

Van het literaire naar het filmische of tussen wal en schip?

Bespreking van het boek van Gaudreault

Met zijn onlangs verschenen boek *Du littéraire au filmique. Système du récit* mengt ook André Gaudreault zich in het debat over de filmische vertelling dat filmtheoretici en -analytici al enige jaren bezighoudt.* Gaudreault is geen nieuwkomer in deze theoretische arena; enkele hoofdstukken van zijn boek zijn al eerder als artikel in tijdschriften als *Iris* en *Hors Cadre* verschenen. (Naar aanleiding van kritiek daarop heeft Gaudreault overigens, zoals hij openlijk toegeeft, op verschillende punten veranderingen aangebracht.) Vernieuwend is zijn bijdrage echter wel degelijk, niet in de laatste plaats omdat hij voor de problematiek van de filmische vertelling een oorspronkelijk conceptueel kader voorstelt. Bovendien tracht hij dit logische raamwerk met resultaten van zijn onderzoek van de 'primitieve cinema' een 'genetische' basis te geven. Theorie en onderzoek naar de geschiedenis van de cinema gaan zo op een vruchtbare en helaas nog unieke wijze samen. (Gaudreaults studie laat zich in dit opzicht alleen vergelijken met het onderzoek van Noël Burch naar de primitieve cinema, hoewel ook David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson in hun lijvige werk *The Classical Hollywood Cinema* van soortgelijke ambities blijk geven.) Vernieuwend is Gaudreaults boek ook omdat de auteur het probleem van het filmische vertellen niet vanuit de literaire narratologie benadert. Gaudreault tracht vanuit een filmische narratologie concepten als *diëgesis* en *mimesis* nauwkeuriger te omschrijven door klassieke auteurs als Plato en Aristoteles vanuit een filmisch point-of-view te herlezen. Deze eerder kritische en corrigerende dan onderdanige en ontlenende houding ten opzichte van de oudere discipline literatuurwetenschap komt onder filmtheoretici niet veel voor. (In dit opzicht evenaart Gaudreault met name François Jost, die Gerard Genette's concepten van focalisatie en 'voix' vanuit een filmtheoretisch standpunt tracht te herformuleren.)

Het eerste probleem dat Gaudreault aan de orde stelt, is de vraag of de film wel tot de verhalende genres gerekend kan worden. Dit wekt wellicht verbazing bij lezers die niet anders gewend zijn dan in de eerste alinea's van menig filmtheoretisch werk film gelijkgesteld te zien wor-

den met de klassieke verhalende film, maar niemand minder dan Genette heeft in *Nouveau discours du récit* (1983) uitdrukkelijk gesteld dat de term 'verhaal' voorbehouden moet worden aan een tekst die door een verteller wordt 'verteld', een verteller die zich door middel van (gesproken of geschreven) taal richt tot zijn toehoorder of lezer. Theater en film kennen een dergelijke verteller niet en kunnen strikt genomen dus niet *verhalend* worden genoemd, aldus Genette. De scheidslijn tussen verhalend en niet-verhalend wordt door Genette getrokken tussen twee modi van representatie, die ook als *diegesis* en *mimesis* tegenover elkaar geplaatst kunnen worden. Gaudreault toont middels een nauwgezet filologisch onderzoek van de teksten van Plato en Aristoteles – de 'eerste narratologen', op wie het bovengenoemde onderscheid teruggaat – aan, dat bij deze klassieke auteurs het onderscheid tussen de diëgesis en mimesis niet is terug te brengen tot een tegenstelling tussen verhalend en niet-verhalend, maar dat bij hen, ondanks de verschillende status en betekenis van 'diegesis' en 'mimesis', deze de fundamentele modaliteiten zijn, die de dichter voor het vertellen van zijn verhaal tot zijn beschikking heeft: de pure en eenvoudige *uiteenzetting* van de gebeurtenissen (*haplè diègèsis*), of de *imitatie* (*dia mimèsëos*). Gaudreault wijst erop, dat in een cultuur als de klassieke, waar het vertellen grotendeels mondeling geschiedt, het onderscheid tussen diëgesis en mimesis veel vloeier is dan het in de ogen van de leden van een moderne 'schrift'-cultuur wel lijkt (en het kan geen toeval zijn, dat deze correctie op de gangbare interpretatie van de klassieken komt van een theoreticus die zich met een niet-literaire wijze van vertellen bezighoudt!).

Gaudreault beperkt zich echter niet tot het weerleggen van de theoretische uitsluiting van film en theater (de 'opvoeringskunsten') uit het domein van het verhalende. Hij probeert tevens aan te tonen dat er tussen de cinema en het verhaal een geprivilegieerde, onvermijdelijke relatie bestaat. Dus omschrijft hij 'narratief' als ieder bericht dat '*présente un sujet quelconque inscrit dans un quelconque procès de transformation, et qu'ainsi le sujet soit placé dans un temps t , puis $t + n$, et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant $t + n$ des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t* ' (p. 45). Narrativiteit zou dus gekarakteriseerd kunnen worden door de begrippen 'transformatie' en 'openvolging', en omdat een transformatie nu eenmaal een proces in de tijd veronderstelt, is dit een noodzakelijke en voldoende voorwaarde voor narrativiteit. Omdat in de film elk shot bestaat uit een reeks van fotogrammen die, geprojecteerd, een beweging (transformatie) in de tijd (openvolging) opleveren, concludeert Gaudreault dat elk shot in de film een 'microverhaal' vormt dat door de montage op een tweede, hoger niveau van narrativiteit wordt gebracht.

Die redenering is ingenieus, maar roept meer problemen op dan ze oplost. In de eerste plaats dreigt, door een transformatie als voldoende en noodzakelijke voorwaarde voor narrativiteit te postuleren, elk onderscheid tussen narratief en niet-narratief te vervallen en daarmee zou het begrip narrativiteit zelf inhoudsloos te worden. Hoewel zelfs een keukenrecept met de instrumenten van de verhaalsemiotiek kan worden geanalyseerd, zal ook Gaudreault het kookboek niet tot de literatuur rekenen. Evenmin zal hij de vaardigheid waarmee een keukenmeester rauwe ingrediënten tot een geurige bouillon 'transformeert' als 'vertelkunst' beschouwen. Gaudreault stelt dat hij zich niet met een 'narratologie van de inhoud' wil bezighouden, maar met een 'narratologie van de uitdrukking' (p. 42). De belangrijkste vraag hierbij is via welke 'uitdrukkingsmaterie' de informatie die de verteller verschaft, wordt geleverd. Deze verschuiving van niveau betekent echter ook, dat de begrippen transformatie en narrativiteit van hun enige pertinente niveau, dat van de *inhoud*, worden overgeplant naar het niveau van de *uitdrukking*, waar hun absolute onbruikbaarheid al bewijst dat ze daar niet thuishoren. Gaudreault stelt een shot, een 'fotogrammetisch énoncé' gelijk aan een 'narratief énoncé'. Men kan echter, als een transformatie voldoende is, met evenveel recht stellen dat een shot zelf is opgebouwd uit een aantal aaneengeschakelde narratieve énoncés van steeds minimaal twee fotogrammen. Hoe moeten die delen van shots benoemd worden waar, zoals in films van Antonioni of Ozu, om nog maar te zwijgen van films uit de 'primitieve periode', de camera op één punt in de ruimte gefixeerd blijft wanneer de handeling afgelopen is? En wat heeft het voor zin te spreken van een 'eerste niveau' van 'microverhalen' en een 'tweede, hoger narratief niveau', als het eerste (empirische) 'niveau' gedefinieerd wordt op het niveau van de *uitdrukking*, en het tweede niveau op het vlak van de *inhoud*. De homonymie van de door Gaudreault gebruikte termen maskeert dus dat het om onvergelijkbare grootheden gaat. De vraag van de narrativiteit kan niet alleen op het niveau van de uitdrukking worden behandeld, om de eenvoudige reden dat geen enkele 'uitdrukkingsmaterie' intrinsiek narratief is; ook de taal wordt voor vele andere doeleinden gebruikt dan het 'vertellen', zoals de uitdrukkingsmateries waaruit de film is opgebouwd, kunnen worden gebruikt voor propagandistische, commerciële, pedagogische, didactische, documentaristische en, natuurlijk, verhalende doeleinden.

Gaudreaults poging aan te tonen dat narrativiteit eigen is aan het semiotisch systeem waarvan de cinema zich bedient, vormt een overbodige – en theoretisch hoogst ongelukkige – inleiding op hetgeen hij eigenlijk wil aantonen: indien verschillende semiotische systemen voor

de communicatie binnen een verhaal gebruikt worden, veronderstellen ze verschillende typen 'vertellers'. Nadat hij aangetoond heeft dat bij Plato en Aristoteles diëgesis en mimesis niet als respectievelijk narratief en niet-narratief, maar als twee modaliteiten van het communiceren van een narratieve inhoud tegenover elkaar geplaatst moeten worden, benoemt Gaudreault deze twee modaliteiten van vertellen als respectievelijk *narration*, het 'monodische' vertellen in gesproken maar vooral geschreven taal, en *monstration*, de 'scènische vertelling', 'qui consiste à montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire des péripéties qu'ils subissent' (p. 91). Erg gelukkig kan deze terminologische keuze niet worden genoemd, omdat het begrippenpaar de mogelijkheid openlaat te worden gelezen als een hernieuwde uitgave van de tegenstelling *narratief* versus *niet-narratief*. Ook de subtile en vaak nauwelijks merkbare vergelijdingen die de betekenis van het woord 'vertellen' in Gaudreaults studie ondergaat, maakt deze verwarring begrijpelijk.

Met de twee typen, of liever 'modi' van vertellen corresponderen volgens Gaudreault twee typen vertellers: een *narrateur* en een *monstrateur*. De 'narrateur' omschrijft hij (gemakshalve en niet geheel gefundeerd) als het schriftelijke verhaal, de 'monstrateur' als het scènische verhaal. In de literaire narratologie, zo onderstreept Gaudreault nogmaals, kan de 'narrateur' niet met een grammaticaal 'ik' of een expliciet als zodanig aangewezen 'verteller' geïdentificeerd worden. Genette heeft er in zijn *Nouveau discours du récit* al op gewezen dat ook in een vertelling in de eerste persoon de 'verteller' van het verhaal op elk gewenst moment kan interveniëren om de 'ik' – ook al is het maar kort – het woord te ontnemen; de kwestie van de *focalisatie* (wie ziet, wie weet) is niet dezelfde als die van de *voix* (wie spreekt). Om dit onderscheid te benadrukken stelt Gaudreault voor een 'fundamentele verteller' te plaatsen tegenover de 'narrateur délégué'. In het scènische verhaal is een dergelijk onderscheid nog noodzakelijker, omdat een expliciete verteller hierin nooit meer kan zijn dan een element van de gehele voorstelling, en altijd het produkt is van een 'discours d'une autre instance (...), d'une espèce de "narrateur" scénique fondamental qui serait responsable, narratologiquement, de tout discours théâtral actualisé' (p. 89).

Is het invoeren van de termen *narration* en *monstration* als de hedendaagse equivalenten van de Platonische begrippen *niet-mimetische* en *mimetische* diëgesis nog plausibel, de problemen beginnen wanneer Gaudreault tracht de onderscheidende karakteristieken van de door de veronderstellende semiotische systemen geproduceerde 'narrateur' en 'monstrateur' te omschrijven. De narrateur, die gebruik maakt van de taal die ten opzichte van de referentiële werkelijkheid een heteromorf,

abstract tekensysteem vormt, kan deze referentiële werkelijkheid alleen maar 'indirect representeren' (p. 99), met als noodzakelijk gevolg dat een linguïstisch narratief énoncé onmogelijk zijn verankering in een 'énonciator' kan 'neutraliseren' (p. 100). In het verbale verhaal zal daarom altijd het 'focale niveau' aanwezig blijven, 'comme filtre du regard d'un autre que soi, le narrateur' (p. 101). De monstateur daarentegen 'presenteert'; deze maakt gebruik van een semiotisch systeem dat homomorf is ten opzichte van de referentiële werkelijkheid. Omdat het verhaal, eenmaal op de planken opgevoerd, 'meer wereld dan discours is', is hier de aanwezigheid van een 'focaal bewustzijn' minder evident (p. 103). Het lijkt alsof men een herdruk van Bazins *Qu'est-ce que le cinéma* in handen heeft als Gaudreault beweert: 'Car si un narrateur contrôle notre vision de manière plus décisive qu'un monstateur, on peut penser qu'il contrôlera aussi plus facilement notre interprétation. Le monde montré par le monstateur sera donc souvent plus ambigu que ne l'est, règle générale, le monde narré par le voix du narrateur.' (p. 103) Ook hier vindt een verglijding plaats in de term 'blik' van een letterlijke naar een metaforische betekenis, terwijl menig theaterkenner Gaudreault zonder al te veel moeite een staalkaart van middelen zal kunnen geven die de monstateur ter beschikking staan om de interpretatie van de getoonde wereld door de toeschouwer te sturen! Dat door deze ongecontroleerde verglijding van betekenis het zeker in de theaterwetenschap vernieuwende begrip *monstateur* als narratologisch verantwoordelijke instantie voor de scènische vertelling al bij zijn introductie van alle mogelijke kracht wordt ontdaan is misschien nog niet het ergste – Gaudreaults studie is immers niet bedoeld als interventie in de semiotiek van het theater. Maar achter deze verglijding gaat een tweede, nog minder expliciete schuil: de tegenstelling 'narration' en 'monstration' wordt onmerkbaar omgezet van 'niet-mimetisch' versus 'mimetisch' naar 'focaal' versus 'niet-focaal', dat wil zeggen van een tegenstelling die betrekking heeft op de eigenschappen van het 'semiotisch voertuig' naar een onderscheid dat betrekking heeft op een aspect van het discours (ongeacht de uitdrukkingsmaterie waarin het gehouden wordt), namelijk de 'voix'. Door deze verglijding dreigt ook de introductie van de filmische 'fundamentele verteller' op een misgeboorte uit te lopen. De film vertelt zijn 'verhaal' met beelden, waarin personages handelen of gebeurtenissen ondergaan, zodat de 'verteller' als *monstateur* aangeduid zou moeten worden. De film 'toont' echter niet alleen scènes, maar kent ook de *montage* en, vervolgens Gaudreault, 'c'est effectivement par le montage que le spectateur éprouve cette sensation de ne pas être seul à regarder cette histoire qui se déroule devant ses yeux. C'est par les déboitements de caméra, principalement,

qu'il perçoit le rôle de cet adjuvant (qui peut dans certains cas être un opposant!) que serait le narrateur filmique. Car, au même titre que le narrateur scriptural, celui du cinéma impose (en fait, peut imposer) au spectateur un regard.' (p. 109) De montage introduceert in de film het *focale centrum* van de fundamentele 'verteller', omdat de montage de filmische beelden toegang geeft tot de temporaliteit (p. 108), en daarmee tot voor de 'monstrateur' ongekende dimensies, omdat deze 'n'a pas la possibilité d'ouvrir une brèche temporelle permettant d'inscrire, dans la béance ainsi produite, un temps durant lequel en tant qu'instance reponsable du récit, il pourrait se permettre de "réfléchir" au monde narré et d'en restituer la substance à travers le filtre de son regard' (p. 110). De temporaliteit, die voor de film door middel van de montage toegankelijk wordt, noemt Gaudreault dan ook een 'essentiële parameter van de narrativiteit' (p. 108), waarvan het 'scènische verhaal', gebonden aan het ' "*hic et nunc*" de la "*représentation*" ' (p. 110), verstoken zou zijn. Kennelijk zonder zich hiervan bewust te zijn, levert Gaudreault met deze redenering zelf argumenten voor narratologen als Gerard Genette, die het drama, juist door de modus van voorstelling, de status van narrativiteit ontzeggen. Want de 'monstrateur', die noodgedwongen met zijn neus op het 'hic et nunc' van de voorstelling blijft vastgeplakt, heeft daardoor geen toegang tot de 'essentiële parameter van de narrativiteit', die de temporaliteit volgens Gaudreault is. Omdat deze de voorwaarde is voor het 'focaal centrum' van de verteller, kan niet anders geconcludeerd worden, dan dat de 'monstrateur' niet vertelt, maar – inderdaad – toont, zoals Gaudreault zelf in zijn terminologie impliciet toegeeft door tegenover de 'monstrateur' de *narrateur* te plaatsen. Met logische (of misschien eerder filosofische) argumenten ondermijnt Gaudreault zelf zijn filologische weerlegging van Genette's verwerping van de narrativiteit van de 'mimesis'. Het zou 'logischer' zijn geweest de omgekeerde weg te bewandelen en aan te tonen dat ook het 'scènische verhaal' *de jure* aanspraak kan maken op de status van narrativiteit. Dit begrip blijft bij Gaudreault ondanks zijn filologische manoeuvres toch een *contradictio in terminis*: als vorm van *mimesis* letterlijk, ethymologisch, maar ook logisch omdat het altijd een *na*-bootsing van de 'vertelde geschiedenis' is. Het kent ook de 'tijd van reflexie' waarin een focaal centrum kan ontstaan tussen de 'tijd' van de vertelde geschiedenis en het (scènisch) vertellen van de geschiedenis.

De introductie van de temporaliteit als essentiële parameter van de narrativiteit doet in Gaudreaults boek niet alleen de 'monstrateur' het onrecht aan waartegen de auteur hem juist had willen beschermen, maar stelt bovendien de filmische 'verteller' voor de nodige problemen. Deze is in de ogen van Gaudreault een samengestelde figuur, een

'monstrateur-narrateur' of, omdat de activiteiten van de 'monstrateur' en 'narrateur' elk op een eigen, afzonderlijk niveau zijn gesitueerd, een *méga-narrateur* (p. 115). De activiteit van de 'monstrateur' speelt zich af op het niveau van de 'opname': ze is noodzakelijk verbonden met het 'hic et nunc' van het profilmische, noodzakelijk 'van de orde van het continue' (p. 112), en wordt hierdoor verhinderd 'de tijd van zijn narratief énoncé te moduleren.' De activiteit van de 'narrateur' speelt zich af op het (productioneel volgende) niveau van de montage, waar de 'narrateur peut inscrire, entre deux plans (à la faveur des coupes et des raccords), la marque de son regard, ordonner un parcours de lecture et transcender l'unicité temporelle qui contraint inéluctablement le discours de la monstration' (p. 114). Dank zij de montage kan de film immers overgaan van hetgeen Gaudreault de 'unipunctualiteit' noemt – waar de hele actie 'est jouée et présentée en un seul plan, en une seule prise de vue' (p. 22) en waar de 'monstrateur' nog de volledige alleenheerschappij heeft, naar de 'pluripunctualiteit', waarin meerdere shots de handeling weergegeven, temporele dimensies geopend worden en de 'narrateur' zijn 'blik' kan opleggen. Nu is het zeker zo, dat de montage de mogelijkheid heeft geschapen een scène in meerdere 'instellingen' en vanuit verschillende 'gezichtspunten' te tonen. Maar de 'blik van de verteller', het fameuze point-of-view, dat de montage weliswaar mogelijk maakt, omvat – juist omdat het een 'blik' betreft – ook aspecten als kadrering, afstand, instelling, opnamehoek, om nog maar te zwijgen van licht, mise-en-scène enzovoort, die alle tot het domein van de 'monstrateur' behoren. Beweren dat de 'narrateur' door de montage zijn 'blik' oplegt, komt erop neer dat deze zijn 'blik' op zou leggen op het moment dat er juist *niet gekeken wordt*, namelijk op het moment van de 'cut'. Gaudreault lijkt voorwaarde en 'verantwoordelijkheid' voor de blik te snel met elkaar te identificeren. Verderop in zijn studie schrijft hij terug voor de logische paradox die hiervan het onvermijdelijke resultaat is. Hij verzacht dan zijn stellige uitspraken over de 'montagistische activiteit' van de 'narrateur' enigszins door te stellen dat de 'monstrateur filmographique inscrit bel et bien un *point de vue* (et seul en général), il cadre les objets profilmiques de manière, éventuellement, à en avantager un au détriment des autres...' enz. p. 123).

Gaudreault lijkt vooral te worden gehinderd door zijn opvatting over temporaliteit als de 'essentiële parameter van de narrativiteit' en bovenstaande verwarring over voorwaarde en 'verantwoordelijkheid': hierdoor stelt hij de montage bijna exclusief gelijk aan de temporele dimensies van de film-vertelling. Dankzij de montage beschikt de filmische 'narrateur' zeer zeker over de mogelijkheid van sprongen in de

tijd (flash-backs of flash-forwards, ellipsen, afwisselende en parallel-montage) en de suggestie van simultaneiteit ondanks de opeenvolging van de shots in bijvoorbeeld de beschrijving. Maar howel de film-*techniek* van de montage een veel soepeler manipulatie van de temporele dimensies mogelijk maakt dan in andere (niet-linguïstische) media, is er vanuit een *theoretisch* of *narratologisch* oogpunt geen enkele reden aan te voeren om bijvoorbeeld het theater, waarin de stukken uit meerdere bedrijven, die weer uit verschillende akten bestaan, *principieel* uit te sluiten van een ellips of sprongen voorwaarts en achterwaarts in de tijd. (Men hoeft de geschriften van een 'montagistische' filmmaker als Eisenstein er maar op na te slaan om te zien dat de 'montage' opgevat als theoretische en niet strikt 'technische' notie, bepaald niet exclusief aan de film is voorbehouden!) Ook in dit opzicht lijkt het niet gerechtvaardigd de 'narrateur' buiten het theater te houden.

Een tweede bezwaar tegen Gaudreaults behandeling van de temporele dimensies betreft de cinema zelf. Het is waar dat de 'monstrateur', zoals Gaudreault beweert, voorbehouden is aan het 'domein van de isochronie' ('le temps du montré sera toujours synchrone au temps du "montrant"', p. 126). Het shot – voor Gaudreault een 'minimaal narratief énoncé' – bevat immers slechts 'un seul bloc de "réalité"'. Hier wreekt zich opnieuw Gaudreaults onmiskenbaar empirische of pragmatische houding, die zijn weerslag vindt in een hardnekkige gelijkstelling van een eenheid van het niveau van de inhoud – het narratief énoncé – met een eenheid van het niveau van de uitdrukking – het shot. Een shot geeft inderdaad een 'blok werkelijkheid' weer, maar in de 'pluripunctuele' film valt een diëgetische eenheid zelden samen met een eenheid van de uitdrukking als het shot: het 'autonome shot' neemt in de *Grande Syntagmatique* van Christian Metz een uitzonderingspositie in. Voor de afbakening van de andere type 'segmenten' – *syntagma's* omdat ze uit reeksen van shots bestaan – moet een beroep gedaan worden op 'diëgetische' criteria als als tijd-ruimtelijke relaties. Vanuit een narratologisch oogpunt is een 'blok werkelijkheid' namelijk niet pertinent als 'empirische' (door technische criteria afgebakend), maar als 'diëgetische' eenheid. In dat geval is niet alleen de 'monstrateur', maar soms ook de 'narrateur' aan isochronie en continuïteit gebonden, zoals de meest eenvoudige, in 'shot/reverse-shot' vertelde dialoog-scène al demonstreert. In de klassieke cinema dient de 'scène', hoe 'pluripunctueel' ze ook geconstrueerd kan zijn, 'isochroon' te blijven ten opzichte van de 'vertelde handeling'. De stijl van monteren heet niet voor niets 'continuity-editing'. Een van de niet geringe verrassingen die Gaudreault zijn lezers bezorgt, is de opmerking dat de 'narrateur', in tegenstelling tot de altijd *meer onzichtbare* 'monstateur' 'est absolument inca-

pable d'invisibiliser complètement sa présence, d'effacer toutes les traces de son activité narrative (= montagiste), les marques de son énonciation (ou, pour être plus exact, de sa narration)' (p. 124): op zijn minste een oorspronkelijke lectuur van Hollywoods 'onzichtbare montage'!

De bron van al deze verwarringen en verglijdingen is gemakkelijk aanwijsbaar: ze ligt in Gaudreaults poging een theoretische verantwoording te geven van de 'geboorte' van de filmische verteller in de beginjaren van de film, ofwel in wat hij noemt de ontwikkeling van het 'unipunctuele', scènische verhaal, waarin alleen de 'monstrateur' actief is (afgezien van de 'explicateurs', die de taken waartoe de 'monstrateur' niet in staat was, op zich namen, zoals Gaudreault in zijn hoofdstuk 'Un spectacle monstratif à narration assistée' uiteenzet). Hierin valt de scène als diëgetische eenheid inderdaad samen met het shot, met de 'pluripunctuele' vertelwijze, waarin de 'narrateur' beslag legt op deze 'blokken werkelijkheid' om ze op een hoger niveau opnieuw te integreren. Deze omwenteling heeft niet alleen productieële gevolgen, omdat het shot voortaan in functie van de montage wordt gedraaid (p. 20), maar ook vergaande consequenties voor de filmnarratoloog. De relatie tussen het niveau van de inhoud en het niveau van de uitdrukking moet hierdoor immers opnieuw geformuleerd worden. De verleiding is groot een uitspraak van Marx in herinnering te roepen, die stelde dat de anatomie van de aap vanuit de mens, en niet andersom begrepen kan worden!

Desalniettemin is Gaudreaults boek een belangrijke bijdrage aan de narratologie van de film. Zijn filologische manoeuvre in de richting van de 'klassieke narratologen' toont aan dat de dramatische kunsten ten onrechte uitgesloten zijn van het domein van de narrativiteit. Voor de semiotische hypothese, dat in het geval van een 'communicatie van het verhaal er ook actanten van de communicatie zijn' (p. 89) voert hij aan de klassieke ontleende argumenten aan. Het begrip enunciatie wordt tegenwoordig door theoretici als David Bordwell uit de filmtheorie verbannen, omdat het een linguïstisch begrip zou zijn. Het kan in dit verband geen kwaad erop te wijzen dat de taal niet het exclusieve domein van het vertellen, of liever van de 'verteller' is. Gaudreault onderstreept met zijn notie van de 'fundamentele verteller' nogmaals, dat ook in het 'monodische', verbale medium van de gesproken of geschreven verhalen deze instantie niet met de expliciet als 'ik' aangeduide vertellers kan worden geïdentificeerd: de 'verteller' is immers een 'narratologische' en geen 'grammaticale' categorie. Dit 'rappel d'ordre' is misschien een vruchtbare bijdrage aan de literaire narratologie vanuit de filmische verhaalstudie, waar de 'bevestigde vertellers', de 'ik-ver-

tellers' altijd, ondanks hun rol van verteller, niets anders zijn dan de vrucht van de blik (en het schrijven) van een andere instantie, de *narrator*. Zijn ze eigenlijk niet slechts *sub*-vertellers, *bevestigd*, *expliciet*, *geactariseerd* en *gedelegeerd*?' (p. 159). In zijn laatste hoofdstuk beschrijft Gaudreault hoe de komst van het geluid de cinema de mogelijkheid verschaft van de 'persoonlijke vertelling' in de vorm van de *voice-over*. In plaats van de 'bron' van het filmische verhaal, dat immers 'multimediaal' is, kan aan deze *voice-over* (per definitie beperkt tot het door het gesproken woord geleverde vertoog en dus 'monodisch') onmogelijk de verantwoordelijk van de gehele filmische tekst toegeschreven worden. Hij is niet meer dan een 'gedelegeerde' van de 'fundamentele verteller' en er kan een hele studie gewijd worden aan de verhouding tussen de 'meganarrateur' en de 'gedelegeerde verteller', aan de relaties van solidariteit tot en met oppositie die deze kan aannemen. Gaudreault opent met zijn onderscheid tussen 'narrator' en 'narrateur' een nog vrijwel braakliggend – in de algehele verwarring over de problematiek van de enunciatie en de focalisatie in de film is dit nog nauwelijks opgemerkt – terrein van onderzoek.

Het historisch onderzoek dat aan Gaudreaults theorievorming ten grondslag ligt, is evenmin alleen maar een hinderpaal geweest. Gaudreault gaat ervan uit dat de *competentie* van de 'narrateur' wordt bepaald door het semiotisch voermiddel waarvan hij zich bedient. Ook dat is een inzicht waarover in de discussie over de enunciatie in de film maar weinig is doorgedacht! Hij laat met name in zijn hoofdstukken 'Des origines du narrateur filmique' en 'Un spectacle monstatif à narration assistée' zien, hoe de cinema zich de *narratieve competentie* toeëigent, die de assistentie van een lijfelijk aanwezige *voice-over*-vertelling door een orale narrateur overbodig maakt. De montage heeft hierin een belangrijk aandeel geleverd, maar ook de 'unipunctuele' film is narratief. Montage betekent meer dan de toevoeging van een nieuwe vertelinstantie als een 'filmografische narrateur' aan een al bestaande 'filmische monstateur': ze betekent een omwenteling van het gehele filmische 'système du récit'. Hierop wijst ook Gaudreault. Zijn boek wordt ongetwijfeld het meest recht gedaan als het wordt beschouwd als een vruchtbare, uitdagende en stimulerende 'blauwdruk', en niet als een definitief ontwerp van een 'système du récit'.

* André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Parijs (Mériidiens/Klincksieck) 1988, 203 pp., 120 FF.