

De enunciatie van de film

1. Preliminaria

1.1

In BROADCAST NEWS (James L. Brooks, 1987) wordt een ambitieuze televisiejournalist ontmaskerd. Een meer ervaren, competente en vooral scrupuleuze collega (die echter minder 'glamorous' is en daarom als presentator gepasseerd wordt door de nieuwkomer die vooral op zijn charmes vertrouwt) ontdekt dat de tijdens een interview met een verkrachte vrouw getoonde ontroering van de journalist niet 'echt' is, maar een eenvoudig montage-effect. De reporter had immers slechts één camera tot zijn beschikking, zodat het reactieshot waarin de verslaggever zijn emoties nauwelijks blijkt te kunnen bedwingen, wel achteraf genomen moet zijn en in het materiaal van het interview gemonteerd is. De ontmaskering van dit niet authentieke maar geconstrueerde karakter van de emoties van de televisiejournalist leidt *binnen* de film (en natuurlijk ook daarbuiten, getuige bijvoorbeeld commentaren in de pers) tot ethische vragen omtrent de grenzen van het toelaatbare in de manipulatie van het beeld. Op deze vragen kan BROADCAST NEWS geen eenduidig antwoord geven, omdat de film juist uitvoerig demonstreert dat de 'flow' van beelden, die zich aan de televisietoeschouwer presenteren als authentiek (spontaan, objectief, *altijd* live en dus ook – misschien zelfs vooral – in een zogenaamde rechtstreekse televisieuitzending), het produkt is van een constructie, van een volgens een minutieus draaiboek verlopende selectie en combinatie van beelden en teksten, van een produktieproces dat zich *achter* de schermen afspeelt en waarvan de eventuele sporen uit het zicht van de toeschouwer gehouden dienen te worden.

De 'authenticiteit' en 'spontaniteit' zijn dus het *effect* van een constructie, die zo overtuigend is dat – en dat is misschien het werkelijk onthullende van de film – zelfs de *producenten* van het televisienieuws zich als *toeschouwers* door dit effect laten meeslepen. Pas als producente Jane zich van de produktievoorwaarden van dit nieuwsitem heeft ver-

gewist (en zeker weet dat haar collega inderdaad maar één camera tot zijn beschikking had) en in het archief de takes heeft gecontroleerd waaruit het eindproduct is geselecteerd, beseft ze dat ze als toeschouwer het doelwit van een berekende manipulatie is geweest. Maar eerder al bezorgt ze de nieuwe presentator diens eerste triomf door hem, met behulp van een voor de televisiecamera's onzichtbare oortelefoon, door een onderwerp te loodsen waarover hij niets weet. Heeft zij zich als producent van deze 'live'-reportage niet aan eenzelfde manipulatie schuldig gemaakt? Bestaat haar vak eigenlijk niet uit het – met succes! – produceren van het effect waarvan zij als toeschouwer, net als om het even welke toeschouwer, de dupe is?

Ziedaar het dilemma waarvoor Jane zich geplaatst ziet, en waarop het antwoord vergeefs in moraal of ethiek gezocht wordt, omdat – en dat is wat *BROADCAST NEWS* uitvoerig demonstreert – het ten nauwste verbonden is met de productievoorwaarden van in dit geval het televisienieuws. Wat zowel door de personages *binnen* de film als door veel toeschouwers *buiten* de film wordt beleefd als een onoplosbaar ethisch dilemma, is in werkelijkheid een semiotisch probleem: het probleem van de filmische enunciatie.

1.1

BROADCAST NEWS presenteert in een notedop vrijwel alle aspecten van de problematiek van de filmische enunciatie. Allereerst legt de film de productievoorwaarden van de audiovisuele tekst bloot: door de enunciatieve voorwaarden van het televisieprogramma te demonstren, demonstreert de film, die immers op eenzelfde wijze en met soortgelijke middelen tot stand komt, haar eigen enunciatieve voorwaarden. *BROADCAST NEWS* is in dit opzicht dus, om met Christian Metz te spreken, een meta-discursief terugbuigen op zichzelf, en daarmee een voorbeeld van de filmische enunciatie, die immers, nog steeds volgens Metz, 'altijd een enunciatie over de film is'. Dit meta-discursieve of reflexieve aspect keert in *BROADCAST NEWS* ook terug in bijvoorbeeld de casting: de belangrijkste vertegenwoordigers van de televisuele manipulatie in deze film zijn twee nieuwspresentatoren die met acteursmanieren het televisiepubliek trachten te verleiden, en deze rollen worden vertolkt door respectievelijk Jack Nicholson en William Hurt. Die keuze van acteurs is veelzeggend, want Nicholson gebruikt in *BROADCAST NEWS* als televisiepresentator precies de oogopslag en glimlach die hem van zeg *THE SHINING* tot en met *THE WITCHES OF EASTWICK* tot een karikatuur van zichzelf hebben gemaakt, terwijl William Hurt, die in *BROADCAST NEWS* de emoties en de competentie van de televisieverslaggever 'acteert', ook in *THE KISS OF THE SPIDER WOMAN* het

acteren zelf tot object van het acteren maakte. Wie, zoals Metz doet, de filmische enunciatie wil opvatten als een 'meta-discursief op zichzelf terugbuigen' van de film, als een zelf-reflexieve demonstratie van de enunciatieve voorwaarden van de film *binnen* de film, zal deze opvatting met BROADCAST NEWS kunnen staven.

Ook geeft BROADCAST NEWS Metz gelijk waar deze laatste erop wijst dat de begrippen enunciator en enunciatie, die alleen op het niveau van de tekstuele analyse hun geldingskracht hebben, niet mogen worden verward met de empirische maker en toeschouwer van de film: als producent pleegt Jane eenzelfde manipulatie, waarvan ze als toeschouwer het effect niet doorziet. Haar professionele competentie definieert voor haar kennelijk een rol, of een post (die van enunciator), die haar echter niet beter kwalificeert voor een andere rol of post (die van enunciatie); deze wordt kennelijk door een andere competentie gedefinieerd. Een en hetzelfde personage, één en dezelfde acteur, kan overgaan van de ene rol naar de andere, van de ene actant-positie naar de andere, zonder dat beide rollen, beide actanten, om die reden moeten samenvallen of zelfs maar onderling verwisselbaar zijn. Als toeschouwer heeft Jane geen rechtstreeks contact met de maker van de gewraakte reportage, kan zij niet rechtstreeks terugspreken of het vertoog van de enunciator beïnvloeden, zoals dat in een alledaagse, verbaale en mondelinge conversatie mogelijk is. Zij kan deze enunciator slechts reconstrueren op grond van de sporen die de enunciatie in de énoncé heeft nagelaten (in dit geval het reactieshot, dat een tegenspraak verradt tussen het effect dat wordt beoogd – live – en de technische omstandigheden – één camera – waaronder de reportage werd gemaakt). De enunciator geeft zich niet onmiddellijk bloot, is niet aantoonbaar aanwezig, maar kan alleen door een tekstuele analyse worden geïdentificeerd.

Op dit punt lijkt BROADCAST NEWS Metz tegen te spreken: in de film is er immers geen sprake van een 'onpersoonlijke enunciatie'. Er wordt in tegendeel juist alles in het werk gesteld om voor de enunciatie een subject te zoeken, aan de rol van de enunciator een gezicht te geven, een auteur met een intentie die voor de tekst verantwoordelijk gesteld kan worden. Maar BROADCAST NEWS zet juist uitvoerig uiteen dat de manipulatie van de beelden niet eenvoudig aan de boze opzet van een ambitieuze journalist kan worden toegeschreven, maar onvermijdelijk eigen is aan de enunciatieve voorwaarden van de taal (de 'langage') van het medium waaraan ook degenen die van 'goede wil' zijn (zoals Jane) niet ontsnappen. De enunciator is een constructie van de enunciatieve voorwaarden van het medium en niet andersom.

Binnen de film BROADCAST NEWS wordt dus voor de rol, de actant-

enunciator, een acteur gezocht, maar het belang van deze laatste wordt tegelijkertijd gerelativeerd: het subject van de enunciatie is geen soeverein maar een onderdaan. Het belangrijkste is echter dat het in *BROADCAST NEWS* gaat om een ingebedde enunciatie, een enunciatie (de productie van het televisienieuws) die zelf het object is van een andere, haar omvattende enunciatie waarvan de film *BROADCAST NEWS* het produkt is. Of zoals Edward Branigan het formuleert – en Metz in zijn artikel instemmend citeert: 'For example, in film, even if the *auteur* appears in the film (Hitchcock, Renoir), we cannot recognize the 'auteur' who placed him or her within the narration. There always exists a narration or act of narration beyond which it is impossible to go. Ultimately there exists a frame which cannot disclose its own framing, and thus a film will allways have an a-personal component.' (Branigan, 1984, p. 40). De vertelling van *BROADCAST NEWS* fungeert dus als een kader *waarbinnen* de daad van het vertellen kan worden gedelegeerd naar een andere verteller (een 'act of framing' in de termen van Branigan), zonder dat echter het omvattende kader, dat zelf niet door een nog omvattender kader wordt omlijst, en dat zijn eigen context niet kan onthullen, ophoudt te bestaan.

BROADCAST NEWS bevestigt dat de 'meta-discursieve terugbui-ging', ofwel de 'enunciatie van de film die altijd een enunciatie *over* de enunciatie van de film is' volgens Metz, een 'énonciation' is die *in* de diëgesis wordt gesitueerd en gemotiveerd, zonder dat de enunciatieve daad die door de diëgesis wordt verondersteld, wordt of zelfs kan worden geëxpliceerd. De filmische enunciatie zou dan altijd een 'énonciation fuyant' zijn, dat wil zeggen een 'enunciatie die niet meer tracht op een bepaalde manier de protagonist van de handeling te zijn, maar zich achter de schermen terugtrekt'. (Casetti, 1983, p. 83; 1987, p. 31) Alleen door zichzelf in de diëgese te verdubbelen zou de filmische enunciatie zich kenbaar kunnen maken, om daarnaast een louter theoretische vooronderstelling te blijven: 'the frame that cannot disclose its own framing' (Branigan).

Buiten de zelfreflexieve verdubbeling zijn in *BROADCAST NEWS* dan ook geen merktekenen van de enunciatie aanwijsbaar, geen aanduidingen van persoon, tijd of plaats die het mogelijk maken de énoncé met betrekking tot een enunciator te situeren. Of om het anders te formuleren: *BROADCAST NEWS* legt uitvoerig het *discours*-karakter van het televisienieuws bloot, maar de film doet zich voor op de wijze van de *histoire*, 'een verhaal dat nergens vandaan komt, door niemand wordt verteld' (Metz, 1980a, p. 83). Maar zou het ook niet zo kunnen zijn dat de filmische enunciator juist aanmerkelijk profijt trekt uit zijn schijnbare afwezigheid of zelfs non-existentie? *BROADCAST NEWS* laat



BROADCAST NEWS (James L. Brooks, 1987)

bijvoorbeeld zien dat het morele dilemma dat door de televisuele manipulatie wordt opgeworpen onoplosbaar is, omdat het onlosmakelijk met de enunciatieve voorwaarden van het medium is verbonden. Maar BROADCAST NEWS trekt niet de conclusie dat het morele dilemma een *vals* dilemma is omdat het probleem niet van morele maar van semiotische aard is, maar dringt juist de tegenovergestelde conclusie op: dat het medium televisie onafhankelijk van de goede of slechte bedoelingen van zijn programmamakers, juist *vanwege zijn specifieke enunciatieve voorwaarden* immoreel is. De veroordeling door BROADCAST NEWS van het medium televisie is des te vanzelfsprekender en des te krachtiger, zo men wil des te manipulatiever, naarmate ze uit het niets lijkt te komen, door niemand op zich wordt genomen, door niemand wordt verteld, maar wel door iemand wordt ontvangen (zonder wie het niet zou bestaan). Het is dus in zekere zin de ontvanger (of liever 'ontvangst-situatie') die het vertelt. (ibid.). De schijnbare afwezigheid van een enunciator heeft als effect dat de toeschouwer, de ontvangst-situatie, de veroordeling van de televisie als vanzelfsprekend tot de zijne of hare maakt. De enunciatrice van BROADCAST NEWS bevindt zich dus in dezelfde positie als Jane in de rol van de naïeve toeschouwer van het emotionerende interview: beiden zijn de dupe van een onzichtbare enunciator wiens greep op de enunciatrice omgekeerd evenredig is aan zijn zichtbaarheid.

Dankzij zijn enunciatieve eigenschappen kan de *film* BROADCAST NEWS het medium televisie krachtiger veroordelen naarmate ze verloochent dat haar eigen enunciatieve voorwaarden fundamenteel dezelfde zijn. Zeker, het zou naïef zijn om, zoals Jane in BROADCAST NEWS, op zoek te gaan naar een persoon aan wie de rol van enunciator van BROADCAST NEWS kan worden toegeschreven. Een tekstuele analyse van een film kan nooit een persoon in biologische, biografische of zelfs maar linguïstische zin opleveren. Maar zou het niet kunnen dat als subject van de communicatie niet een persoon naar de film zelf kan worden aangeduid, in casu BROADCAST NEWS? En zou het niet kunnen dat deze film zelf als 'gedelegeerd subject' moet worden aangeduid, als vertegenwoordiger van een hogere instantie (de cinema, of in dit geval liever de klassieke cinema), als *institutie*, als een verzameling van waarden, normen en regels die de institutie 'cinema' uitmaken? De filmische enunciatie mag dan 'onpersoonlijk' zijn, ze is misschien wat minder bescheiden, minder achter de schermen en meer protagonist dan op het eerst gezicht lijkt.

2. De filmische enunciator?

2.1. Pro memorie

Het begrip *enunciatie* stamt uit de linguïstiek en het sticht, doordat het soms nauwelijks geëxpliciteerd, metaforisch gebruikt wordt, meer verwarring dan helderheid, zoals vele begrippen doen die aan andere disciplines ontleend worden om een nieuw object van onderzoek te helpen constitueren. Zowel in de filmsemiotiek als in de literaire narratologie heerst de grootste verwarring over juist die begrippen die een levendig verkeer tussen beide disciplines hebben doen ontstaan, namelijk het 'point-of-view' en 'narration',¹ die beide weer cirkelen rond het linguïstische begrip 'enunciatie'.

Ook in de linguïstiek bestaan er twee benaderingswijzen van de problematiek van de enunciatie die, als ze niet goed van elkaar onderscheiden worden, tot verglijdingen in betekenis en daardoor terminologische onzekerheden aanleiding kunnen geven (door Metz in zijn artikel over de filmische enunciatie in kaart gebracht). In de ene, pragmatisch georiënteerde benaderingswijze verwijst *énonciation* naar de niet-linguïstische, referentiële context waarbinnen de communicatie plaatsheeft, die door de communicatie wordt verondersteld en die de communicatie ook mogelijk maakt. De enunciatie wordt in deze benadering vaak min of meer gelijkgesteld met de taaldraad uit de pragmatiek.² In de tweede benadering wordt enunciatie opgevat als een 'linguïstische instantie, logisch voorondersteld door het bestaan van de *énoncé* zelf (die er de sporen of merktekenen van draagt)' (Greimas, Courtés, 1979, p. 126) Deze 'linguïstische instantie' is een plaats van *productie* van de *énoncés*. De enunciatie zal in dat geval 'verschijnen als bemiddelende instantie die de *mise-en-énoncé-discours* van de virtualiteiten van het taalsysteem verzekert, omdat de productie van de *énoncés*

1. Zie: *Communications* 38 ('Enonciation et cinéma'), 1983; *Hors Cadre* 2 ('Cinénnarrables'), 1984. In deze publikaties wordt het verkeer tussen de filmnarratologie en de literaire narratologie gedocumenteerd, en er wordt een overzicht gegeven van de diverse opvattingen over (filmische) enunciatie waartoe dit 'verkeer' aanleiding heeft gegeven en waarvan ook Metz, in zijn artikel dat in dit nummer van *Versus* is opgenomen, een synthetiserende samenvatting poogt te geven.

2. Deze pragmatische benadering treft men bijvoorbeeld aan bij Umberto Eco, die de rol van de lezer als een complex van competenties tracht te reconstrueren. Zie: Eco, 1987. Een op de pragmatiek van Searle gebaseerde analyse van John Fords *STAGECOACH* wordt gegeven door Daniel Dayan, 'Le spectateur performé', in: *Hors Cadre* 2, 1984, pp. 137-147. Meer in het algemeen gaan retorisch geïnspireerde filmanalyses van een contextueel of referentieel begrip van de enunciatie uit. Zie bijvoorbeeld Nick Browne, *The rhetoric of the filmic narration*. Ann Arbor 1982, of W. Hesling, 'Audio-visuele retoriek', in: W. Hesling en J.M. Peters, *Audiovisuele retoriek*. Leuven 1985.

opgevat wordt als het resultaat van de enunciatie' (ibid.). Tegelijkertijd is de 'linguïstische instantie' een plaats van *overgang* 'tussen de (linguïstische) competentie en performantie, tussen de virtuele semiotische structuren die ze zal dienen te actualiseren, en tussen de in de vorm van het discours gerealiseerde structuren' (ibid.).

In tegenstelling tot de eerste, pragmatische benadering, verwijst het concept enunciatie in de tweede benadering niet naar een empirisch sprekend subject in een situatie van communicatie of intersubjectieve interactie. In de tweede benadering betreft de enunciatie een *actualisering* waarnaar de énoncé verwijst, alleen al door haar bestaan, en die als drager, als ondersteuning een *leeg subject*, een *syntactische actant* of een *logisch-semantische constructie* eist. Het subject van de enunciatie moet dus worden opgevat als een syntactische actant, gedefinieerd door een *semiotische competentie*, die op haar beurt gevormd wordt door semio-narratieve structuren die van vormen in operaties worden getransformeerd. Tot de operaties die deel uitmaken van de enunciatie behoort ook de 'doorlopende reeks van semiotische handelingen die men de manifestatie noemt' (ibid.), waar de produktie van de betekenis wordt geconfronteerd met de beperkingen 'van de substantie van de uitdrukking, hetgeen ertoe verplicht procedures van tekstualisering op te stellen (eendimensionale en lineaire procedures, maar ook tweedimensionale en vlakmatige enzovoort)' (ibid.). Geschoeid op de leest van het linguïstisch model ondergaat het begrip enunciatie zo ook een uitbreiding naar niet-linguïstische semiotische systemen, waar de semio-narratieve structuren die het niveau van de inhoud betreffen, worden gepaard aan voor het betreffende semiotische systeem specifieke 'uitdrukkingsmateries', met hun evenzeer specifieke wijzen van articulatie.

Deze opvatting over enunciatie heeft een aantal consequenties voor de opvatting over het subject van de enunciatie. Als 'leeg subject' of als syntactische actant is het subject van de enunciatie, of wel de enunciator, een *logische* eenheid en geen psychologische, biologische of biografische. Voor een *antropomorfe* opvatting of voorstelling van de enunciator bestaat geen enkele aanleiding of noodzaak. Daarnaast gaat de enunciator logisch vooraf aan de énoncé, omdat deze door de énoncé wordt *verondersteld*. Als een logische vooronderstelling mag de enunciator niet worden verward met een empirische bron of aanwijsbare 'plaats van oorsprong' van de énoncé: de enunciator, verondersteld door de énoncé, is alleen te kennen middels deze énoncé waarvan hij de veronderstelling vormt. Het bestaan van de enunciator is dus een zuiver *semiotisch* bestaan, dat uitsluitend en alleen kan worden gesitueerd op het niveau van een tekstuele analyse, en alleen kan worden gekend

door de sporen van de enunciatie die in de énoncé worden achtergelaten (en waarvan de énoncé zelf in zekere zin het eerste en belangrijkste spoor vormt). Omdat de énoncé de enunciator logisch vooronderstelt, mag de enunciatie ook niet worden gelijkgesteld met de sporen of merktekenen die ze al dan niet in de énoncé achterlaat. Het 'ik', 'hier' en 'nu' die men in de énoncé kan tegenkomen, vormen niet meer dan een simulacrum binnen het discours van de enunciatie, maar vormen geen representatie van het subject van de enunciatie. Roland Barthes heeft er bijvoorbeeld op gewezen dat 'vertellingen in de eerste persoon' zich kunnen voordoen als 'vertellingen in de derde persoon' (Barthes, 1984, p. 36). Het subject van de enunciatie moet immers strikt onderscheiden worden van het subject van de énoncé, terwijl ook een énoncé waarin de enunciator niet-expliciete merktekenen van zijn enunciatieve activiteit achterlaat, toch logischerwijs deze enunciator vooronderstelt.

De 'histoire' en 'discours', de beide vormen van énoncés die Benveniste onderscheidt op grond van het criterium of in de énoncé de merktekenen van de enunciator al dan niet aanwezig zijn, zijn beide *modi van de enunciatie*. Voor een deiktische opvatting over enunciatie, die deze koppelt aan de sporen van persoon, plaats en tijd in de énoncé, is evenmin aanleiding of noodzaak; integendeel, de reductie van enunciatie tot deiktische termen die haar zouden manifesteren in de énoncé, leidt tot een onzuivere opvatting over enunciatie, en dat *a fortiori* in niet-linguïstische semiotische systemen. Daarmee komt een volgende consequentie van de boven omschreven opvatting over enunciatie in zicht: de produktie van de semiosis is niet alleen aan de natuurlijke taal voorbehouden, maar vindt in velerlei, ook niet-linguïstische semiotische systemen plaats, met elk een specifieke uitdrukkingsmaterie en bijgevolg 'vorm van de uitdrukking', en met specifieke 'procedures van tekstualisering', en bijgevolg een eigen specifieke vorm van enunciatie, die zich immers aan de beperkingen van een specifieke uitdrukkingsmaterie dient te onderwerpen.

Er is dus geen enkele aanleiding of noodzaak de enunciatie te identificeren met de linguïstische enunciatie, en zeker niet met de deiktische termen, die juist voor de natuurlijke taal specifiek zijn – waarmee de nauwe samenhang met het voorgaande bezwaar tegen een deiktische opvatting over enunciatie duidelijk wordt. De antropomorfe, linguïstische en deiktische conceptie van de enunciatie zijn, zoals Metz terecht stelt, nauw met elkaar verbonden en het gevolg van een onvoldoende logische voorstelling van het proces van enunciatie.

2.2. Een narratologisch model

De linguïstische herkomst van het begrip enunciatie en de neiging

enunciatie te identificeren met de expliciete linguïstische merktekenen die de verhouding van de enunciator tot de énoncé markeren (het 'ego', 'hic' en 'nunc') hebben de introductie van het begrip in niet-linguïstische gebieden bepaald niet vergemakkelijk. In de cinema keert de natuurlijke taal in niet meer dan twee van de door Metz in *Langage et Cinéma* onderscheiden 'uitdrukkingsmateries' terug, namelijk in de 'gesproken taal' en de 'geschreven taal' (tussentitels, maar ook opschriften, krantekoppen, naambordjes enzovoort in het beeld), naast de 'bewegende fotografische beelden', de 'muziek' en '(overig) geluid' (Metz, 1977, p. 17). Maar gesproken of geschreven teksten in de film zijn altijd 'ingebed' in het grotere geheel van de film en, nog steeds in de woorden van Metz, 'van de tweede graad', een 'discours' binnen het grotere discours van de film, waarin het min of meer wordt 'verhuld' door de beelden (Metz, 1988, in deze *Versus* p. 61). In tegenstelling tot het linguïstische teken zijn de (gefotografeerde) filmbeelden niet 'arbitrair', maar 'analoog', kent de film niet, zoals de natuurlijke taal, een 'kleinste eenheid' en bijgevolg ook niet het principe van de 'dubbele articulatie'. (Metz, 1983, p. 117).

Een analyse van de produktie van semiosis op een linguïstische basis is daarom problematisch, maar een studie van de enunciatie wordt onmogelijk zodra men deze afhankelijk maakt van de aanwezigheid van deiktische termen. Zo merkt François Jost op dat de 'iconische énoncé grammaticale criteria mist die haar in staat stellen een onderscheid te maken tussen een transcriptie van de werkelijkheid en een vertoog over de werkelijkheid' (Jost, 1987, p. 17). Omdat het beeld geen equivalent kent van de linguïstische merktekenen van de persoon – en daaraan kunnen die van tijd en plaats worden toegevoegd – is het onmogelijk van een filmbeeld de 'mate van deixis' vast te stellen, dat wil zeggen een antwoord te geven op de vraag 'wie ziet', met als gevolg dat het onderscheid tussen 'mode' en 'voix', dat Genette voor het literaire verhaal introduceert, niet gemaakt kan worden, en daardoor evenmin, op grond van alleen het beeld, het onderscheid tussen 'focalisatie' en 'vertelling'. En zelfs als het beeld merktekenen van een subjectiviteit zou dragen – en in een dergelijke formulering klinkt de identificatie van de problematiek van de enunciatie met de *deixis* door – karakteriseren deze, aldus Jost, evenzeer 'een *enunciator*, een *discursieve* dimensie die de representatie van de werkelijkheid beroert, als een personage dat in een *narratieve* context is ingevoegd' (idem, p. 29). Vandaar dat een shot, om de 'semiologische betekenis' ervan vast te stellen, in het veld van het verhaal moet worden geplaatst. Met de 'semiologische betekenis' doelt Jost kennelijk op de deiktische dimensie (aan wie kan het shot worden toegeschreven?). Het ontbreken van filmische equivalenten

van de linguïstische deixis brengt Jost ertoe de vraag te verplaatsen naar een narratologische in plaats van linguïstische analyse, maar dit betekent dat dezelfde vraag (wie ziet?) wordt verschoven van het shot naar het syntagma – en had Metz in *Langage et Cinéma* al niet betoogd dat het shot niet het equivalent is van een linguïstische eenheid als het woord of zelfs de zin, en dat het shot ook niet als 'kleinste eenheid' mag worden beschouwd? Deze verschuiving veroorzaakt dat een nog altijd fundamenteel deiktische opvatting over enunciatie verglijdt van een linguïstisch naar een antropomorf model.

Ook Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars en Pierre Sorlin handhaven een fundamenteel deiktische en antropomorfe conceptie van de enunciatie, ondanks de door hen geconstateerde verschillen in de 'vorm van de uitdrukking', die gekenmerkt worden door de verschillende 'substanties van de uitdrukking' die literatuur (de natuurlijke taal) en film (de vijf door Metz onderscheiden uitdrukkingsmateries) karakteriseren. De titel van hun artikel, 'Le récit saisi par le film' (1984), suggereert niet alleen het al door Roland Barthes gemaakte onderscheid tussen het verhaal (gedefinieerd door de narratieve codes die op het niveau van de inhoud, onafhankelijk van de manifestatie van het verhaal in een specifieke uitdrukkingsmaterie, geanalyseerd kunnen worden) en het niveau van de uitdrukking, maar duidt ook op een mogelijke gelijkenschakeling van de énoncé met de 'récit' (de inhoud, dat wat verteld wordt) en van de enunciatie met de discursieve manifestatie – terwijl volgens de auteurs de énoncé ook op het vlak van de manifestatie gesitueerd en in termen van de 'vorm van de uitdrukking' geanalyseerd dient te worden, hetgeen vervolgens de mogelijkheid opent de problematiek van de enunciatie te herformuleren in termen van het onderscheid 'histoire'/'récit' (ofwel story en plot). De vraag wordt dan niet of juist het semiotische onderscheid tussen literatuur en film een op linguïstische deixis gebaseerd concept van enunciatie voor de film geschikt maakt, maar of en vooral hoe, rekening houdend met het semiotisch onderscheid tussen film en literatuur, dezelfde aan de literaire narratologie ontleende vraag 'wie ziet', 'wie weet' en 'wie vertelt' voor de film geformuleerd moet worden. En de vraag is ook welke filmische equivalenten er voor de linguïstische merktekenen van de enunciatie bestaan, dat wil zeggen de filmische equivalenten van het 'ik-hier-nu' van de linguïstische deixis. Ook hier wordt Genette's onderscheid tussen 'mode' (focalisatie) en 'voix' (narration) gehanteerd om een deiktisch en antropomorf concept ('wie ziet', 'wie vertelt') van de enunciatie in een niet-linguïstisch semiotisch systeem te kunnen handhaven.

2.3. Een niet-linguïstisch alternatief

Edward Branigan stelt een omkering van perspectief voor. In zijn studie *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* lijkt ook hij zich te bezondigen aan de gelijkschakeling van 'enunciation' en 'narration' enerzijds en 'enounced' en 'story' anderzijds: 'In short, narration refers not to the story itself, but to the knowing of the story' (p. 2), en bovendien ook aan de gelijkschakeling van een deiktische en linguïstisch geïnspireerde opvatting over enunciatie: 'Where linguistic shifters are a key index of subject position in natural language, the spatial point *from which* an image is viewed becomes an index of subject position in pictorial language' (p. 4). Maar de 'enounced' (of 'the narrative') wordt door Branigan niet opgevat als de story of het niveau van de inhoud (de fabula in termen van David Bordwell) maar als de 'object-taal', die door de 'narration' op zich wordt genomen, gerealiseerd wordt. Het point-of-view, dat een 'sleutel-index is voor de subjectpositie in beeldende taal' functioneert misschien wel op de wijze van de shifter in de linguïstiek, maar mag daarmee volgens Branigan niet gelijkgesteld worden: 'point of view (...) is the relation-ship between narration, or different narrations, and narrative (an object language)' (p. 3), dat wil zeggen: het point-of-view definieert de relatie van het vertellen ('narration') tot het vertelde ('narrative'), zoals de enunciatie de verhouding betreft van het subject van de enunciatie tot de énoncé (de geuite tekst). Daarvan vormen in de linguïstiek de shifters weliswaar een sleutel-index, maar uiteindelijk niet meer dan een subcode.

De sleutelterm die het point-of-view definieert is bij Branigan 'subjectivity', en hoewel hij aankondigt dat zonder nadere aanduiding die term 'will mean character narration or perception' (p. 2), mag men niet uit het oog verliezen dat 'character subjectivity is a special form of narration' (p. 5), en dus een speciaal geval van point-of-view, dat derhalve niet te herleiden valt tot de vraag 'wie ziet'. 'Character' is bovendien voor Branigan 'no longer a stable unity (analogous to a human being), but a function in the text (...). Character is a construction of the text, not *a priori* and autonomous.' (p. 12) Het personage is een *effect* van de tekst en niet een bron van (subjectieve) vertelling.

Dat is de omkering van perspectief waarover ik in de eerste zin van deze paragraaf sprak, want in plaats van een point-of-view als functie van een personage is voor Branigan het personage een bijzonder geval van point-of-view. Point-of-view betekent bij Branigan dan ook niet een ruimtelijke, empirisch in de pro-filmische ruimte localiseerbare, of in de diëgesis met de ruimtelijke of (in geval van flash-backs of dromen en dergelijke) metaforische positie van een subject identificeerbare

plaats, maar een 'logic of reading'. Het point-of-view kan als een 'vier-term-relatie' van 'character, camera, object and narrator/viewer (perceiver)' (p. 52) worden gedefinieerd. De camera, de eigenlijke basis van dit systeem, mag niet worden geïdentificeerd met het apparaat waarmee de opname is gemaakt. De camera wordt door Branigan opgevat als 'a construct of the spectator, a hypothesis *about space* – about the production and change of space. The camera is simply a *label* applied by the reader to certain plastic transformations of space.' (p. 54) Camera is dus een hypothese, een benaming die de lezer/toeschouwer aan een voorstelling van een ruimte geeft om deze te kunnen begrijpen. Point-of-view is dan een systeem dat bestaat uit een zestal elementen ('origin, vision, time, frame, object and mind', p. 57) die door de toeschouwer / lezer worden gecombineerd om een hypothese op te kunnen stellen die de logica van de filmische representatie kan verklaren. 'Character' en 'narrator' zijn dan het effect van een dergelijke combinatie, een vooronderstelling die soms (bijvoorbeeld in een bepaald type films zoals de klassieke [Hollywood-]film) noodzakelijk is om het verschijnen of de onderlinge articulatie van de representaties te kunnen begrijpen. Het point-of-view is geen (antropomorf) bewustzijn dat als bron van de representatie zou kunnen worden beschouwd (zoals de vraag 'wie ziet' suggereert), maar een logische relatie, een epistemologisch principe dat aan de mogelijke betekenissen van de tekst grenzen stelt: 'Points of view are epistemological boundaries inscribed within the text.' (p. 178)

Net als het personage is ook de verteller in deze benadering niet meer dan de invulling (of toedekking, om de term van Greimas te herkennen) van een voor het begrip van de representatie logisch noodzakelijke schakel: 'To name a narrator or character, then, as the producer of meaning is only shorthand for naming a textual process; or, more exactly, for naming the reader who calculates the underlying structure of a particular text (= meaning) by applying abstract rules' (p. 178). Welnu, deze onderliggende abstracte regels die het point-of-view definiëren, worden weliswaar door de lezer toegepast, maar aan deze regels, die de mogelijke betekenissen van de filmische tekst inperken, is de lezer / toeschouwer, zoals kennelijk ook de teksten, zelf weer onderworpen. Zo zijn er de specifieke regels die het point-of-view constitueren dat voor de klassieke tekst kenmerkend is, terwijl de moderne tekst om toepassing van weer andere abstracte regels vraagt. Deze abstracte regels zijn niet te herleiden tot het tekstuele systeem van een afzonderlijke film, noch tot het bewustzijn van een afzonderlijke toeschouwer (overigens ook een invulling van een logische plaats, een 'position in discourse', p. 10). Branigan omschrijft deze verzameling van abstracte

regels slechts met de term 'ideology', en spreekt over de noodzaak om de film te bestuderen in verhouding tot 'a specific social system'. Zou niet de institutie cinema een dergelijk, historisch en cultureel gedefinieerd 'social system' kunnen zijn? Zou de plaats van de enunciator niet in verhouding tot dit specifieke sociale systeem begrepen moeten worden? Hoe het ook zij – en ik kom nog terug op deze vraag – in Branigans 'theory of subjectivity in the classical film' tekenen zich de contouren af van een niet naar analogie van de linguïstiek ingerichte, niet deiktische en niet antropomorfe theorie van de filmische enunciatie.

Een radicale conclusie uit het ontbreken van linguïstische equivalenten in het filmbeeld trekt ook David Bordwell: 'Omdat een film geen equivalenten kent voor de meest fundamentele aspecten van verbale activiteit, stel ik voor dat we het model van de enunciatie overboord zetten. We hebben een theorie van vertellen nodig die niet vastzit aan vage of atomistische analogieën tussen systemen van representatie, die bepaalde technieken bevoorrecht en die breed genoeg is om vele gevallen te dekken, en soepel genoeg om onderscheid te maken tussen typen, niveaus en historische verschijningsvormen.' (Bordwell, 1985, p. 26). Bordwell verbindt het begrip enunciatie eveneens met de deiktische dimensie van de natuurlijke taal, en verwerpt het daarom voor de analyse van de film. Maar niet alleen de linguïstische en deiktische, maar ook de antropomorfe en daarmee onvermijdelijk verbonden communicatieve of pragmatische opvatting van de filmische enunciatie wordt door Bordwell verworpen: 'Op grond van het principe dat we niet nodeloos moeten grossieren in theoretische eenheden, heeft het geen zin om communicatie als het fundamentele proces van alle vertellen op te voeren, alleen maar om te verzekeren dat de meeste films dit proces "uitwissen" of "verbergen". Het lijkt mij veel beter om het proces van vertellen het vermogen te geven onder bepaalde omstandigheden het signaal af te geven dat de toeschouwer een verteller moet construeren. Als dit zich voordoet moeten we ons herinneren dat deze verteller het produkt is van specifieke organisatieprincipes, historische factoren en mentale instellingen van de toeschouwer. In tegenstelling tot wat het communicatiemodel impliceert, schept dit soort verteller niet het vertellen; het vertellen, dat een beroep doet op historische kijk-normen, schept de verteller.' (p. 62)

Paradoxaal genoeg lijkt Bordwell – die juist de pragmatische, antropomorfe, deiktische en linguïstische noties waarmee de enunciatie is verbonden aangrijpt om het begrip enunciatie zelf te verwerpen – met zijn concept van 'narration' terug te keren naar wat het semiotische concept van de enunciatie betekent: een logische instantie (een lege syntactische actant) die door de énoncé wordt verondersteld, en alleen

middels de énoncé gereconstrueerd kan worden. Zowel Branigan als Bordwell vatten dit laatste zo op dat het proces van 'narration' gereconstrueerd moet worden door het opstellen van de vooronderstellingen die de kijker heeft (ook bij Bordwell 'a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation', p. 30).

Bij beide theoretici wordt de toeschouwer geconstrueerd als een hypothetische eenheid die wordt gedefinieerd door de operaties die de film begrijpelijk maken. Bij beide theoretici gaat het dus om de toeschouwer zoals die ook volgens Metz door de *institutie film* wordt geëist, die immers ook 'de mentale machinerie – een ander soort industrie – die door de toeschouwer "die aan de film gewend is", is verinnerlijkt en die hem geschikt maakt om films te consumeren' (Metz, 1980b, p. 17). Beide theoretici vatten de toeschouwer op als, om de woorden van Roger Odin te gebruiken, 'point de passage d'un faisceau de déterminations', waarvan de specifieke cinematografische bepalingen (om een onderscheid van Metz te gebruiken) de institutie cinema en competentie van de 'actant lecteur' constitueren (Odin, 1983 a, p. 68). Binnen die institutie kunnen overigens weer meerdere instituties cinema onderscheiden worden, omdat het niet gaat om een monolithisch blok.

Bij Bordwell en Branigan, maar ook bij Odin en de Metz van de *Beeldsignifikant*, is de toeschouwer de plaats waar de enunciator en de enuciataire elkaar ontmoeten. Bij Bordwell en Branigan lijkt dit syncretisme (waar twee actanten in één acteur samenkomen) ook tot een samensmelting te leiden. In dit samensmelten – of althans door elkaar heen gebruiken van de termen 'narrator' en 'viewer', 'narration' en 'perception' enzovoort – lijkt een onverwerkte rest van een deiktische en linguïstieke opvatting van enunciatie door te spelen, namelijk de omkeerbaarheid die, zoals Christian Metz stelt, karakteristiek is voor een praktisch alledaagse maar theoretisch uitzonderlijke situatie, namelijk de *conversatie*.

3. De deixis en de omkeerbaarheid

3.1. Casetti: syntactische categorieën en grammaticale personen

Christian Metz wijst in zijn artikel 'De onpersoonlijke enunciatie' op de anomalieën die een deiktische conceptie van de enunciatie in de film onvermijdelijk met zich meebrengt. Zo zou de toeschouwer, voor zover hij met de camera wordt geïdentificeerd, de plaats kunnen innemen van wat Metz, om een deiktische opvatting te vermijden, de kern of bron van de filmische enunciatie noemt. Maar voor zover de film

hèm 'aankijkt' (bijvoorbeeld in het geval van een blik in de camera) kan de toeschouwer eveneens als 'doel' fungeren: 'De toeschouwer zou dus tegelijkertijd een IK en een JIJ zijn.' (Metz, 1988, pp. 55-56.) Deze aporie constateert Metz in zijn zeer kritische bespreking van het werk van Francesco Casetti, volgens Metz toch 'de beste analyticus van de filmische enunciatie van dit moment'.

Francesco Casetti heeft inderdaad het tot op heden meest coherente en ook meest zelfbewuste systeem van de filmische enunciatie ontworpen. In zijn studie van de filmische enunciatie (Casetti, 1986) beperkt hij zich niet tot de analyse van enkele *figuren* van de enunciatie – zoals de blik in de camera, de generiek en de voice-over – waartoe zich het meeste onderzoek naar de enunciatie in de film beperkt heeft. Casetti ontwikkelt een systeem van enunciatieve *configuraties* waarbinnen deze figuren een plaats kunnen vinden, en doet bovendien een poging de relatie van *enunciator* en *enunciataire* te integreren in de narratieve semiotiek. Hij definieert de 'cinematografische enunciatie' als de 'omzetting van een taalsysteem in een discours', dus als de *overgang* van een 'verzameling van eenvoudige virtualiteiten naar een concreet en gelocaliseerd object. Met andere woorden, de enunciatie is het feitelijke gebruik van de expressieve mogelijkheden die de cinema biedt om een film "corps et substance" te geven.' (Casetti, 1983, p. 80).

De enunciatie is voor Casetti een logische vooronderstelling van elke énoncé, en is ook alleen pertinent op het niveau van de énoncé. Twee belangrijke consequenties vloeien hieruit voort: 'De enunciatie (...) laat zich slechts zien in de énoncé die haar vooronderstelt', maar ook: 'er is *altijd* iets in de énoncé dat de werkzaamheid ervan aanduidt, en in die zin van de aanwezigheid ervan getuigt' (p. 81). Of de tekens van de enunciatie nu expliciet zichtbaar worden gemaakt (in het discours) of onzichtbaar blijven (in de histoire), steeds is er alleen maar sprake van bijzondere gevallen van de logisch mogelijke vormen die de enunciatie, zelf een *logische vooronderstelling* van elke énoncé, kan aannemen.

Casetti onderscheid vervolgens vier vormen van de enunciatie:

- *énoncé énonciatif*, 'die, alvorens iets anders op zich te nemen, zijn eigen enunciatie opnieuw doorloopt en er de ontwikkelingen en mechanismes van expliciteert' (1986, p. 31);
- *énonciation énoncée*, 'probeert zich te tonen voor wat ze is in de énoncé waarvan ze de basis vormt' (ibid.);
- *énoncé énoncif*, die 'geen rekenschap van zichzelf meer geeft, maar zich alleen bezighoudt met zijn eigen "inhouden"' (ibid.);
- *énonciation 'fuyante'*, waarbij 'de enunciatie niet meer probeert op een bepaalde manier de protagonist van de handeling te zijn, maar zich

zoals het hoort terugtrekt achter de schermen' (ibid.).

Discours (*énoncé énonciatif* en *énonciation énoncée*) en histoire (*énoncé énoncif* en *énonciation 'fuyante'*) zijn bij Casetti dus beide modaliteiten van een steeds veronderstelde enunciatie, die dan ook, als logische pre-suppositie, niet te herleiden is tot het al dan niet voorkomen van expliciete merktekenen van de enunciatie, zoals de deiktische termen. De enunciatie wordt door Casetti, die haar definieert als een punt van *overgang* en *productie*, gespecificeerd als 'de basisgebaren van de toeëigening en de bestemming' (p. 30): 'een inaugureel gebaar dat (hoewel het geen "oorsprong" in de eigenlijke zin vertegenwoordigt) de coördinaten van het filmische discours vastlegt door deze rechtstreeks aan haar eisen aan te passen; de enunciatie *constitueert de basis van waaruit de personen, de plaatsen en de tijden van de film worden gearticuleerd*. Ze is het nulpunt (het "ego-hic-nunc", dat wil zeggen het *wie*, het *waar* en het *wanneer*) vanwaaruit de verschillende rollen van het spel worden verdeeld' (1983, pp. 80-81). Deze rollen zijn de plaatsen van de toeëigening en de bestemming, van de enunciator en de enunciatie, die door de *énoncé* logisch worden verondersteld, maar daarin niet expliciet hoeven te zijn gemarkeerd. Maar waar dit wel het geval is, zoals bij de blik in de camera (een '*énonciation énoncée*'), 'verschijnen de deiktische termen: hoewel over het algemeen wordt getwijfeld aan de vermogens van een film om naar zijn enunciatie-situatie te verwijzen, bestemt hij altijd een deel van zichzelf voor dit doel' (p. 82). Onder deiktische termen verstaat Casetti niet een vaste inventaris van persoonlijke of aanwijzende voornaamwoorden, zoals de natuurlijke taal die kent, maar al die elementen die de coördinaten van de film openlijk te zien geven. De coördinaten die in het filmische discours een vergelijkbare functie uitoefenen als de deiktische termen in de natuurlijke taal. Casetti noemt als voorbeelden 'de generiek aan het begin of eind van de film (...), de technische sporen die in het lichaam van de film zelf de arbeid van het opnemen van beeld en geluid als gewilde invoegingen of ongewilde resten verraden (...); de reproductie van de bewegingen van de enunciatie in even zovele bewegingen in de *énoncé* (...); processen van verbeelding en thematisering, middels welke de enunciatie zich vermomt of zich in een van de elementen hult die de film bevolken (men hoeft maar te denken aan *alles wat gelijk staat aan een linguïstische operatie*: alom tegenwoordige blikken, voyeurs en spionnen, schimmen en dubbelgangers, handelingen die de gedragingen van de camera bevorderen, camerabewegingen die menselijke verplaatsingen nabootsen enzovoort)' (p. 82). Als criterium om vast te stellen of men al of niet met deiktische termen – die de coördinaten, het 'ego-hic-nunc' van de film expliciteren – te maken heeft, dient dan ook niet een a-priori bestaande

lijst van figuren. Omdat de enunciatie een logische relatie is die een configuratie tussen de logische posten van enunciator, enunciatore en énoncé aanneemt, wordt het criterium gevormd door de vraag 'wie de werkelijk aangesprokene is' (p. 85): een instantie in de film (in dat geval heeft men te maken met een 'énoncé énoncif' of 'énonciation "fuyante"', beide vormen van diégésis of 'récit') of een instantie buiten de film (dan is er sprake van discours of commentaar, vormen van 'énoncé énonciatif' of 'énonciation énoncée').

De vraag of een element als deiktisch beschouwd kan worden, hangt af van zijn functie binnen het geheel van de filmische tekst waarin hij een *betrekking* helpt formuleren tussen de énoncé en de posten die deze énoncé vooronderstelt, die van de enunciator en enunciatore. In verband met deze laatste spreekt Casetti dan ook uitdrukkelijk van rollen die moeten worden onderscheiden van de lichamen van de concrete filmmakers en toeschouwers, van de zenders en ontvangers van de communicatie. Nadat Casetti enunciatie en communicatie theoretisch van elkaar heeft onderscheiden, heeft gewezen op het formele en structurele, logische karakter van de enunciatie en heeft gesteld dat in de cinema alleen binnen een logische configuratie kan worden vastgesteld of bepaalde elementen al of niet een deiktische functie vervullen, noemt hij vervolgens de posten van enunciator ('degene die *toont*'), enunciatore ('degene *aan wie* getoond wordt') en het discours of de énoncé ('datgene wat *getoond wordt*'), met het voorbehoud echter dat het gaat om 'equivalenten met een louter indicatieve waarde, die daarom niet letterlijk moeten worden opgevat – een *ik*, een *jij* en een *hij*' (p. 82). En met deze termen construeert Casetti vervolgens de met de logische vormen van de enunciatie corresponderende enunciatieve configuraties, die steeds een andere relatie tussen de drie termen definiëren.

Hoewel theoretisch van de communicatie onderscheiden, is Casetti's systeem van de enunciatie dus wel op het model van de communicatie gebaseerd, ondanks dat hij bezweert dat de door hem gehanteerde persoonlijke voornaamwoorden alleen moeten worden beschouwd als 'abstracte categorieën' en 'pure virtualiteiten'. Ze moeten dus niet worden beschouwd als grammaticale personen van de natuurlijke taal, maar als syntactische categorieën die op het niveau van de discursieve manifestatie (de énoncé) door verschillende elementen kunnen worden verbeeld (of die, zoals in het geval van de 'énoncé énoncif', alleen als logische vooronderstelling impliciet aanwezig zijn).

Omdat Casetti het 'ik', 'jij' en 'hij' hanteert als benamingen van abstracte categorieën, is veel van de kritiek die Christian Metz heeft op een deiktische conceptie van de filmische enunciatie niet op diens systeem van toepassing (zoals Metz zelf overigens ook al stelt). Maar

omdat het deiktisch instrumentarium van de natuurlijke taal en de uitzonderlijke situatie van de linguïstische conversatie op zijn minst *model* hebben gestaan voor Casetti's systeem, ontsnapt het, zoals Metz aantoonde, niet volledig aan de aporie die het gevolg is van de transpositie van het linguïstische deiktische apparaat op het niet-linguïstisch semiotisch systeem dat de cinema nu eenmaal is. Deze aporie is, zoals gezegd, die van de omkeerbaarheid.

3.2. *Het subjectieve shot, de interpellatie, en het probleem van de inwisselbaarheid*

Francesco Casetti is zich wel degelijk bewust van de door Metz geformuleerde aporie (een toeschouwer die in het geval van een blik in de camera zowel het doelwit als de bron, zowel een *jij* als een *ik*, zou zijn). Juist omdat deze aporie – die het 'ik' en het 'jij', de 'narrator' en de 'perceiver' (Branigan), of de 'narration' en de 'viewer's activity' (Bordwell) met elkaar laat samenvallen, of minstens niet helder van elkaar afbakt – steeds op de loer ligt in een linguïstische, antropomorfe benadering van de enunciatie (die dan doorgaans als point-of-view behandeld wordt), wijst Casetti erop dat 'dit point-of-view ('point de vue', 'punta di vista' – J.S.) kan worden terugverwezen naar de plaats die aan de camera wordt gegeven wanneer ze filmt, of naar de ideale en hypothetische positie waarin degene wordt geplaatst die naar de op het scherm geprojecteerde scène kijkt' (1986, p. 29). Het point-of-view moet dus, volgens Casetti, verdeeld worden in een 'gebaar van toeëigening' en een 'punt van bestemming' – in een 'tonen' en een 'zien' – en het subject van de enunciatie is gesplitst in enunciator en enunciaire. Casetti deelt het subject van de enunciatie dus op in een 'ik' en een 'jij', in twee syntactische posities, om deze beide plaatsen analytisch te onderscheiden, ook waar zich op het vlak van de manifestatie een syncretisme kan voordoen (zoals in het irreële objectief, 'alsof jij mij was', of het 'nobody's shot', 'jij en ik, wij kijken naar hem'). Daarnaast – en daarin vinden Casetti, Bordwell en Branigan elkaar – stelt Casetti zich in zijn analyse van de filmische enunciatie in ieder geval theoretisch uitdrukkelijk op het standpunt van de enunciaire. Maar deze keuze blijft bij Casetti in zekere zin een 'wilsakt' die een benadering vanuit de enunciator niet uitsluit. Branigans benadering van de filmische subjectiviteit als 'lees-hypothese' doet dat wel, evenals Bordwells identificatie van de 'narration' met het proces van formuleren van hypothesen door de kijker. (Let wel, het betreft ook bij Branigan en Bordwell een *theoretische* optie die een praktische verwarring van de beide polen niet uitsluit. Zo stelt Branigan dat 'the narrator and reader subcodes are perhaps best thought of not as two separate facts but as aspects of the

same process viewed under different conditions' – 1984, p. 47). De enunciataire verschijnt in het vizier als een noodzakelijk complement van de enunciator, als het 'antwoord op het voorstel van een bestemming' (Casetti, 1986, p. 18), en volgens Casetti 'overlappen' de 'bewegingen' van de beide polen elkaar ook. Ondanks het theoretische onderscheid dat Casetti tussen de twee maakt, zijn de polen van de enunciatie dus inwisselbaar, afhankelijk van het perspectief dat men kiest.

Metz nu verklaart enerzijds de aantrekkingskracht die de linguïstische deiktische termen uitoefenen op theoretici van de filmische enunciatie, juist uit deze inwisselbaarheid en laat anderzijds zien hoe weinig bruikbaar deze linguïstische deiktische termen zijn als men ze, zoals Casetti, wil gebruiken om de syntactische categorieën van de filmische enunciatie te benoemen. De gemaakte onderscheidingen zijn namelijk, steeds afhankelijk van het perspectief dat men inneemt, *omkeerbaar*. De blik in de camera – door Casetti gedefinieerd als een (zo niet *het*) voorbeeld van de *interpellatie* ('IK en MIJ, wij kijken naar JOU') – stelt de enunciataire krachtig aanwezig als het doelwit van de blik naar de camera, maar voor zover de toeschouwer de plaats inneemt van de camera is hij tevens de bron. Dezelfde omkeerbaarheid kan worden geconstateerd bij het door Casetti als een afzonderlijk type van de filmische enunciatie gedefinieerde *subjectieve shot* ('JIJ en MIJ, jullie kijken naar wat IK toon'). Daarbij is er zeker sprake van een syncretisme tussen het personage door wiens ogen men kijkt, en de enunciataire. Maar in dit zelfde personage wordt ook de enunciator verbeeld, want het personage 'is niet alleen kijker (zoals de toeschouwer), maar ook toonder, zoals de filmmaker die achter hem staat' (Metz, 1988, p. 76). Ook hier zijn kern en doel dus inwisselbaar, afhankelijk van het door de analyticus ingenomen perspectief. De *interpellatie* en het *subjectieve shot* zijn dus niet alleen symmetrisch tegengestelden, maar ook inwisselbare figuren, zoals de formuleringen van het *objectieve shot* ('IK en JIJ, wij kijken naar HEM') en het *irreële objectief* ('alsof JIJ MIJ was') beide een syncretisme van de enunciator en enunciataire aanduiden.

Het probleem van de omkeerbaarheid is niet het onderwerp van Metz' kritiek: ook de bron en het doelwit kunnen immers al naar gelang het perspectief van de analyticus wisselen van plaats. Ook lijkt het niet Metz' voornaamste bezwaar te zijn dat het gebruik van grammaticale personen voor het aanduiden van syntactische categorieën onzuiver en mogelijk verwarrend is; dat lijkt eerder een wat verwarrende eigenschap van de cinema te zijn die tot het gebruik van deiktische termen aanspoort, en Metz lijkt het gebruik hiervan voornamelijk af te wijzen omdat ze juist een voor de cinema specifieke eigenaardigheid lijken toe te dekken die precies de inwisselbaarheid betreft. Anderzijds

zijn beide plaatsen, hoewel afhankelijk van het gekozen perspectief inwisselbaar, niet identiek (Metz' termen 'doel' en 'bron' wijzen daar ook op).

Enunciator en enunciataire, kern en doelwit, narration en viewing: twee polen van eenzelfde proces, inwisselbaar maar niet identiek: is de toeschouwer, bron en doelwit tegelijk, wel alleen een aporie van een deiktische conceptie van de filmische enunciatie?

3.3. *De inwisselbaarheid als effect van de filmische enunciatie*

Metz wijst erop dat de kern en het doelwit van de filmische enunciatie geen empirische toeschouwers of filmmakers zijn, maar 'oriëntaties die door de analyticus aan de oppervlakte worden gebracht' en die hun sporen nalaten op een precies punt in de film. Het gaat er volgens Metz om 'het traject van deze voortaan onpersoonlijk geworden en tot de status van landschap overgegangene afdruk te beschrijven' (Metz, 1988 p. 78). Doel en kern zijn produkten van de (film)analyticus; het zijn abstracte, hypothetische constructies die de analyticus opstelt om, in de termen van Edward Branigan, de begrijpelijkheid van de filmische tekst te organiseren. Omdat enunciator en enunciataire constructies van de analyticus zijn, kan Metz ook zeggen dat de analyticus tegelijkertijd 'de onderzoeker is en (met de film) het onderzoeksterrein zelf' (p. 79). Maar ook Casetti maakt een onderscheid tussen de enunciatie en de communicatie, tussen de rollen en de lichamen, en situeert zijn indicatieve, abstracte categoriën, waarmee de enunciataire en de enunciator worden aangeduid, nadrukkelijk op het niveau van de tekstuele analyse (1986, p. 51). Het *ik*, *jij* en *hij* zijn logische constructies van de analyticus, en zelfs geen eenheden, maar elementen die pas *binnen* een configuratie, een logische relatie tot de 'andere' elementen, betekenis hebben en op hun beurt weer deel uitmaken van de constructie van het Subject en Anti-Subject van de (filmische) enunciatie. Men kan zich afvragen waarom er dan gekozen wordt voor termen of begrippen die, in plaats van de begrijpelijkheid van de tekst te organiseren, juist door hun inwisselbaarheid en niet-identiteit zo'n verwarring stichten?

Metz zelf brengt de inwisselbaarheid van kern en doelwit in verband met de ambivalente eigenschappen van de camera, die tegelijkertijd 'projectief' en 'introjectief' is. Deze dubbelzinnigheid, die de camera overneemt van het zien (waardoor het zien zich op zijn beurt zo gemakkelijk kan identificeren met de camera!), schept zowel de indruk 'dat ik mijn blik op dingen "werp"', zoals men zegt, als dat deze dingen, aldus belicht, zich in mij vastzetten (men zegt dan dat ze "geprojecteerd" worden: op mijn netvlies bijvoorbeeld)' (1980b, p. 66). Met andere woorden: als 'ik de film op gang breng, ben ik het projectieapparaat; als

ik hem opneem, ben ik het doek. In beide gedaanten ben ik de camera die zowel uitstraalt als registreert.' (p. 67) In de cinema is de toeschouwer dus ergens 'weggemoffeld' (1980a, p. 82) tussen het scherm en de projector, tussen kijken / tonen en zien / registreren, zich identificerend 'met zichzelf als zuivere waarnemingsakt (als ontwaken, als signaal): als mogelijkheden voorwaarde van het waargenomene en dus als een soort transcendentiaal subject dat voorafgaat aan elk *eris*' (1980b, p. 64). Deze primaire identificatie met de camera (en dat wil zeggen met zichzelf als waarnemingsakt) maakt dat de toeschouwer de indruk heeft tegelijkertijd bron en doelwit van de film te zijn. Maar deze indruk, die berust 'op het spel van elkaar kruisende identificaties, op de veronderstelde uitwisseling van *ik* en *jij*' (1980a, p. 80), is, zo betoogde Metz in vroegere teksten, het effect van een discursieve strategie die eruit bestaat de *histoire* op de voorgrond te plaatsen en 'ertoe neigt alle sporen van het subject van de enunciatie uit te wissen (...) omdat de toeschouwer de indruk moet krijgen zelf dit subject te zijn, maar dan als leeg en afwezig subject, als niets meer dan het vermogen tot zien' (p. 83). De inwisselbaarheid van doel en kern van de enunciatie is dus zelf het effect van een enunciatieve strategie, die precies beoogt dat de toeschouwer niet de indruk heeft dat "'als er beelden te zien zijn, komt dat omdat iemand ze geordend heeft'" – zoals men bij een boek kan denken "'als er gesproken wordt, dan komt dat er omdat iemand spreekt'" – maar dat de toeschouwer 'eenvoudigweg *beelden ziet*' (Metz, 1988, p. 61).

Casetti's gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden om de enunciatieve configuraties van de cinema in wat hij noemt executieve parafrases te omschrijven, resulteert niet in een aporie, maar geeft eerder een adequate beschrijving van het *effect* dat de filmische enunciatie beoogt, en dat in de omkeerbaarheid van het *subjectieve shot*, meer nog dan in het syncretisme van het *objectieve shot* of het *irreële objectief*, het meest pregnant tot uitdrukking komt. 'IJ en HIJ kijken naar wat IK toon' kan immers omgekeerd worden in 'IK en HIJ tonen wat IJ ziet'. In het HIJ van het personage komen het IK van de enunciator en het IJ van de enunciatiaire samen, omdat dit personage net als de camera 'een oog in het voorhoofd en een oog in het achterhoofd heeft' (Metz, 1988, p. 76). Het subjectieve shot is in de traditionele filmtheorie en -kritiek altijd als het model van de filmische identificaties gezien, omdat hierin – en Casetti's definitie van het subjectieve shot omschrijft dit effect treffend – de toeschouwer kijkt door de ogen van het personage. In dit syncretisme van personage en enunciatiaire verdwijnt de enunciator buiten beeld. Maar vanuit een omgekeerd perspectief kan, zoals Metz stelt, dit subjectieve shot als een syncretisme van personage en enunciator beschouwd worden. Het subjectieve shot zou dan kunnen worden

beschouwd als het model dat rekenschap aflegt van en tevens de logische voorwaarde is voor het effect van de inwisselbaarheid van de interpellatie en het subjectieve shot, en van de syncretismen van het objectieve shot en het irreële objectief, die alle het *effect* zijn van een discursieve strategie die kan worden geformuleerd als IK (enunciator) ben als JIJ (enunciataire): IK doe hetzelfde als JIJ, en samen doen wij als HIJ (camera / personage): wij kijken / registreren.' Het is niet alleen zo dat de enunciataire zich identificeert met de 'alles waarnemende akt' (Metz). De discursieve strategie bestaat er tevens uit dat de enunciator met deze al-waarnemende akt wordt geïdentificeerd (en zo 'achter de coulissen' kan verdwijnen); een verdwijntruc die in de deiktische conceptie van de filmische enunciatie de aporie kan doen ontstaan van de toeschouwer die tegelijkertijd een IK en een JIJ is.

Het systeem waarmee Casetti de filmische enunciatie construeert kan worden opgevat als een systematisering en formalisering van de hypothesen die de enunciataire *wordt verondersteld* te formuleren om zijn verhouding tot en in het filmische discours vast te stellen. De executieve parafrasen, met behulp waarvan Casetti de enunciatieve configuraties van de cinema omschrijft, zijn de discursieve manifestaties (de antropomorfe representatie van de syntactische categorieën en hun organisatie in narratieve énoncés) waarmee de enunciataire de abstracte 'reading hypotheses' (waaruit volgens Branigan het point-of-view wordt geconstrueerd) invult. Met andere woorden, Casetti formuleert met zijn systeem het (cognitieve) *doen* van de actant-enunciataire, zoals dit wordt beoogd door diens 'contraire', de actant-enunciator. De relatie tussen deze beide actanten (het subject en anti-subject van de filmische enunciatie) kan worden opgevat als een fiduciair contract waarin de status, de geloofwaardigheid en dus de (modale) betrekking van de beide actanten wordt vastgelegd. Een contract dat het resultaat is van een *manipulatie* waarin een persuasief en een interpretatief doen tegenover elkaar worden geplaatst. Dit *doen* veronderstelt op zijn beurt bij beide actanten weer een competentie en daarmee verschijnt op een logisch en narratief-syntactisch niveau het 'frame that cannot disclose its own framing' omdat het zich niet op het *immanente* niveau manifesteert, maar daar wordt *voorondersteld* als het *transcendente niveau*, het niveau van de Destinateur. En is dit niet de institutie cinema, degene die weet en als *institutie* in iedere film aanwezig is als *het discours dat achter de histoire schuilgaat*; het *frame* dus dat zich in de film als *tekst* niet laat zien, en waarvan de film niet wil weten?

3.4. *Het effect cinema*

Dat Casetti's formulering van het systeem van de filmische enunciatie

een formalisering en systematisering – een semiotisering – is van het effect dat de enunciator met zijn discursieve strategie beoogt, blijkt niet alleen uit de persoonlijke voornaamwoorden, die zijn vier configuraties constitueren en die het model enten op de communicatie. De configuraties situeren de enunciator en enunciaire op steeds verschillende wijze ten opzichte van en/of in de énoncé. Hoewel Casetti er voortdurend aan herinnert dat deze vier configuraties formele betrekkingen voorstellen, maken die formele betrekkingen het op zijn minst mogelijk dezelfde configuraties in ruimtelijke termen te herdefiniëren: de interpellatie kan worden omschreven als een equivalent van het theatrale *terzijde* (Casetti, 1986, p. 65), terwijl ook het objectief gemodelleerd is naar de theatrale ruimte. Deze vereist immers een 'ideale toeschouwer' die 'ten opzicht ervan de scène verborgen blijft', een '*getuige*' (p. 69); het subjectief toont, behalve een 'toeschouwer die personage is geworden, een van binnenuit geleefde ruimte' (p. 77); het 'irreëel objectief', dat de toeschouwer met de camera solidariseert, legt 'een letterlijk onvoorspelbare ruimte bloot' (p. 77). De vier door Casetti onderscheiden configuraties plaatsen dus de enunciatie (het JIJ) naast of tegenover de enunciator (het IK) ten opzichte van de als *ruimte* geconcipeerde énoncé (Casetti spreekt dan ook van de 'geografie van de toeschouwer' – pp. 67–80). En hoewel Casetti erop wijst dat de 'parameters van de enunciatie' op verschillende wijze kunnen worden blootgelegd (metonymisch in de gewilde of ongewilde sporen van de opnamearbeid, metaforisch in onder andere spiegels, vensters, ogen en sporen op het vlak van compositie en ritme), is de camera in het systeem van de configuraties de spil waaromheen de problematiek van de enunciatie draait, en lijkt het shot de eenheid op basis waarvan een configuratie wordt geconstitueerd.

De materiële en pro-filmische eenheden als camera en shot (Brangan) lijken te worden geïdentificeerd met *tekstuele eenheden*. Ook hier is echter voorzichtigheid geboden. De configuraties die Casetti onderscheidt zijn immers geen empirische eenheden. En zij zouden dat ook nooit kunnen zijn, omdat 'de iconische énoncé de grammaticale criteria mist die het haar mogelijk maken te onderscheiden tussen een transcriptie van de werkelijkheid en een discours over de werkelijkheid', zoals François Jost opmerkt (1987, p. 17). Of zoals Roger Odin het formuleert: 'De beeldtaal wordt gekenmerkt door de afwezigheid van dergelijke (lees-, J.S.) instructies op het niveau van de énoncé: een beeld markeert nooit de operaties die voor haar lectuur uitgevoerd moeten worden.' (1983, p. 68) Casetti's configuraties zijn – nogmaals – hypothetische constructies die de enunciaire wordt verondersteld op te stellen om de beelden op een begrijpelijke wijze te organiseren. Ca-

setti's configuraties leggen dus rekenschap af van de wijze waarop noties als shot en camera, die geënt zijn op materiële en profilmische eenheden, in een conceptueel kader worden geïntegreerd (en zo tot concepten worden *getransformeerd*), een kader waarin op steeds andere wijze een formele betrekking wordt opgesteld, die door Branigan wordt beschreven als de 'four-term relation among character, camera, object and narrator / viewer (perceiver); the quadratic predicate which at any given moment describe(s) the point-of-view' (1984, p. 53).

De ruimtelijke situering ten opzichte van de scène moet dus niet in letterlijke, empirische zin worden opgevat, maar worden beschouwd als een 'cue' (Bordwell), een aanwijzing van de 'narration' hoe de enunciatore het getoonde in termen van begrijpelijkheid kan organiseren. Het zijn dus aanwijzingen die helpen de actant-enunciatore te construeren; zij helpen de 'competentie' van dit 'anti-subject' (Casetti) op te bouwen, en kunnen worden beschouwd als modalisering. Casetti formuleert dan ook een correlatie tussen de geografie van de toeschouwer en diens weten: in de vier configuraties wordt de enunciatore niet alleen *ruimtelijk* maar ook *cognitief* ten opzichte van de énoncé gesitueerd. Zo koppelt het objectief een uitpuutend zien aan een diëgetisch weten en een veilig geloven (de aangereikte gegevens van de geschiedenis worden niet ter discussie gesteld). Het irreële objectief koppelt een totaal zien aan een meta-discursief weten (dat zowel de scène als haar bestaansmogelijkheden betreft) en een absoluut geloven. De interpellatie koppelt een partieel zien aan een discursief weten (dat de verhouding van destinateur en destinataire betreft) en een contingent weten (dat louter verbonden is aan de verzekeringen die van het scherm stammen). En het subjectief koppelt een beperkt zien aan een infra-diëgetisch weten, dat even lang standhoudt als de geloofwaardigheid van wie in het veld is (Casetti, 1986, pp. 84-85). Het point-of-view – dat bij Branigan gedefinieerd wordt door het bovengenoemde 'vier-term-predikaat' en bij Bordwell door de parameters 'knowledge', 'self-consciousness' en 'communicativeness' (1985, p. 60) – wordt door Casetti eveneens opgevat als 'het geometrische punt vanwaaruit de wereld wordt gezien, het punt vanwaaruit de dingen worden geweten en het punt vanwaaruit wordt aanvaard het aangereikte te geloven.' (1986, p. 84)

In tegenstelling tot wat een eerste, oppervlakkige lectuur van Casetti zou kunnen doen vermoeden, is zijn systeem niet deïctisch en het blijft evenmin gevangen in de materiële, profilmische verdelingen van het filmisch materiaal. In termen van de narratieve semiotiek expliciteert het systeem de constructie van de *actant*-enunciatore. Wanneer de communicatie en de pro-filmische eenheden als camera en shot model

staan voor de constructie van de competentie van de actant-enunciataire, komt dat omdat de actant-enunciator beoogt het effect van een rechtstreekse en ruimtelijke tegenwoordigheid te bewerkstelligen.

Dat ook Casetti zijn analyse vanuit het standpunt van de beoogde enunciataire uitvoert, blijkt uit het gewicht dat aan de in ruimtelijke termen vervatte configuraties wordt toegekend. De filmische enunciatie wordt beschreven als een tonen en een zien, hetgeen wil zeggen dat de filmische vertelling vanuit het gezichtspunt van de enunciataire wordt omschreven als de constructie van een point-of-view 'vanwaaruit de dingen worden waargenomen, geweten en geloofd' (Casetti). Branigan noemt het 'framed': waargenomen vanuit een ruimtelijke co-existentie van degene die ziet en hetgene dat wordt waargenomen (een co-existentie die in de cinema, wanneer ze letterlijk wordt genomen, zoveel problemen schept!). Degene die toont lijkt zich daarbij te beperken tot een 'doen zien' (Casetti). Vanuit dit point-of-view, dat voor en door de enunciataire wordt geconstrueerd, lijkt de filmische enunciatie zich dus te beperken tot een demonstratieve akt, waarvan men zich voldoende rekenschap kan geven met de constatering dat 'er beelden zijn' (Metz).

De filmische enunciatie beoogt vanuit het voor de enunciataire ingeruimde point-of-view te worden waargenomen als een tonen dat inwisselbaar is met een zien of een registreren: de filmische enunciatie wil worden gezien als een *showing* en niet als een *telling*. Achter de daad van het tonen verdwijnt het vertellen buiten beeld en kan zich juist daarom als inwisselbaar met een zien voordoen. André Gaudreault schrijft dit effect toe aan de gelijktijdigheid van de 'gerepresenteerde *handeling* en het *zien* van de "monstrateur" – van de camera, die in zekere zin, onder deze hoek beschouwd, door de "monstrateur" is afgevaardigd om de plaats van de toeschouwer in te nemen in de tegenwoordige tijd van de op te nemen *handeling*' (1984, p. 93). Wat deze 'monstrateur' toont kan zich wel hebben afgespeeld vóór het tonen zelf, maar 'het tonen als proces is een *rigoureux synchrone, gelijktijdige "vertelling"*, en beoogt het effect dat de toeschouwer de indruk heeft, zoals de "monstrateur" tijdens het opnemen, met zijn neus bovenop het *hic et nunc* van de "voorstelling" te staan' (ibid.). In deze indruk van een 'rigoureux simultane vertelling' verdwijnt precies de verteller, die voor zijn activiteit immers de temporele breuk tussen het gebeurde en het vertellen veronderstelt, en die volgens Gaudreault weer naar voren treedt in de montage, die 'de tussenkomst mogelijk maakt van een narratieve instantie die de toeschouwer "bij de hand neemt" om hem uiteenlopende temporele ervaringen te doen ondergaan' (p. 94). Gaudreault stelt dan ook voor, het filmische verhaal op te vatten als het samengaan van twee typen verhaal, een 'montrer' en een 'narrer'.

In plaats van te spreken van twee typen verhaal, zoals Gaudreault voorstelt, lijkt het beter te spreken van twee gezichtspunten, van twee tegengestelde en niet geheel inwisselbare perspectieven: dat van de enunciator (die zich niet alleen in de montage tussen de shots manifesteert, maar ook verantwoordelijk is voor de constructie in het beeld, voor de mise-en scène, de belichting, de kostuums enzovoort – die alle eveneens narratieve doeleinden dienen) en dat van de enunciatrice, die juist de indruk moeten krijgen bovenop de gebeurtenissen te staan. Dit noemt Casetti de positie van *getuige* (het 'IK ben / doe als JIJ, namelijk kijken / registreren'). Bij Metz heet het het 'effect van de primaire identificatie', die immers *een identificatie met de camera* is met als beoogd effect de 'referentiële illusie', de indruk 'dat de signifiant het verhaal alleen maar "illustreert", het ons als het ware achteraf doorgeeft, alsof het tevoren al bestond' (Metz, 1980b, p. 54).

In de klassieke filmtheorie werd deze referentiële illusie niet als een effect, maar als een ontologische essentie en teleologische utopie van de totale cinema beschouwd. Onder het motto 'montage interdit' bezwoer bijvoorbeeld André Bazin dat elke enunciatieve interventie de illusie van een ruimtelijke co-presentie van toeschouwer / getuige en het getoonde (dat niet minder dan de werkelijkheid zelf was) zou kunnen verstoren (Bazin, 1975, pp. 63 e.v.). De onzichtbare montage, de '180 graden-regel' of de 'eye-line-match', het zijn evenzovele regels en procedures die een onzichtbare stijl uitmaken, de 'zero point of cinematic style' (Burch, 1981, p. 11), gericht op het effect van de referentiële illusie. Als Casetti, maar ook Branigan, de positie van de actant-enunciatrice of kijker / lezer definieert in de ruimtelijke termen van het point-of-view, doet hij daarmee recht aan de competentie van deze enunciatrice, die immers op deze wijze wordt gesitueerd door de filmische actant-enunciator; camera en object worden met personage en enunciator termen van een door de film aangereikte lees-hypothese.

BROADCAST NEWS, om op dit voorbeeld terug te komen, bevestigt de validiteit van dit gezichtspunt. Als toeschouwer leest de producent de shot-reverse-shot uit het nieuwsitem vanuit het point-of-view dat de constructie, de articulatie van de beelden voor haar voorziet: die van een getuige die de scène uit het oogpunt van een ruimtelijke co-presentie interpreteert, zoals ook door de enunciator bedoeld, daar anders het effect van de getoonde ontroering betekenisloos, want niet meer dan een effect, zou zijn. Van haar wordt gevraagd de getoonde scène te interpreteren volgens een logica van zien en tonen, volgens een 'IK en JIJ, wij kijken beiden naar HEM'. Om te zien dat het gaat om een effect – niet om een 'monstration', maar een 'narration' (Gaudreault) – moeten men van perspectief wisselen en zich op het standpunt van de productie

stellen. Dan blijkt dat de beide posten van enunciator en enunciatiaire niet inwisselbaar zijn, maar dat deze inwisselbaarheid zelf het effect is van een manipulatie, van een doen geloven en geloven. Een kwestie van vertrouwen dus, van afspraken of van een fiduciair contract.

4. Een actantieel model van de filmische enunciatie?

4.1. Enunciator en enunciatiaire: rollen of personen?

Christian Metz trekt in zijn artikel 'De onpersoonlijke enunciatie' de meest radicale conclusie uit de aporieën van een deiktische conceptie van de cinema. Eerst geeft hij zelf op subtiële wijze een antropomorfe kleuring aan het begrip enunciatie ('met "enunciatie" wordt de aanwezigheid bedoeld van menselijke personen aan beide "uiteinden" van de énoncé, of om preciezer te zijn van *subjecten*' – Metz, 1988, p. 54), en hij opent zo zelf de deur naar de verwarring van personen en syntactische categorieën (begrippen die hij vervolgens minutieus ontrafelt – en met recht en reden, want de verwarring die Metz behandelt is zeer reëel!). En vervolgens demonstreert hij de ongeschiktheid van de op de leest van de conversatie van levende personen geschoeide communicatie voor de filmische enunciatie. Daarna worden de begrippen doel en kern van de enunciatie en het onnodig provocerende karakter van de notie van de toeschouwer als *gesprekspartner* terzijde geschoven. Metz extrapoleert als het ware de referentiële illusie van de cinema door de filmische enunciatie te definiëren als 'altijd een enunciatie over de film'.

De filmische enunciatie wordt door Metz omschreven als een meta-discursieve activiteit, een 'meta-discursief terugbuigen op zichzelf van filmische instanties' (p. 82). Doel en kern worden door Metz niet opgevat als rollen, maar als 'stukken tekst, of aspecten van de tekst, of configuraties van de tekst'. Uit het ontbreken van deiktische termen in de filmische énoncé trekt Metz de conclusie dat in de film geen sporen aanwezig zijn die verwijzen naar een persoon of een instantie *buiten* de film, maar 'dat de film voortdurend alleen "spreekt", mij niets laat zeggen, en niet buiten zichzelf kan treden' (p. 73). De film verschaft dus 'in dit perspectief geen enkele context, geen enkel "frame", geen enkel "kader"' (p. 71). Of: 'Meer in het algemeen (en veel simplistischer) zouden we kunnen zeggen dat de camera, zonder de hulp van een spiegel, nooit zichzelf kan filmen – zij is als onze ogen, die wij niet zien – en dat de zogenaamde buiten-tekst dus alleen maar tekst kan zijn, verdubbelde tekst, meta-tekst', aldus Metz in een poging Branigan's uitlatingen te vereenvoudigen (p. 74).

De filmische enunciatie bestaat voor Metz dus uit die stukken tekst



BROADCAST NEWS (James L. Brooks, 1987)

waarin de film van zichzelf zegt dat hij film is. Metz reduceert de filmische enunciatie zo tot één van de vier modi van de enunciatie die Francesco Casetti onderscheidde, namelijk de 'énonciation énoncée', 'die zich probeert te tonen voor wat ze is in de énoncé waarvan ze de grondslag vormt'. (Casetti, 1983, p. 83) Maar het is een paradoxale vorm van enunciatie; de tekst zegt alleen van zichzelf dat ze tekst is, zonder te kunnen verwijzen naar de buiten-tekst die toch door de tekst wordt verondersteld. Het is misschien juister te stellen dat Metz de filmische enunciatie gelijkstelt met de modus van de 'énonciation fuyante': 'de enunciatie tracht niet meer op een bepaalde manier een protagonist van de handeling te zijn, maar trekt zich keurig achter de schermen terug' (ibid.).

Wat in deze opvatting van de filmische enunciatie echter 'achter de coulissen' verdwijnt, is de enunciatie als *logische vooronderstelling* van de énoncé. Metz heeft zeker gelijk als hij zich keert tegen een antropomorfie en deiktische conceptie van de enunciatie, die aan beide uiteinden van de tekst menselijke personen, of levende personen als de auteur en de toeschouwer plaatst. Hij citeert terecht Branigans formule van het 'frame that cannot disclose its own framing' (Branigan, 1984, p. 40), waarmee Branigan eveneens aanduidt dat men bij de analyse van de filmische tekst onvermijdelijk stuit op het 'frame' dat geen enkele informatie meer verschaft over zijn 'context'. Hij bedoelt daar inderdaad de 'apersonal component' mee waarin geen 'real-life author' kan worden ingevuld. Maar Metz geeft nu juist deze termen – 'frame' en 'camera', die hij terloops instemmend aanhaalt – zogenaamd vereenvoudigend, de empirische, pro-filmische, materiële inhoud die Branigan ze nu net wil ontnemen. De camera die zichzelf niet kan filmen is het opnameapparaat dat te vergelijken is, zoals Metz stelt, met onze ogen die wij niet kunnen zien. Maar deze camera wordt door Metz niet opgevat als de leeshypothese van Branigan en ook niet als een term die zijn betekenis pas krijgt in het vier-termen-predikaat ('object', 'camera', 'character' en 'narrator/perceiver'). 'Frame' – ook het effect van een constructie bij Branigan, en geen empirisch kader (1984, p. 103) – en 'camera' zijn labels, of hypothesen. Juist dat verdwijnt bij Metz uit het zicht en daarmee verdwijnt ook wat van deze hypothesen de logische vooronderstelling is, namelijk de 'perceiver/viewer (reader)'.

Wanneer Branigan omgekeerd stelt dat voor een 'real-life author' in een theorie over het filmische vertellen geen plaats is omdat een ultiem frame geen informatie meer verschaft over zijn context (de buiten-tekst van Metz), benadrukt hij precies het onpersoonlijke van wat door dit frame wordt verondersteld: 'the activity of narration. This activity of narrating (or, of reading) is a role or function – a particular relation-

ship with respect to the symbolic process of the text.' (1984, p. 40) De termen *frame* en *camera* hebben bij Branigan pas betekenis als elementen van logische configuraties die de door de tekst logisch veronderstelde 'particular relationship with respect to the symbolic process' definiëren. Ook bij Branigan zijn het dus rollen, stukken tekst, of liever: niet *alleen* stukken tekst.

Metz lijkt zelf het slachtoffer te worden van de door hem geconstateerde verwarring. Niet zozeer en verwarring tussen een deiktische en onpersoonlijke of logische opvatting, maar tussen een pragmatische en tekstuele opvatting over enunciatie, tussen een niet-linguïstische en een logisch-linguïstische opvatting. In de pragmatische opvatting verwijst de enunciatie inderdaad naar de niet-linguïstische context (of buiten-tekst) die wordt bevolkt door levende personen (de 'real-life authors' van Branigan) van de conversatie of communicatie. Op het niveau van de tekstuele analyse hebben zij inderdaad niets te zoeken. De analyse van de rollen of functies die door de tekst logisch verondersteld worden echter wél. Deze rollen en functies – en nu komen Metz' stukken tekst in beeld – kunnen ook alleen door de analyse van de tekst gekend worden. Ook in de verbale conversatie, of in de linguïstische tekst, verschijnen de subjecten van de enunciatie nooit als zodanig. Zij zijn echter kenbaar door de sporen, de merktekenen, die zij achterlaten in het discours; dus als *énoncé*, als stuk tekst dat verwijst naar de logisch veronderstelde plaats (rol of functie) van de *productie* van het discours. Alleen als stukken tekst, als *énoncé*, kunnen deze posten zich manifesteren, zonder met deze stukken tekst identiek te zijn. Als logisch veronderstelde plaats van de productie van het discours hoeft de enunciatie zich ook niet noodzakelijk in de tekst te manifesteren (ook de *histoire* van Benveniste is immers een modaliteit van de enunciatie). En daarmee verschijnt het meta-tekstuele karakter van de enunciatie ten tonele: ook in de natuurlijke taal kan elke propositie *p* meta-linguïstisch worden herschreven als 'hij zegt dat *p*' (Coquet, 1984, p. 13). Het meta-discursieve niveau beperkt zich niet alleen tot zijn tekstuele manifestatie, maar vormt precies het logische niveau waarop ook de in de *énoncé* impliciet blijvende, niet-gemanifesteerde logische veronderstellingen van deze *énoncé* geëxpliciteerd kunnen worden.

De personen die in de linguïstische *énoncé* worden gemanifesteerd door de persoonlijke voornaamwoorden, en die op het pragmatische niveau (dat van de communicatie en context van de *énoncé*) verwijzen naar levende personen (wat Metz noemt de 'instanties van de belichaming') en geen equivalenten in de filmische *énoncé* hebben, verwijzen – zodra de problematiek van de enunciatie op het niveau van de tekstuele analyse wordt gesitueerd – naar het (meta-linguïstische) *logisch-se-*

mantische niveau, waar men niet meer te maken heeft met personen maar met actanten, rollen of functies. Dit niveau wordt door Metz tegelijk met de deiktische termen en het pragmatische niveau uit de tekstuele analyse van de film geëlimineerd: de 'onpersoonlijke enunciatie' moet eigenlijk worden gelezen als 'geen enunciatie'. Hoewel Metz zich een voorstander van een theorie van de filmische enunciatie beuigt, situeert hij de film op deze manier precies waar de discursieve strategie van de enunciator hem beoogt: aan de kant van de *histoire*.

Maar ook Bordwell, die zich expliciet keert tegen linguïstische ontleningen binnen het domein van de cinema, probeert in zijn *Narration in the Fiction Film* de vooronderstellingen van de filmische vertelling te expliciteren door deze te omschrijven als een proces dat zich afspeelt tussen een 'narration' en een 'viewer's activity', zoals Branigan de tekst definieert als een 'symbolic process' dat een 'narration' en 'reading' veronderstelt. Of zoals Casetti de *énoncé* omschrijft als object dat moet worden overgedragen, als een zich toeëigenen en bestemmen, als een doen zijn van het beeld (*far essere l'immagine*) en een doen doen zijn van het beeld (*far far essere l'immagine*). Als een object dus dat wordt gecommuniceerd tussen twee actanten: de enunciator en de enunciatiaire (waarmee Casetti dichter bij Bordwell en Branigan staat dan Metz wil doen geloven).

4.2. *Enunciator en enunciatiaire: een actantieel model van de filmische enunciatie?*

Een *énoncé* kan worden opgevat als een object dat zijn enunciatie als proces van produktie en bestemming (Casetti) logisch veronderstelt, en derhalve ook de enunciator en de enunciatiaire als de respectievelijke plaatsen van de produktie en bestemming van de *énoncé*. 'Een uitdrukking', zo schrijft Umberto Eco in zijn overigens meer pragmatisch georiënteerde studie naar de rol van de lezer, 'blijft louter en alleen een *flatus vocis*, zolang ze niet – onder verwijzing naar een gegeven code – met zijn overeenstemmende inhoud wordt verbonden' (1987, p. 61). De tekst veronderstelt dus zijn ontvanger als de 'operator' die door toepassing van door de tekst gebruikte en veronderstelde codes die tekst een inhoud geeft: 'een tekst is een produkt waarvan de interpretatie deel moet uitmaken van het mechanisme van zijn produktie: een tekst produceren betekent een strategie volgen, waarin met de voorziene kenmerken van een ander rekening gehouden wordt – zoals in elke strategie' (ibid.). De tekst veronderstelt een 'operator' die kan worden omschreven als het geheel van competenties (bij Eco niet alleen encyclopedische en grammaticale, maar ook co-tekstuele en situationele competenties) die bij haar produktie zijn voorzien (en soms ook niet-voorzien, als bijvoor-

beeld een tekst in een andere dan de eigen historische of culturele context wordt gerecipiëerd), zodanig dat een interpretatie of analyse van een tekst kan worden opgevat als de (re)constructie van de door de tekst gemobiliseerde competenties, en de figuur van de auteur opgevat moet worden – en hier komen Branigan en Eco bij elkaar – als een interpretatiehypothese, een configuratie die uit de te onderzoeken tekst zichtbaar wordt.

De tekst kan, zoals ook Metz stelt, alleen vanuit het gezichtspunt van het doel worden waargenomen, en wordt pas tekst doordat de 'operator-enunciataire' zijn competentie inzet om de tekst betekenis te geven. Dat geldt niet alleen voor de literaire tekst, maar ook voor de filmische tekst, die de toeschouwer nodig heeft 'in een dubbele (niettemin onscheidbare) positie van zowel getuige als helper: ik kijk en ik help. Door de film te bekijken help ik bij de geboorte ervan, help ik hem tot leven brengen, want het is immers in mij dat hij zal leven' (Metz, 1980a, p. 79), 'omdat hij voordat ik de zaal binnenkom niet bestaat en omdat ik alleen mijn ogen dicht hoeft te doen om hem te doen verdwijnen' (Metz, 1980b, p. 67).

De film veronderstelt de toeschouwer niet alleen om gezien te worden, maar krijgt slechts door de (cognitieve) activiteit van de 'operator / enunciataire' zijn betekenis. Het filmbeeld – zoals de iconische énoncé in het algemeen – kent immers in tegenstelling tot de natuurlijke taal geen kleinste eenheden (fonemen) of het principe van de dubbele articulatie, noch de grammaticale personen of aanwijzende voornaamwoorden die de 'mate van deixis van een shot aanduiden' (Jost, 1987, p. 18). Evenmin bevat het filmbeeld instructies omtrent de aard en volgorde van de operaties die voor het begrijpen van een beeld dienen te worden uitgevoerd. De lectuur van een iconische énoncé bestaat uit een operatie 'die niet voortvloeit uit een intern voorschrift, maar uit een cultureel voorschrift' (Odin, 1983a, p. 68). Dit geldt al op het eenvoudige niveau van de herkenning en benoeming van het beeld (Metz, 1977, pp. 129-161) maar evenzeer waar het gaat om het toekennen van betekenissen aan grotere articulaties van beelden, zoals een film. De betekenis die aan een film wordt toegekend, is het resultaat van een lectuur, van een operatie die de in principe eindeloze polysemie van de iconische énoncé beperkingen oplegt, door deze te organiseren in een coherent en begrijpelijk geheel volgens regels die alleen aan de eis moeten voldoen dat ze compatibel zijn 'met de vorm, de ordening en de opeenvolging van de vlekken die onveranderlijk op de filmstrook zijn vastgelegd en bij elke projectie identiek aan zichzelf worden gereproduceerd' (Odin, 1983a, p. 68). De film, aldus Odin, 'produceert uit zichzelf geen betekenis, maar kan alleen een bepaalde hoeveelheid betekenis-invullingen *blokkeren*' (p. 69).

Edward Branigan is dezelfde opvatting toegedaan. Hij omschrijft 'narration' als 'a systematic restriction of meaning. Thus the point of view as a system of the text functions to control (expand, restrict, change) the viewer's access, not to a real object (through a "camera"), nor to psychological states and attitudes, but to signification. Points of view are epistemological boundaries inscribed within the text.' (1984, p. 178) De betekenis van een film is dus het resultaat van het formuleren van hypotheses door de 'operator/enunciataire', volgens welke de beelden kunnen worden gerationaliseerd, aan een logica kunnen worden onderworpen (Branigan), of waarop door deze 'operator' 'schemata' worden toegepast (Bordwell) die gezamenlijk de *competentie* van deze actant-enunciataire uitmaken. Omdat de competentie van de actant-enunciataire tevens als 'bestanddeel van het eigenlijke mechanisme van de productie' (Eco) wordt voorondersteld, definieert deze ook gedeeltelijk de competentie van de enunciator.

Enunciator en enunciataire zijn actanten, begiftigd met, of beter, gedefinieerd door de regels, de voorschriften van "'de discursieve praktijk" van hun tijd en hun omgeving' (Odin, 1983a, p. 70). Ze zijn volgens Odin '*le point de passage d'un faisceau de déterminations*' (ibid.) Geen vrije subjecten die vrijelijk kunnen besluiten over de toepasbaarheid van de regels voor deze of gene film. Ze vormen zelf doorgangspunten van bepalingen die niet door deze of gene film worden vereist, maar door de *institutie cinema*. De actanten enunciator en enunciataire kunnen worden beschouwd als subjecten van de enunciatie, gedefinieerd door een competentie die hen is opgelegd door de institutie cinema: een actantieel model van de enunciatie begint zich af te tekenen. Een model waarin de institutie cinema de plaats inneemt van 'Destinateur', de enunciator en enunciataire die van het Subject en Anti-Subject van de enunciatie (Casetti) en de filmische énoncé die van het Object.

4.3. *Institutie of instituties: 'modes of narration'*

Odin wijst erop dat niet alle bepalingen die de competentie van de actant-enunciator en actant-enunciataire in de cinema definiëren, dezelfde mate van algemeenheid en stabiliteit hebben. De speelfilm, de documentaire film, de pedagogische film, de familiefilm, de experimentele film hebben, hoewel alle deel uitmakend van het cinematografische veld, elk hun eigen wijze waarop ze bijvoorbeeld het beeld van de auteur produceren: in de experimentele film functioneert de toeschouwer in naam van de auteur, in de pedagogische film 'wordt de regisseur door de toeschouwer geconstrueerd als degene die het Weten bezit, terwijl in de reportagefilm de regisseur eerder wordt geconstrueerd als degene die het Zien bezit, degene die heeft gezien' (Odin, 1983a, p. 73).

Ook heeft elke film een eigen wijze waarop hij de affectieve positionering regelt. Zoals bijvoorbeeld de geïsoleerde, zwijgende toeschouwer met een psychologische positionering ergens tussen waken, dagdroom en droom, die bereid is die totaliserende en imaginaire constructie te produceren: de diëgetische in de dominante cinema. Terwijl 'de familie-film een toeschouwer produceerde die eerder "deelnemer" dan werkelijke toeschouwer was: deelnemer aan het proces van de verwerkelijking van de film (hij heeft de camera vastgehouden), deelnemer aan de handelingen die zich op het scherm afwickelen (hij is gefilmd), deelnemer aan het opstellen van de projectie (hij stelt het scherm en de projector op) en deelnemer ten slotte aan het soort happening die het gezamenlijk scheppen van een herinneringsdiëgetische door leden van een familie is' (Odin, 1983a, pp. 73-74). Elke institutie eist zijn eigen actant-enunciator en actant-enunciataire, die door de betreffende Destinateur-Institutie niet alleen worden gekwalificeerd maar ook gesanc-tioneerd. Zo zal degene die een documentaire gaat zien met de instelling van de toeschouwer van een speelfilm 'ongetwijfeld worden gesanc-tioneerd als "gek", want hij zou ervan worden beschuldigd niveaus van werkelijkheid te verwarren' (p. 78). En zo kunnen films die door de dominante institutie cinema verworpen worden (een negatieve sanctie), door instituties als filmhuizen gecultiveerd worden (positieve sanctie) (Odin, 1983b).

Behalve deze generieke onderscheidingen tussen diverse cinematografische instituties, bestaan ook *binnen* de speelfilm weer meerdere instituties. Zo onderscheidt Bordwell – na de algemene schemata die het opstellen van hypothesen door de toeschouwers leiden, en na de algemene principes van vertellen die 'both *cue* and *constrain* the viewer's construction of a story' (1985, p. 49) – vier verschillende 'historical modes of narration', die hij definieert als 'a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension' (p. 150), die steeds (conform Odins bepaling van de instituties van de toeschouwer) andere verwachtingen vereisen, toepassingen van andere schemata, maar die ook steeds een ander beeld van de auteur produceren. Ook Branigan onderscheidt de klassieke (film)tekst van de moderne, omdat de klassieke tekst de elementen waaruit de representatie van de ruimte is opgebouwd, gebruikt om een point-of-view te construeren waarin de produktie van de ruimte kan worden toegeschreven aan een personage dat 'has the capacity to generate for the viewer the very spaces of which it is already composed. Subjectivity, then, in the classical text, becomes a certain reduplication of *mise-en-scene* confirming (modifying) the viewer's hypotheses about scenic space.' (1984, p. 177) De klassieke tekst is dus een 'positioning of the viewer with respect to the

production of space', waarbij van de toeschouwer wordt gevraagd de ruimte te interpreteren in termen van subjectiviteit, die de epistemologische grens binnen de tekst definieert en grenzen stelt aan de binnen de tekst nog toelaatbare hypothesen (pp. 178-179).

De Destinateur-instituties vormen dus het geheel van bepalingen (Odin), regels (Branigan) of normen (Bordwell) die de *competentie* van de subject-enunciator en enunciatie uitmaken. Omdat de plaats van de produktie van de filmische énoncé alleen vanuit het gezichtspunt van het doel van de enunciatie waargenomen kan worden (Metz), en de enunciator een leeshypothese (Branigan) of interpretatiehypothese (Eco) is, en omdat de competentie van deze enunciator een met de enunciatie gedeelde is, kunnen 'narration' en 'perceiving' (en de 'narrator' en 'narratee') soms onderling verwisselbaar lijken (en soms ook terminologisch verwisseld worden, zoals door bijvoorbeeld Branigan en Bordwell). Maar Bordwells definitie van 'narration' in de speelfilm geeft op niet mis te verstane wijze aan dat de 'narration' en de 'viewer's activity' elkaar weliswaar veronderstellen, maar toch te onderscheiden activiteiten zijn: hij omschrijft 'narration' als 'the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula' (1985, p. 53). Het doel van de toeschouwer is volgens Bordwell 'the construction of a more or less intelligible story' (p. 33) met behulp van de door de institutie aangegeven en vereiste competentie (de schemata van Bordwell, waarin de 'norms' van de 'modes of narration' hun toepassing vinden). Op die manier wordt een narratief programma voor het subject-enunciatie gedefinieerd, dat immers in een relatie van disjunctie wordt gesitueerd ten opzichte van een (cognitief) waarde-object ('a more or less intelligible story').

Dit waarde-object, dat de subject-enunciatie zich wil of moet toeëigenen, en waartoe het zijn competentie (zijn weten en kunnen) moet inzetten, bevindt zich aan de kant van de subject-enunciator, aan wie de taak toekomt dit waarde-object te communiceren door 'to cue and constrain the viewer's construction of a story'. Maar deze communicatie omvat het hele scala van 'encourage, sustain, block or undercut specific viewing operations' (Bordwell, 1985, p. 49), die weliswaar de toeschouwer in staat moet stellen 'to construct a particular unfolding fabula' (p. 61), maar deze ook kunnen tegenwerken, op het verkeerde been zetten, informatie achterhouden, kortom al die tactieken kunnen benutten van 'syuzhet'-constructie die de subject-enunciatie niet alleen toegang verlenen maar ook toegang ontfangen tot de 'story-world' (zoals de karakterisering van 'syuzhet, processes' als 'working to open, prolong, or close gaps in fabula events' (p. 55) al afdoende sug-

gereert). Het waarde-object kan dus inzet zijn van een werkelijk duel tussen de beide subjecten van de enunciatie of, zoals Eco het formuleert: 'de tekstuele medewerking is een verschijnsel dat zich tussen twee discursieve strategieën afspeelt...'. (1987, p. 78).

De fameuze leugen-flashback uit Hitchcocks *STAGE FRIGHT* en – misschien minder spectaculair maar niet minder effectief – de suggestieve maar onbetrouwbare montages uit Fritz Langs *YOU ONLY LIVE ONCE* (zie Wilson, 1986) demonstreren dat de zogenaamde 'unreliable narration' aantoont dat de subject-enunciator rekening kan houden met de competentie van de subject-enunciataire om deze te gebruiken voor een eigen strategie. De 'unreliable narration' laat zien, dat ook de 'reliable narration' een kwestie van vertrouwen is, maar dat men altijd bedacht moet zijn op een eigen, onafhankelijke discursieve strategie van de subject-enunciator.

4.4. *Enunciator en enunciataire: een polemische of contractuele relatie?*

Casetti analyseert in zijn studie van de filmische enunciatie de figuren van de film in de film en de flash-back (meta-discursieve momenten in de termen van Metz en secundaire representaties volgens Casetti, die echter een schema voorstellen voor de film in zijn geheel) als 'modellen van het "farsi e darsi" van elke film' (Casetti, 1986, p. 110).

In de figuur van de film in de film projecteert de enunciator allereerst de enuniataire in de figuur van de 'narrataire' in de énoncé, om vervolgens zelf (volgens de procedure van de 'embrayage') te verglijden in de figuur van de enunciator *in* de film (de narrateur) (p. 129). De flash-back is hiervan een complementaire figuur: hier projecteert (volgens de procedure van de 'débrayage') de enunciator allereerst een 'narrateur', in wie hij zich vervolgens (volgens het procédé van de 'embrayage') laat verglijden, en projecteert dan een 'narrataire' in het discours. De film in de film en de flash-back zijn verbeeldingen van het proces van de filmische enunciatie, voor zover zij in de énoncé subjecten en competenties installeren die de preliminaire voorwaarden van het gehele proces zijn. In het geval van de film in de film wordt een subject geïnstalleerd dat de opdracht krijgt te kijken en te luisteren, en de performantie bestaat in het ontdekken. In het geval van de flash-back wordt een subject ('narrateur') geïnstalleerd dat als opdracht krijgt een visie en een versie van de feiten te presenteren, en de performantie bestaat uit een weergeven (*ibid.*).

De flash-back en de film in de film zijn simulaties van de filmische enunciatie waarin twee subjecten worden geïnstalleerd: het betreft twee vormen van manipulatie die twee parallelle, maar tegengestelde narratieve programma's opstellen, en die van de tekst het 'strijdperk

maken tussen twee afzonderlijke en volstrekt spiegelbeeldige lijnen – het naar voren schuiven van een voorstel en het beantwoorden met een interpretatie; het overtuigen en het geloven – in een confrontatie die nu eens de vorm van strijd dan weer de vorm van overeenstemming aanneemt' (Casetti, 1986, p. 129). De film in de film en de flash-back, als vormen van gesimuleerde enunciatie, zijn te beschouwen als het model van de manipulatie die voor elke film de subject-enunciator en subject-enunciataire tegenover elkaar plaatst. Met deze manipulatie moet noodzakelijkerwijs een sanctie corresponderen waarin de performantie van de beide actant-subjecten aan een evaluatie wordt onderworpen, en waarin over de waarheid van het filmische discours wordt beslist.

De filmische tekst kan zo worden gedefinieerd als een polemisch-contractuele relatie tussen twee subjecten, waarvan de narratieve programma's kunnen worden omschreven als een overtuigen en een geloven. De enunciator (Casetti's IK), de logisch veronderstelde *plaats van produktie* van de filmische énoncé, is een actant die logischerwijs is gemodaliseerd met een meta-willen (willen doen doen, willen doen geloven, willen doen weten...), die van de eveneens logisch veronderstelde *plaats van bestemming* van de énoncé, de enunciataire (Casetti's JIJ) een bestemming, in casu een geloven wil verkrijgen. 'Inderdaad: door *p* te stellen wil *ego* minstens dat JIJ oordeelt dat HIJ, *ego*, oordeelt dat *p*. Hij maakt van deze JIJ aldus een getuige, en dit proces is de noodzakelijke basis van alle expliciete of impliciete strategieën van de overtuiging die trachten deze positie van getuige in die van "co-énonçant" te transformeren: IK = JIJ.' (Chabrol, 1987, p. 229)

Het persuasieve doen van de enunciator, diens performantie, vindt dus zijn (positieve of negatieve) sanctie in het al of niet verkrijgen van de instemming, de erkenning, het geloven van de enunciataire, die beoordeelt of het doen van de actant-enunciator conform is aan het axiologische universum, aan de voorschriften en regels van de transcendente Destinateur Institutie Cinema waarvan de enunciataire het gedelegeerde subject is. Anderzijds heeft de sanctie ook betrekking op het interpretatieve doen van de actant-enunciataire, wiens competentie en performantie conform dienen te zijn aan het axiologisch universum van de Institutie Cinema, waarvan in dit perspectief de actant-enunciator als het gedelegeerde subject optreedt (Odin, 1983a, p. 78). De inwisselbaarheid van de perspectieven van enunciator en enunciataire keert hier aan het eind van het traject weer terug op het syntactisch-narratieve vlak, voor zover de enunciator (de 'destinateur' van de énoncé) in de sanctie de destinataire wordt van een oordeel waarvan de enunciataire, de 'destinataire' van de énoncé, nu de 'destinateur' wordt (Casetti, 1986, pp. 133-134). Maar het betreft hier de afronding van twee tegengestelde narratieve programma's.

De filmische tekst wordt zo een utopische ruimte, de plaats van een test, waar de beide 'sujets d'énonciation' hun doen en hun zijn dienen te bewijzen. In plaats van een inwisselbaarheid of zelfs identiteit van de beide uiteinden van de énoncé (Metz) is er sprake van een antagonisme en confrontatie.

De identiteit van de enunciator kan (logischerwijs) alleen het effect zijn van de filmische enunciatie, de positieve sanctie van het persuasieve doen van de actant-enunciator. Of is ze ook het effect van een zekere circulariteit, omdat de sanctie van het respectievelijke doen van de actanten enunciator en enunciatie geschiedt op grond van het axiologisch universum, de institutie cinema, waarvan beide het gedelegeerd subject zijn, zodat in zekere zin de film wordt geëvalueerd door de Institutie Cinema? In Otto Premingers *LAURA* bijvoorbeeld projecteert de enunciator (gedelegeerd subject van de Institutie Cinema) een anti-enunciator (een gedelegeerd subject van de als anti-destinateur geconstrueerde Institutie Kunst) en een 'diëgetische narrataire' die in de énoncé de enunciatie/gedelegeerd subject van de Institutie Cinema simuleert. Het zal niet verbazen dat het narratieve program van de enunciator eruit bestaat te doen geloven in de leugenachtigheid van de Institutie Kunst enerzijds, en in de geloofwaardigheid van de Institutie Cinema anderzijds, en dat dit narratieve program des te meer kans van slagen heeft, daar enunciator en enunciatie hetzelfde axiologisch universum, dat van de Cinema, delen.

De vertaling van de filmische enunciatie (op een logisch-semantic, meta-discursief niveau gesitueerd) in het canonieke narratieve schema dat een onderscheid postuleert tussen het cognitieve vlak (van de manipulatie en de sanctie) en het pragmatische vlak (van de competentie en performantie), laat bovendien zien dat de enunciatieve actanten en hun diëgetische simulaties op steeds verschillende wijze over deze vlakken kunnen worden verdeeld, hetgeen een steeds andere situering van de enunciatie en enunciator ten opzichte van de énoncé en ten opzichte van elkaar mogelijk maakt (en aldus van dienst kan zijn in de opstelling van een typologie van de instituties cinema – Casetti, 1986, pp. 130 e.v.).

Voor al omdat de relatie tussen de beide actanten van de enunciatie wordt bepaald door een fiduciair contract, openen zich voor de beide actanten alle mogelijkheden aan discursieve strategieën die de veridictoire dimensie kent (waarheid en vals, geheim en leugen), waarvan de film *BROADCAST NEWS* (op diëgetisch vlak, als secundaire enunciatie weliswaar, maar indicatief voor de mogelijkheden van de primaire enunciatie) al een glimp liet zien.

De filmische enunciatie is meer dan alleen een 'stuk tekst': het is het

domein van complexe, rijke en veelvuldige discursieve strategieën, die vermoedelijk zo effectief zijn, omdat in de tekst inderdaad alleen hun effect wordt waargenomen. De opstelling ervan vindt plaats buiten de tekst, buiten het 'frame that cannot disclose it's own framing' (Branigan), het frame waarvan echter het point-of-view in dit buitenbeeldse domein van de logische presupposities is gelegen.

Literatuurlijst

- Bazin, A., 'L'évolution du langage cinématographique', in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Parijs 1975.
- Barthes, R., 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in: *Versus*, 3 / 1984.
- Bordwell, D., *Narration in the fiction film*. Londen 1985.
- Branigan, E., *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlijn / New York / Amsterdam 1984.
- Burch, N., *Theory of film practice*. New Jersey 1981.
- Casetti, F., 'Les yeux dans les yeux', in: *Communications* 38 ('Enonciation et cinéma'), 1983.
- , *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milaan 1986.
- Chabrol, C., 'Enonciation, interlocution, interaction', in: M. Arrivé & J.Cl. Coquet, *La sémiotique en jeu. Autour et à partir de l'oeuvre d'A.J. Greimas*. Amsterdam 1987.
- Coquet, J.Cl., *Le sujet et son discours*. Parijs 1984.
- Eco, U., *Lector in fabula*. München / Wenen 1987.
- Gardies, A., 'Le su et le vu', in: *Hors Cadre* 2 ('Ciné-narrables'), 1984.
- Gaudreault, A., 'Narration et monstration au cinéma', in: *Hors Cadre* 2 ('Ciné-narrables'), 1984.
- Greimas, A.J., & J. Courtès, *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. (Deel 1), Parijs 1979. Ned. vert. *Analytisch woordenboek van de semiotiek*. Tilburg 1987.
- Jost, F., *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon 1987.
- Lagny, M., M.-C. Ropars-Wuillemier & P. Sorlin, 'Le récit saisi par le film', in: *Hors Cadre* 2 ('Ciné-narrables'), 1984.
- Metz, C., *Langage et cinéma*. Parijs 1977.
- , 'Histoire / discours (aantekeningen over twee voyeurismen)', in: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen 1980 (a) pp. 77-84.
- , *De beeldsignifikant*. Nijmegen 1980 (b).
- , 'Problème de dénotation dans le film de fiction', in: *Essays sur la signification dans le cinéma*. 11, Parijs 1983.
- , 'De onpersoonlijke enunciatie of de locatie van de film. In de marge van recente studies naar de enunciatie in de cinema', in: *Versus* 3 / 1988, pp. 54-82.
- Odin, R., 'Pour une sémio-pragmatique du cinéma', in: *Iris*, jrg. 1, 1983 (a).
- , 'Mise en phase, déphasage et performativité dans LE TEMPESTAIRES de Jean Epstein', in: *Communications* 38 ('Enonciation et cinéma'), 1983 (b).
- Wilson, G. *Narration in light*. Baltimore 1986.