenschappen van deze machine, tegelijkertijd opnameapparaat en gericht wapen, deze machine even ambivalent maken als het zien zelf, waarvan we ook niet zouden kunnen zeggen of het actief of passief is, omdat het tegelijkertijd ontvangt en belicht. Vandaar een symmetrie, een *omkeerbaarheid* van kern en doel, waarvan ik al een paar voorbeelden heb genoemd en die wellicht verantwoordelijk is voor het teruggrijpen door de theorie naar de deiktische termen, die in de natuurlijke taal eveneens omkeerbaar zijn. Maar het gaat om twee zeer verschillende vormen van omkeerbaarheid, ook al beschikt het Frans niet over twee woorden om ze van elkaar te onderscheiden: in het ene geval ruilen de signifianten fysiek van plaats en beginnen ze zich onophoudelijk te bewegen; in het andere geval verandert de toeschouwer of analyticus van perspectief zonder iets aan te raken.

Een ander treffend voorbeeld: de blik in de camera, waarover ik al heb gesproken. Dit is duidelijk een figuur van het doel; het punt van

55. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 75.

56. 'Les yeux dans les yeux', a.w., pp. 81-82.

57. 'Narration et monstration au cinéma', a.w., p. 93.

bestemming valt tijdelijk samen met de plaats van de camera (want deze wordt bekeken), en het gebeurt zelfs zelden dat de ontvangst-instantie van de film zo expliciet wordt aangesproken, of dat de toeschouwer door een diëgetische interventie rechtstreeks bij de arm wordt genomen. Maar deze constructie accentueert ook de kern die voor een ogenblik duidelijk wordt voorgesteld door de ogen van het personage-kijker, de kern die de vector van deze blik tot de zijne maakt en verdubbelt. Ook Casetti merkt dit op, maar hij is van mening dat het IK voor zichzelf een gesprekspartner heeft vervaardigd (vandaar de krachtige aanwezigheid van het JIJ), en daaruit zelf profijt trekt om zichzelf volledig te bevestigen.<sup>58</sup> Maar dat is de schets van een kleine roman waarin de personages elkaar de bal toespelen, psychische voor- delen zoeken enzovoort. Maar als de reële of imaginaire toeschouwer, of de (altijd reël veronderstelde) analyticus de tekst in dezelfde richting 'keert' als de diëgetische kijker, functioneert de laatste als kern maar ook als doel, want hij wordt door de camera onder vuur (!) genomen. En als we mentaal de tekst in dezelfde richting sturen als de camera wordt deze het doel van de kijker. De camera laat niettemin deze blik bestaan, omdat ze camera en dus kern is.

Dat betekent niet dat de figuren van de enunciatie allemaal omkeerbaar zijn. Ik heb de nadruk gelegd op de paar figuren die omkeerbaar zijn, om het tegelijkertijd abstracte en tekstuele (perceptieve) karakter van de twee 'plaatsen' die ik kern en doel noem duidelijk te maken. Het zijn geen fictieve personen, zoals de enunciator en de enunciaire, het zijn zelfs, om precies te zijn, geen dingen, maar – zoals de gekozen woorden ook suggereren – het zijn richtingen (binnen de geografie van de film), oriëntaties die door de analyticus aan de oppervlakte worden gebracht. Want het is in zekere zin waar dat de activiteit van de film zich volledig tussen twee polen afspeelt, of twee *plots*, omdat er noodzakelijkerwijs mensen zijn die hem maken en mensen die hem zien, hoe men ze ook noemen wil. Maar wanneer ze op een exact punt in de film worden gemarkeerd, is het van belang het traject van deze voortaan onpersoonlijk geworden en tot de status van landschap overgegangene afdruk te beschrijven. Zelfs als de filmmaker zich tot ons wendt via de voice-over van een persoon, een anonieme en opdringerige commentator, is het resultaat in de tekst een vocaal eenrichtingsverkeer dat als kern dit diepe orgaan heeft en dat zich bij gebrek aan 'merktekens' van het doel (als we uitgaan van de afwezigheid van enig diëgetisch publiek) gaat verstrooien over de gehele oppervlakte van het beeld en dit als een laag toedekt.

58. *Dentro lo sguardo*, a.w., p. 143.

In tegenstelling tot de voorgaande figuren is deze laatste niet omkeerbaar. Ze markeert uitsluitend en alleen de kern. De 'beweging' van de stem heeft slechts in één richting zin en de tekst kan op geen enkele manier worden gekeert, omdat er geen coherente constructie bestaat waarin de voice-off het doel zou zijn. Er zijn veel gangbare niet omkeerbare figuren zoals uiteraard alle vormen van filmisch *aanspreken* (voice-off, voice-in, half gediëgetiseerde stemmen, titels enzovoort) en ook – zonder uitputtend te willen zijn – de al genoemde 'irreële objectieve' kadreringen, die aanzienlijke vervormingen aanbrengen, maar onmogelijk met een personage in verband gebracht kunnen worden en die zo beantwoorden aan een rechtstreekse tussenkomst van de auteur (de beelden dus die in de filmtheorie van de jaren twintig en dertig soms 'subjectieve beelden van de auteur' werden genoemd). Het klassieke en vaak aangehaalde voorbeeld (met name op uiterst subtiële wijze door François Jost<sup>59</sup>) zijn de systematisch lage camerahoeken van Orson Welles: hier kan het begrip 'oriëntatie' in bijna letterlijke zin worden opgevat, omdat het merkteken van de enunciatie bestaat in een ongewone verbuigingscoëfficiënt van het beeld. De 'manier' van een werk is een voortdurend commentaar op wat het werk zegt. Geen ontwikkeld commentaar maar een in het beeld *omwikkeld* commentaar. Het is de niet te beteugelen coëfficiënt van de enunciatieve interventie, en de daad die het meta-tekstuele gebaar doet ontstaan dat nog half zit vastgekleefd in wat hij ons weldra gaat aanduiden. Maar terugkomend op de kern en het doel wil ik alleen maar zeggen dat ze altijd bestaan uit waarneembare (audiovisuele) bewegingen of posities, of om preciezer te zijn, uit steunpunten die het mogelijk maken deze bewegingen en posities te beschrijven.

Het type geldigheid dat eigen is aan de tekstuele studies van de enunciatie zou tot op zekere hoogte vergeleken kunnen worden met dat van het semio-psychoanalytische onderzoek. In beide gevallen wordt de noodzakelijke vorming als verworven verondersteld (kennis, methode), maar de waarde van het werk hangt af van de persoonlijke kwaliteiten van de analyticus, omdat die tegelijkertijd de onderzoeker is en (met de film) het onderzoeksterrein zelf. Hij kan verklaren dat het specifieke genot van de fictiefilm te maken heeft met een fetisjistisch proces van splijting, met een mengeling van geloof en ongeloof, en hij hoeft daarvoor geen mensen te gaan ondervragen (die een dergelijke vraag trouwens nauwelijks zouden kunnen beantwoorden). Het gaat om een algemene, of om preciezer te zijn, een *generieke* waarheid; ze betreft DE

59. 'Narration(s): en deçà et au-delà', a.w. (noot 28), pp. 198-199.

toeschouwer. Iedereen kan deze waarheid in zichzelf vinden. Ze zegt ons bijvoorbeeld niet of bij die of die het geloof duidelijk de overhand heeft op het ongeloof, en of bij anderen daarentegen het ongeloof overheerst. Daarin zit geen enkele tegenspraak. De generieke constatering behoudt zijn waarde, dat mijns inziens hoger is dan dat van zijn varianten of plaatselijke uitzonderingen. Maar om de grafiek van deze fluctueringen – die onlosmakelijk met het ten tonele verschijnen van 'echte toeschouwers' verbonden zijn – te tekenen zijn alleen de empirische methoden geschikt, omdat de vraag die wordt gesteld zelf empirisch is. Eenmaal op dit punt aangekomen, heeft de generieke toeschouwer – evenals de enunciatie van de pragmatiek, beide analytische figuren – niet veel te melden.

Het voorgaande was lichtelijk overstelpend. Ik zal proberen om bij wijze van besluit de zaken op een andere wijze te herhalen. Ik zal zes punten onderscheiden, waardoor beslist helderheid zal worden geschapen...

1. Globaal genomen kent de theorie van de enunciatie één zwak punt. Wat de theorie er soms ook over zegt, ze neigt er min of meer toe om voor een van haar fasen of aspecten van de analyse de Auteur en de Toeschouwer over te slaan, door ze op te tuigen met uiteenlopende en schilderachtige impliciete, ideale, enzovoort plaatsvervangers – listige figuren die elk moment terzijde kunnen worden geschoven en altijd tegelijkertijd 'niet empirisch' en gepersonifieerd zijn. Als we inderdaad kunnen afzien van de 'echte auteur' (en dat alleen omdat we over zijn echte werk beschikken), kunnen we niet om de toeschouwer heen. Een imaginaire toeschouwer, zoals ik zei, maar wel een als echt verbeelde toeschouwer, die zich alleen maar van de 'echt-echte' toeschouwer onderscheidt omdat we, om zijn reacties te kennen, werken met waarschijnlijkheidsaannamen en niet met feitelijke verificaties. Welke interpretatie van een filmische sequentie we ook willen voorstellen, we moeten immers principieel stellen dat iemand hem heeft gezien, en we moeten hem zeker zelf hebben gezien. De imaginaire toeschouwer verdient deze naam, niet omdat we niet weten of hij de overheersende houding van anderen weerspiegelt, van het publiek in zijn totaliteit of een bepaald deel ervan, maar omdat hij terzelfder tijd echt is in de persoon van de analyticus (en meestal alleen in hem). Hoe het ook zij, het valt niet in te zien hoe de theorie van de enunciatie zou kunnen ontsnappen aan de noodzaak van de Toeschouwer, de 'Ontvanger', een figuur die ontleend is aan een totaal andere en ritueel verstoten horizon van de

communicatietheorie. Edward Branigan merkt lucide op<sup>60</sup> dat het denken over de enunciatie, ondanks haar authentieke autonome positie, iets van het schema van de communicatie in zich bewaart. Dit iets kan worden gereduceerd door de jacht op het antropomorfisme te openen, maar niemand vermag naar mijn mening het uit de weg te ruimen, want het kan niet anders dan dat een 'echte' *analyticus* de film ziet.

2. De schijnbare symmetrie tussen enunciator en enunciatiaire onttrekt een fundamentele dissymmetrie aan het oog. Als een gegeven figuur in de film wordt toegeschreven aan de enunciator, is dat een beslissing van de *analyticus* (gesitueerd aan de kant van de enunciatiaire). En ook als ze aan de enunciatiaire wordt toegeschreven, gebeurt dat op gezag van de *analyticus*. Kortom, de hele film wordt waargenomen aan de kant van de enunciatiaire, wat ons terugvoert tot de grote macht van de – of eerder *een* – echte toeschouwer. Dat is overigens normaal, want het gaat om een *bezen*, en niet om een *filmen*. Op elk gebied brengt de positie van de analyse een dergelijk soort onevenwichtigheid met zich mee. Daar moeten we dan ook voortdurend rekening mee houden, zonder ons te laten misleiden door twee woorden die maar al te goed bij elkaar passen, en we moeten voortdurend waken voor de verschillende vertekeningen die, indien mogelijk, door een poging tot objectivering rechtgetrokken zullen moeten worden.

3. Ik weet niet zeker of de woorden 'enunciator' en 'enunciatiaire' werkelijk onmisbaar zijn, dat wil zeggen of ze iets anders aanduiden dan een imaginaire auteur en toeschouwer of, beter gezegd, dan het *beeld* van de auteur en de toeschouwer. Toch zijn deze woorden handig vanwege hun zichtbare verwantschap met *enunciatie*. Bovendien dringen ze zichzelf op in het bijzondere geval van expliciete enunciators, waarover dadelijk meer. Het is duidelijk dat in de praktijk 'enunciator' gebruikt kan worden om te spreken over de auteur zonder dit te zeggen, en 'enunciatiaire' om vrijblijvend voorspellingen te doen over de reacties van het publiek. Maar geen enkele term is gevrijwaard van dergelijke hachelijke lotgevallen.

Deze lexicale aarzelingen hebben op zijn minst de verdienste dat ze beter duidelijk maken dat het gewoonlijk opgevoerde niveau van de enunciatie (in het enkelvoud) in werkelijkheid overeenkomt met twee verschillende lagen: een tekstuele ('merktekenen'; kern en doel), en een gepersonifieerde: imaginaire auteur en toeschouwer, enunciator en enunciatiaire; dit is het niveau van de *toeschrijvingen*: het merkteken wordt aan iemand toegekend.

60. *Point of View in the Cinema*, a.w., p. 41.

4. In films en in boeken vinden we *expliciete enunciators*, zoals vertellers in het geval van narratieve werken. Maar omdat dat niet altijd het geval is, is een veel algemenere term nodig: enunciators dus, die de tekst ons zelf voorstelt als degene die een vertoog houdt. Maar op het scherm zijn ze nooit extra-diëgetisch in de betekenis van Gérard Genette,<sup>61</sup> want daar zijn er beelden, het gezichts- en het gehoorapparaat, die onmogelijk voor het hele defilé verantwoordelijk kunnen worden gesteld. Kortom, zodra we denken aan de kern van de film in zijn totaliteit, aan het equivalent van zijn extra-diëgetische vertelling, verliest de enunciatie zijn enunciator (en dus zijn enunciatiaire), zelfs als het geheel wordt gedekt door een in de eerste persoon sprekende voice-over, en *a fortiori* als hiervan géén sprake is. De stem zelf, zoals André Gaudreault opmerkt,<sup>62</sup> is immers alleen verantwoordelijk voor wat ze zegt en, zo zou ik eraan toevoegen, *verklaart niet dat er beelden zijn*. Met andere woorden, de expliciete enunciators van de film zijn altijd ingebed, of het nu gaat om enunciators die beweren dat niet te zijn, of om enunciators die het openlijk zijn, zoals bijvoorbeeld de vertellers van een meta-diëtese. In het geval van fictiefilms en hun kern spreekt David Bordwell liever over vertelling dan over verteller<sup>63</sup> en Edward Branigan over 'activiteit zonder acteur'.<sup>64</sup> Als we min of meer de indruk hebben dat al dit materiaal van beelden en geluiden op een of andere wijze *in elkaar is gezet* (= enunciatie), ondergaan we inderdaad niet dit gevoel van een denkende, naar eenheid strevende en voortdurende tussenkomst, die aan alles de homogene filtering van een enkele en vertrouwde code oplegt, waaruit de ideale figuur zou opstaan van een bijna menselijke figuur zoals de enunciator precies is. Ook hier sta ik dicht bij enkele recente thema's van André Gaudreault.<sup>65</sup>

5. Een van de meest hardnekkige moeilijkheden van deze problemenknoop is dat er in de tekst punten (of lijnen) bestaan die voor langere of

61. Dat wil zeggen volledig verantwoordelijk voor het eerste verhaal, of ze daar nu als personages in voorkomen of niet. G. Genette, *Figures III*, a.w., pp. 238-239.

62. 'Système du récit filmique', werktekst, begin 1987 (zie noot 15). Intussen bewerkt en verschenen in *Mana* (thema: 'Tekst en medialiteit', red./Jürgen E. Müller) /Mannheim 1987, pp. 267-278.

63. *Narration in the Fiction Film*, a.w., pp. 61-62.

64. *Point of View in the Cinema*, a.w., p. 48.

65. 'Système du récit filmique', a.w. Tussen Gaudreault en mij heeft zich een tamelijk zeldzaam geval van kruiselingse en praktisch gelijkwaardige beïnvloeding voorgedaan. Hij heeft de beide versies van 'Système du récit filmique' geschreven toen hij deelnam aan een seminar waar ik dicht bij de hier opgevoerde ideeën staande gedachten ontwikkelde, maar hij plaatste ze omgekeerd in een ander kader, gaf ze een nieuwe voortzetting, en wel zo dat ik op mijn beurt aan hem verschillende theoretische elementen moet ontleenen.

kortere tijd duidelijk overeenkomen met de auteur of de toeschouwer, en toch stukjes film zijn zoals de andere. We komen hier de beroemde 'merktekenen' van de enunciatie tegen (die soms eerder georganiseerde verzamelingen zijn). Deze merktekenen worden zo genoemd omdat ze in principe in de tekst worden gesitueerd; maar al te vaak echter worden ze niet zozeer beschouwd met betrekking tot deze tekst als wel met betrekking tot de eenheden waarvan ze het merkteken zijn: merkteken *van* de enunciator of *van* de enunciataire. Ik heb getracht de 'onpersoonlijke' woorden kern en doel te introduceren om, om het zo uit te drukken, de merktekenen opnieuw te integreren in de filmische stroom, en ik sluit me op dit punt, op mijn manier, aan bij Casetti.<sup>66</sup>

6. Alle figuren van de enunciatie bestaan uit het meta-discursieve terugbuigen op elkaar van filmische instanties. In de subjectieve kadreering verdubbelt het kijkend en tonend personage tegelijkertijd de toeschouwer en de camera. In de 'interpellatie' kaatst het personage ons onze eigen blik, die gewoonlijk geen replick krijgt, terug. Enzovoort. Alles heeft er de schijn van dat de film de instantie van de produktie die hij draagt en door welke hij wordt gedragen, alleen kan manifesteren door tegen ons te spreken over de camera, de toeschouwer, of door zijn eigen 'filmiciteit' aan te wijzen, wat steeds wil zeggen: door zichzelf met de vinger aan te wijzen. Zo wordt soms plaatselijk een lichtelijk loslatende film laag gevormd die zich een beetje losmaakt van de rest en zich van meet af aan, door deze rimpeling die van haar als het ware een dubbele draad maakt, in het register van de enunciatie plaatst.

66. Met veel talent en overtuigingskracht ontvouwt Francesco Casetti voor zijn lezer de paradox van de enunciatie: hoe zij zich ook wendt of keert, zij blijft altijd 'off-screen' (zoals Casetti het uitdrukt) en kan alleen in de énoncé worden aangetoond. Deze situatie is moeilijk in te denken en, zelfs dan, gemakkelijk te vergeten. Zie in het bijzonder 'Les yeux dans les yeux', a.w., p. 81.