

De figuur van de toeschouwer

Oog in oog

Laten we starten met een onderzoek naar het begin van twee films. Als eerste bekijken we de long-take waarmee *RISO AMARO* (Giuseppe De Sanctis, Italië, 1949) begint. Een man, in close-up, met zijn gezicht naar de camera gekeerd, somt enkele gegevens over de rijstteelt in Noord-Italië op. Een zin, 'Hier Radio Turijn', en een rijder achteruit vertellen ons dat het hier om een radioverslaggever gaat, die vanaf het dak van een treinwagon 'life' de aankomst van de rijstplantsters in een distributiecentrum verslaat. Een pan laat ons een groot deel van het station en het komen en gaan van de rijstplantsters tussen de sporen zien, terwijl de stem van de radioverslaggever, die inmiddels off-screen is, een jong meisje interviewt. Een kraanbeweging verplaatst de camera verder naar beneden totdat deze in medium-long-shot twee mannen kadreert die met elkaar in gesprek zijn; uit hun gesprek begrijpt men dat het twee politieagenten zijn die een voortvluchtige achtervolgen.

Als tweede nemen we het beginshot van *THE KING OF MARVIN GARDENS* (Bob Rafelson, USA, 1972). Een man vertelt ons in close-up, terwijl hij in de camera kijkt, een verhaal uit zijn jeugd. Het verhaal, dat het midden houdt tussen een bekentenis en het ophalen van herinneringen, wordt onderbroken door lange pauzes. Een gebaar van de man richting off-screen, een knipperend rood licht en tenslotte een verandering van de camera-instelling geven aan dat we ons eigenlijk in een radiostudio bevinden. Datgene wat de man ons in de eerste persoon heeft verteld, is waarschijnlijk een verzonnen verhaal om de aandacht van de luisteraars vast te houden.

Eén ding hebben deze beide openingen (van overigens zeer ver-

Deze tekst, 'La figure du spectateur', vormt het tweede hoofdstuk van (de Franse vertaling van) Casetti's boek: *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1990, pp. 39-80. Vertaling: Jack Post.

schillende films) gemeen: ze richten zich beide direct tot een virtuele toeschouwer door hem vanaf het scherm aan te kijken en toe te spreken, alsof zij hem willen uitnodigen aan het gebeuren deel te nemen. Anders gezegd, zowel de een als de ander tracht een gebaar van *interpellatie* te maken, dat wil zeggen dat ze proberen iemand erbij te betrekken door te bevestigen dat ze hem erkennen en door hem te vragen zichzelf als directe gesprekspartner te erkennen. Deze twee interpellaties komen tot stand via een blik en woorden die tot de camera zijn gericht, maar dat had even zo goed via een aansporende tussentitel of een metanarratieve insert kunnen gebeuren. Ook deze zijn eerder gericht tot degene die het verhaal volgt dan degene die in het verhaal voorkomt.¹ Maar dit procédé is niet zonder risico's, het wordt traditioneel als de overtreding van een verbod beschouwd. Maar het is vooral 'licht ontvlambaar'. Namelijk, wat de motivering ervan ook moge zijn, de blikken en de woorden die tot de camera zijn gericht hebben letterlijk het vermogen de structuren die de film dragen 'vlam te laten vatten': enerzijds omdat ze datgene wat normaliter wordt verborgen – de camera en het werk dat die verricht – onthullen; anderzijds omdat ze in staat zijn een opening te forceren naar de enige ruimte die onherroepelijk 'anders' is, de enige 'off-screen' die nooit 'on-screen' kan worden, te weten de zaal tegenover het scherm. Ten slotte slagen ze erin het weefsel van de fictie te verscheuren door een metalinguïstisch bewustzijn – 'we zijn in de bioscoop' – te laten ontstaan, dat het spel vernietigt door het te onthullen.² Deze procédés tonen dus overduidelijk datgene wat normaliter wordt weggemoffeld en zijn in deze zin dus daadwerkelijk gloeiend heet. Maar ze vormen ook de overtreding van een verbod; juist omdat ze een vooronderstelling onthullen die men verzwijgt en moet verzwijgen, omdat ze onrechtmatig een afgescheiden ruimte proberen binnen te dringen, omdat ze een weefsel verscheuren dat intact moet blijven, worden de blikken en de woorden die tot de camera worden gericht, waargenomen als een inbreuk op een canonicke orde, als een aanslag op het 'goede' functioneren van een representatie en een filmisch verhaal. Kortom, met name in dit specifieke geval lijkt dit onverwacht opduiken de stabiliteit van het geheel van het werk in gevaar te brengen. Het gevolg is dus dat de interpellatie

1. Denk hierbij zowel aan aansporingen tot politiek handelen in propaganda-films als aan tussentitels van het type 'Tien jaar later' in veel narratieve films.

2. Zie voor dit thema bijv.: P. Bonitzer, 'Les deux regards', in: *Cahiers du cinéma*, 275, 1977; J.P. Simon, 'Les signes et leur maître', in: *Ça cinéma* 9, 1976; M. Vernet, 'Le regard à la caméra; figures de l'absence', in: *Iris* 2/1983. (Zie ook: M. Vernet, 'Over een kortzichtig oog', in: *Versus* 3/1987, pp. 104-114, J.P.)

niet lijkt te passen in het 'normale' verloop van de cinematografische communicatie.

Een dergelijk verbod manifesteert zich echter niet altijd op dezelfde wijze en hiermee wordt het probleem gecompliceerder. Het verbod varieert bijvoorbeeld in samenhang met de *vorm* die de interpellatie aanneemt: er wordt behoedzamer met een blik in de camera omgegaan dan met een tussentitel of een voice-off, die tot doel hebben de toeschouwer te informeren, te prikkelen of aan te sporen.³ Het verbod varieert eveneens in samenhang met de *genres* waarin de interpellatie verschijnt: het is bijvoorbeeld over het algemeen verboden de toeschouwer in een avonturenfilm in de ogen te kijken, maar bij de komische film en de musical levert dat veel minder problemen op.⁴ Het verbod varieert ook naar gelang van het *type discours*: de blik in de camera is verboden in fictiefilms, maar niet in didactische films of in familiefilms.⁵ Ten slotte varieert het in samenhang met de *media* die men gebruikt: terwijl de blik in de camera in de film verboden is, is dat bij de televisie bijna nooit het geval.⁶ Dus in sommige gevallen kan een dergelijk verbod een gebod worden: bijvoorbeeld wanneer men de toeschouwer ervan moet overtuigen dat juist hij de destinataire⁷ is van datgene wat wordt gehoord en gezien, of wanneer de noodzaak tot contact sterker is dan de risico's die dit met zich meebrengt.

We staan dus voor een klein raadsel: we hebben te maken met twee filmfragmenten die de toeschouwer op een zeer directe wijze interpelleren en we ontdekken, in eerste instantie, dat de hier werkzame mechanismen verboden zijn, en vervolgens dat dit verbod naar eigen believen functioneert. Op hetzelfde moment waarop we het expliciete

3. Een minder directe interpellatievorm is bijv. de aanwijzing: het *hier* is altijd een *hier is voor u*. Zie J.P. Simon, 'Référence et désignation: notes sur la déixis cinématographique', in: *Regards sur la sémiologie contemporaine*. St.-Etienne (CIEREC) 1977.

4. Zie voor de musical J. Collins, 'Vers une définition d'une matrice de la comédie musicale: la place du spectateur dans la machine textuelle', in: *Ça cinéma* 16, 1979 (Ned. vert. 'Een matrix voor de muzikale komedie', in: *Versus* 3/1983, pp. 22-32); zie voor de komedie: J.P. Simon, *Le filmique et le comique*. Parijs (Albatros) 1979.

5. Zie voor de familiefilm: R. Odin, 'Rhétorique du film de famille', in: *Rhétoriques, sémiotiques*. Parijs (UGE) 1979.

6. Zie voor blikken in de camera op de televisie: F. Casetti, L. Lumbelli, M. Wolf, 'Indagine su alcune regole di genere televisivo', in: *Ricerche sulla comunicazione* 2, 1980, en 3, 1981; E. Veron, 'Il est là, je le vois, il me parle', in: *Communications* 38/1983.

7. Zie A.J. Greimas en J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1979, pp. 94-95 (Ned. vert. *Analytisch woordenboek van de semiotiek. Deel 1*. Tilburg (Tilburg University Press) 1987, pp. 94-95).

bestaan van banden tussen de zaal en het scherm vaststellen, ontdekken we dat het bestaan ervan een dubbel probleem vormt. Om dit op te lossen en om een aanvang te maken met het onderzoek dat we ons hebben voorgenomen, moeten we ten overstaan van deze schijnbare tegenstrijdigheden erkennen dat de verklaringen die wij hebben aangevoerd, ontoereikend zijn. Als we willen begrijpen of de toeschouwer erbij wordt betrokken, en wanneer en waarom dat gebeurt of op welke voorwaarden hij handlingsruimte krijgt toegewezen, kunnen we niet volstaan met de verwijzing naar een arbeid (die van de camera) die de film zou proberen te ontkennen, noch met de verwijzing naar een plaats (de zaal) die de film zou proberen uit te sluiten, of naar een personage (dat ziet en hoort) dat de film zou proberen te verbergen. Om het begin van een verklaring te zoeken moeten we daarentegen verwijzen naar een veel complexer terrein, dat van de cinematografische enunciatie.⁸

De cinematografische enunciatie

Maar wat moeten we verstaan onder de cinematografische enunciatie? Met deze term duidt men de toeëigening aan van de expressieve mogelijkheden die de cinema biedt om een film lichaam en consistentie te geven.⁹ Met andere woorden, de enunciatie is de omzetting van een taalsysteem in een discours, dat wil zeggen, de overgang van een geheel van louter virtualiteiten naar een concreet en gelocaliseerd object.¹⁰

8. Het concept van de enunciatie werd reeds in een aantal studies toegepast op de cinema: zie naast de reeds geciteerde publikaties van J. Collins, R. Odin en J.P. Simon ook de bijdragen van G. Bettetini, *Tempo del senso*. Milaan (Bompiani) 1979, en *La conversazione audiovisiva* Milaan (Bompiani) 1984; N. Browne, 'The spectator-in-the-text: Rhetoric of Stagecoach', in: *Film Quarterly* xxix, 2, winter 1975/76; M. Buscema, 'L'enunciazione visiva', in: *Filmcritica*, 300, 307 en 309, 1979/1980; F. Casetti, 'Le texte du film', in: J. Aumont en J.L. Leutrat (red.), *Théorie du film*. Parijs (Albatros) 1980; F. Jost, *L'oeil-caméra*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1987, en tevens heel *Communications* 38/1983.

9. Zie E. Benveniste, 'L'appareil formel de l'énonciation', in: *Problèmes de linguistique générale I*. Parijs (Gallimard) 1974, in het bijzonder de definitie van de enunciatie als 'het in werking zetten van het taalsysteem door middel van een daad van individueel taalgebruik' (p. 80).

10. Men vindt interessante uiteenzettingen over de pertinentie van de term *langue* om dit geheel van virtualiteiten aan te duiden, dat wil zeggen als een volmaakt en stabiel systeem in: E. Garroni, *Progetto di semiotica*. Bari (Laterza) 1972 en in C. Metz, *Langage et Cinéma*. Parijs (Larousse) 1971. Als hier beide termen naast elkaar worden gebruikt, komt dat gewoon omdat de cinema,

Het is een concreet object, voor zover het een waarneembare werkelijkheid is, en een gelocaliseerd object in de mate waarin het zich in de wereld manifesteert. Merk wel op dat deze daad (die iets inaugureels heeft, hoewel het hier niet om een 'oorsprong' in de eigenlijke betekenis van het woord gaat) de coördinaten van het filmische discours vastlegt, door ze direct aan te passen aan de eigen eisen. De enunciatie vormt namelijk de basis vanwaaruit de personen, plaatsen en tijden van de film worden gearticuleerd; ze is de nulgraad (het 'ego-hic-nunc', dat wil zeggen het wie, waar en wanneer) vanwaaruit de verschillende elementen in het spel worden georganiseerd. De personen, die afhankelijk zijn van het *wie* van de enunciatie, kunnen worden gestructureerd in ik/jij/hij; de plaatsen, die afhankelijk zijn van het *waar*, in hier/daar/elders; de tijden, die afhankelijk zijn van het *wanneer*, in nu/vroeger of later/toen. In de loop van deze studie zullen we steeds weer zien hoe de film zich eerder op een schipperende wijze van deze coördinaten meester maakt, dan ze duidelijk te verankeren. Maar welke keuzes er ook worden gemaakt, het bestaan en de referentieparameters van een filmisch discours zijn strikt afhankelijk van de enunciatie.

Laten we van de hoofdlijnen die we hierboven slechts schetsmatig hebben uitgewerkt, die van de personen wat preciezer bekijken. We doen dat enerzijds omdat het om een wezenlijk punt gaat, aangezien dit complexe proces voor alles een subjectiviteit lijkt te impliceren en te benoemen (uitdrukkingen als 'toeëigening' en 'het zich meester maken van' doen ons denken aan een subject), en anderzijds omdat in deze ruimte het lot van de toeschouwer wordt bepaald (net zoals het lot van zijn pendant, die men over het algemeen met de naam 'auteur' aanduidt). Laten we om te beginnen stellen dat de enunciatie, en met haar hetgeen we als haar subject kunnen aanduiden, nooit als zodanig voorkomen. Of men de enunciatie nu beschouwt als een bemiddelende instantie die de *overgang* van een virtualiteit naar een realisatie zeker stelt, of als een taalhandeling die de *produktie* van een discours zeker stelt,¹¹ de enunciatie komt alleen voor in de énoncé waarvan ze de vooronderstelling vormt (in de énoncé, dat wil zeggen in de film, in de sequentie, in het shot en dergelijke, want wij zullen deze term gebruiken voor elk resultaat van de enunciatie).¹² Het subject van de

opgevat als een voorraad van tekens en formaliseerbare procédés, in tegenstelling tot de film, opgevat als een gerealiseerd discours, een abstract niveau vormt dat vergeleken kan worden met het taalsysteem.

11. Zie voor deze twee opvattingen over de term 'enunciatie': Greimas en Courtés, *Sémiotique*, a.w., p. 126.

12. We zullen namelijk de term 'énoncé' gebruiken om elke eenheid op het vlak van de discursieve realisatie aan te duiden: een shot, een sequentie, een film

enunciatie, of men dit nu terugbrengt tot een eenvoudige operatie – het feit dat het proces zich in werking zet – of tot een willekeurige empirische eenheid – datgene wat het proces in werking zet – is alleen te herkennen aan de hand van sporen, aan de hand van een reeks indices binnen de film. Kortom, de handeling die het spel opent is volop bezig, maar verschijnt zelf niet ten tonele.¹³ In ruil daarvoor zal er in de énoncé altijd iets aanwezig zijn dat de werking ervan aangeeft en in die zin rekenschap aflegt van de aanwezigheid ervan.¹⁴ Er bestaat namelijk een element dat altijd naar de enunciatie en het subject ervan verwijst en juist dat verdwijnt nooit uit de film: het is de blik die datgene wat getoond wordt instelt en organiseert, het perspectief dat het blikveld begrenst en ordent, de plaats vanwaaruit men datgene wat voor ogen komt volgt. Samengevat: het *point-of-view* vanwaaruit men de dingen observeert, want dat vormt de spil waaromheen de beelden (en de geluiden) worden georganiseerd en dat legt de coördinaten en het aspect ervan vast.

Verderop zullen we de verschillende facetten van het point-of-view tegenkomen, bijvoorbeeld hoe het tegelijk de plaats van een perceptie, een weten en een geloven is; voorlopig houden we vast aan de grondbetekenis ervan, die gekenmerkt wordt door het feit dat een scène slechts bestaat omdat iemand er naar kijkt en haar dus letterlijk tot

e.d. Deze uitbreiding wordt in het bijzonder gerechtvaardigd door de afwezigheid van een adequate terminologie op het gebied van de cinema, die bijvoorbeeld 'theoretische' van 'empirische' eenheden van verschillende snit e.d. onderscheidt.

13. Wie de enunciatie op een *directe* wijze wil benaderen zou haar moeten bestuderen als *produktiewijze* van de énoncé en niet als *bestaansvoorwaarde* of *constitutieregel*, zoals wij dat hier proberen te doen binnen het kader van een semio-pragmatische benadering. De prijs die hiervoor betaald moet worden, zal, zoals men ziet, bestaan uit de noodzaak van analyse-object te wisselen.

14. Het betreft hier weliswaar een paradoxale aanwezigheid, maar men kan haar noch weglaten, noch reduceren tot haar tegendeel. De indirecte aanwezigheid van het subject van de enunciatie in de énoncé kan namelijk niet met goed fatsoen een *afwezigheid* genoemd worden, zoals G. Bettetini en J.P. Simon dat in de hierboven geciteerde teksten doen, omdat de afwezigheid òf het verdwijnen van de aanwezigheid betekent (en dat is niet het geval aangezien de aanwezigheid toch bespeurbaar is) òf de tijdelijke vacatie van een aanwezigheid (en dat is eveneens niet het geval omdat de mogelijkheid tot terugkeer niet bestaat); daarom geef ik er de voorkeur aan in het vervolg te spreken over aanwezigheid, waarbij ik dan denk aan een *uitgestelde* aanwezigheid, dat wil zeggen dat het subject van de enunciatie bestaat, maar is verplaatst. Het is eerder in de énoncé aanwezig (waar geen subject van de *enunciatie* kan bestaan) dan in de enunciatie (waarvan het toch het *subject* is). Het voorbeeld van de brief, verzonden en bezorgd in plaats van gestolen of verloren, geeft goed aan waar het hier om gaat.

leven brengt.¹⁵ In ieder geval kunnen we vanaf nu een begin maken met een nieuwe etappe. Namelijk men kan het point-of-view relateren aan tenminste twee zaken: oftewel aan de plaats van de camera tijdens de opnamen, oftewel aan het tegengestelde, de ideale plaats van degene die de op het doek geprojecteerde scène bekijkt. De wortels van een dergelijk alternatief reiken diep: nog vóór de verwijzing naar een technisch apparaat of een hypothetische plaats, ontstaat deze op het moment waarop de enunciatie zijn eigen énoncé opvat als een object dat moet worden overgedragen door het te richten naar een punt dat verschilt van dat waarin de enunciatie de énoncé heeft gevormd, en derhalve door in eigen boezem een toeëigening en een bestemming in elkaars perspectief te leggen; of op het moment waarop de enunciatie wordt geïnvesteerd door een modaliteit, waardoor men een 'beeld doen zijn' kan onderscheiden van een 'doen beeld doen zijn', een onderscheid dat globaal overeenkomt met de handeling van het zien en die van het tonen. Hoe dan ook, het belangrijkste is dat we ons onmiddellijk tegenover een tweedeling bevinden, een dubbele polariteit, een dubbele activiteit, die het subject van de *enunciatie* dwingt zich te splitsen in een *enunciator* en een *enunciataire*;¹⁶ het point-of-view kan dus zowel van het een als van het ander rekenschap afleggen, door de redenen van elkaar te onderscheiden, die in feite elkaar vaak overlappen en op grond waarvan een film zich enerzijds opbouwt en zich anderzijds geeft. Het spreekt vanzelf dat wij hier zullen proberen het vraagstuk van de *enunciataire* nauwkeuriger af te bakenen, dat wil zeggen zowel het mikpunt waarop de énoncé doelt, als het moment waaraan deze zijn interpretatie overdraagt: maar eerst zullen we een derde etappe afleggen.

Het subject van de enunciatie kan zich ook openlijk manifesteren en aanbieden op te treden als een expliciete 'gids' van de beelden en geluiden. Dat wil zeggen dat het zich in sommige gevallen niet tevreden stelt met een stilzwijgend handelen maar zich openlijk in de énoncé

15. De betekenis die we momenteel aan het begrip geven is vrij breed, nl. het kenmerk van een linguïstische operatie; men heeft gekeken zoals men heeft gekeken, en door te kijken heeft men dat beeld dat wij nu hebben afgebakend. Op deze manier omvat het concept ook enkele van de karakteristieken die G. Genette, *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972, reserveert voor de *voix* als kenmerk van de subjectiviteit. Zie voor het begrip point-of-view ook: S. Chatman, *Story and discourse*. Ithaca (Cornell University Press) 1978; C. Segre, 'Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica', in: *Teatro e romanzo*. Turijn (Einaudi) 1984; S. Volpe, *L'occhio del narratore*. Quaderni del circolo semiologico siciliano, Palermo 1984; en P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*. Bologna (Zanichelli) 1985; E. Branigan, *Point-of-view in the cinema*. Berlijn/New York (Mouton) 1984.

16. Zie Greimas en Courtès, *Sémiotique*, a.w., p. 125.

installeert: het kenmerk ervan zal dus niet alleen de vorming van een discours in bepaalde omstandigheden aangeven, maar ook het type discours en de omstandigheden in kwestie. Hiermee correspondeert bijvoorbeeld de verschijning van de deixissen: over het algemeen twijfelt men aan het vermogen van een film te refereren aan zijn enunciatieve situatie, maar de film besteedt hieraan altijd een deel van zichzelf, in het bijzonder de generiek aan het begin en einde. Op eenzelfde manier accumuleert de film in zijn eigen lichaam, bewust of onbewust, talloze technische sporen – tekens van de beeld- en geluidsopnamen – of expliciete aanwijzingen voor de lectuur van de film, in manifestaties als de 'voice-off' of 'voice-over'. Verder reproduceren de bewegingen van de énoncé die van de enunciatie: bijvoorbeeld de basishandelingen van de toeëigening en de bestemming worden in de tekst vertaald in instructies of injuncties die een dynamisering van het discours tot gevolg hebben. Of de film accentueert door een soort openheid of beschikbaarheid de eigen start- en eindpunten met als resultaat dat een bepaalde lineariteit wordt gestructureerd en versterkt.¹⁷ Ten slotte moeten we het uitgebreide gebied van de figurativisatie- en thematisatieprocessen vermelden, met behulp waarvan de enunciatie zich vormt en verplaatst in een element van de film. Het volstaat te verwijzen naar al datgene wat in de cinema, vaak op een letterlijke wijze, de belichaming van een linguïstische operatie is: alomtegenwoordige ogen, de opvoering van schouwspelen, voyeurs en spionnen, fantomen en dubbelgangers, de handelingen die het gedrag van de camera imiteren, camerabewegingen die de menselijke gang nabootsen enzovoort. In al deze transformaties lijkt het subject van de enunciatie naar motieven te zoeken om zich te kunnen ontwikkelen, alsof het een object wil worden dat door de film als volwaardig wordt beschouwd en niet meer een werkelijkheid die men slechts kan vaststellen aan de hand van zijn sporen.¹⁸

Het beeld dat we hier schetsen, wordt dus steeds rijker en complexer: maar alleen als we met deze complexiteit rekening houden,

17. Ch. Metz uit zijn twijfels over het belang van het niveau van de enunciatie in de film in het hoofdstuk over 'Histoire/discours' in : *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Parijs (10/18) 1977 (Ned. vert. 'Histoire/Discours, aantekening over twee voyeurismen'), in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen [SUN] 1980, pp. 77-84). Zie ook Bettetini, *Tempo*, a.w., en G. Tinazzi, *La copia originale*. Venetië (Marsilio) 1983.

18. In die zin zou de oorsprong van de 'communicatieve dynamiek' bijvoorbeeld die van rhema's en thema's, in het kader van de cinema bestudeerd door M. Colin, *Langue, film discours*. Parijs (Klincksieck) 1985, gezocht moeten worden in het enunciatieproces.

zullen we het bijzondere karakter van bepaalde operaties kunnen begrijpen. En dat zullen we hier in kort bestek doen door naast een aantal algemene parcoursen selectieve onderwerpen en tracées apart te beschouwen. Ten eerste kunnen we stellen dat wanneer het traject dat we hierboven hebben beschreven in zijn geheel wordt afgelegd, er een soort overeenkomst of intimiteit bestaat tussen de enunciatie en de énoncé: we hebben namelijk te maken met een énoncé die, nog voordat hij de verantwoording voor iets anders op zich neemt, zijn eigen enunciatie doorloopt en het verloop en de mechanismen ervan verklaart (enunciatief énoncé). Op dezelfde wijze hebben we te maken met een enunciatie die zich probeert te tonen, omdat zij zich in de énoncé bevindt waar zij de vooronderstelling van is (geënunceerde enunciatie). Ook al moet er tussen de twee termen altijd een onoverbrugbare kloof bestaan – datgene wat van de enunciatie zichtbaar is, is enkel en alleen de énoncé – lijkt het alsof de eerste term geheel in de tweede is gekropen. Hierbij moeten we vooral denken aan een bepaald appel aan de toeschouwers dat, door de rol van de enunciatie te benadrukken, blijk geeft van de aanwezigheid en het belang van een bestemming. Maar de dingen kunnen zich ook op een andere wijze voordoen. Enerzijds hoeft het traject niet volledig te worden afgelegd:¹⁹ in dit geval zullen de kenmerken van de enunciatie worden opgeschort en zal het discours voortgaan zonder enige verantwoording af te leggen van het gebaar dat het gevormd heeft, behalve dan dat de totstandkoming zelf getuigt van het proces dat aan het discours bestaan en consistentie gaf (dit is het geval bij de klassieke cinema). Anderzijds kan het traject in zekere zin te ver worden doorlopen: in dit geval zullen de kenmerken van de enunciatie onzichtbaar blijven omdat het verhaal ze weer volkomen heeft geabsorbeerd door ze aan zijn eigen logica aan te passen en ze in zijn eigen universum te integreren (denk hierbij aan de cinema-in-de-cinema of, meer in het algemeen, aan metafilms). Zowel in het ene als het andere geval wordt het lichaam van de film ertoe gebracht een soort geheim te bewaren, ofwel omdat de vooronderstellingen worden verzwegen, ofwel omdat de indices op een buitensporige wijze worden vermomd. Het gaat dan om een op-

19. Als we spreken over etappe, parcours en traject verwijzen we niet naar een 'genetisch' model van de enunciatie: de weg die wij hier suggereren, die van eenvoudig tot complex loopt, heeft ten doel orde te scheppen in de beschrijving van de gegevens en niet om 'op realistische wijze' relaties af te beelden. Dat neemt niet weg dat je kunt denken, uitgaande van Greimas, dat er in de vorming van een filmisch discours verschillende *niveaus* bestaan: in deze zin moeten we de etappes eerder opvatten als de treden van een trap dan als de opeenvolgende fasen van een lineaire 'ontwikkeling'.

lossing die behoorlijk verschilt van de vorige: de énoncé legt geen rekenschap meer af van zichzelf, maar houdt zich slechts bezig met zijn eigen 'inhoud' (enuncief énoncé); de enunciatie probeert zich niet meer op een bepaalde wijze voor te doen als protagonist en trekt zich gedwee terug achter de coulissen (ontwijkende enunciatie).²⁰

Een dergelijke tegenstelling doet denken aan andere antinomieën. We doelen hiermee niet in het bijzonder op het (Platoonse) onderscheid tussen diégésis en mimesis, noch op het (Jamesiaanse) onderscheid tussen vertellen en tonen, waarmee men een pagina die zijn 'auteur' laat interveniëren kan plaatsen tegenover een pagina die een getrouwe weerspiegeling van de werkelijkheid wil zijn; of, als men daaraan de voorkeur geeft, een woord dat de tussenkomst vraagt van degene die het uitspreekt en een woord dat de wereld met zekerheid weerspiegelt. Wij denken vooral aan het veel belangrijker onderscheid tussen discours en histoire, of aan dat tussen commentaar en verhaal.²¹

Deze begrippen plaatsen een spreken dat zijn eigen referentieparameters manifesteert (te weten, het wie, het waar en het wanneer van de handeling die het in gang heeft gezet), tegenover een spreken dat functioneert alsof het zich buiten elke nauwkeurig omschreven plaats bevindt; ze plaatsen dus proposities die hun eigen enunciatiesituatie openbaren, tegenover proposities die hier noch de behoefte, noch de wil toe hebben. Het gaat er hier niet om te analyseren in hoeverre deze tegengestelde koppels en de andere die wij hierboven hebben opgesomd overeenstemmen; ze bevestigen niettemin dat men niet alleen te maken kan hebben met relatief uiteenlopende oplossingen, maar ook dat men op basis van dit soort articulaties de effectieve waarde van elk element van de enunciatie zal kunnen vaststellen. Laten we ons weer op de enunciatiaire richten: men kan de aanwezigheid ervan met zekerheid vaststellen wanneer een film openlijk over hem spreekt of wanneer deze zich daarentegen concentreert op de histoire (we hebben dan te maken met een commentaar of een 'zuiver' verhaal, om onze terminologie te hernemen): Men kan daarentegen de aanwezigheid slechts afleiden uit een confronterende werking, wanneer verschillende vormen elkaar in dezelfde film beconcurreren (we hebben dan te maken met een afwisseling van commentaar en verhaal waarbij elk van de polen

20. Zie voor het verschil tussen enunciatief en enuncief: Greimas en Courtés, *Sémiotique*, a.w., p. 80; zie voor de geënunceerde enunciatie p. 128.

21. Van de twee paren, resp. afkomstig van E. Benveniste en H. Weinrich, wordt de eerste geanalyseerd en toegepast door Simon in *Le filmique*, a.w., en door Metz in *Le signifiant*, a.w., en de tweede door Bettetini in *Tempo*, a.w.

zich in relatie tot de ander nader bepaalt).²² Dit mag ons echter niet doen vergeten dat, welke oplossingen er ook worden gevonden en welke maatregelen er ook worden genomen, er altijd een enunciatie in de film aanwezig is. Deze vormt, manifest of impliciet, één van die uit de enunciatie voortgekomen invoegingen die de tekst gedurende zijn hele ontwikkeling begeleiden, één van die draden die niet in zijn weefsel kunnen doordringen. Het is de ruimte voor een *rol* (een term die het actieve karakter van de enunciatie probeert te benadrukken, dat zowel het vermogen op de tekst in te werken als het vermogen rekenschap af te leggen van datgene wat op de tekst inwerkt betreft). Bij deze *rol* zal zich (elke keer nadat de film zijn eigen parameters en zijn eigen structuren zal hebben bepaald, dus achter de horizon die wij hierboven hebben getrokken) een *lichaam* voegen, in een ontmoeting die datgene op gang zal brengen wat wij doorgaans een communicatieve handeling noemen.²³

Een geënnunceerde enunciatie

Deze lange uitweiding over de enunciatie had ten doel de eerste premissen ervan uiteen te zetten door het bestaan van een enunciatie te bevestigen, van zijn aanwezigheid in de énoncé, van zijn 'zich geven' in een ruimte die opgedeeld is tussen verhaal en commentaar, of tussen ontwijkende enunciatie en geënnunceerde enunciatie, en ten slotte van zijn 'zich aanbieden' als *rol* bestemd om zich te voegen bij een *lichaam*.

22. Zie m.b.t. superpositievormen van verhaal en commentaar Bettetini, *Tempo*, a.w.

23. De begrippen *lichaam* en *rol*, waarop we nog terugkomen, zijn een uitwerking van de verschillen tussen *concreet sprekend subject* en de *gesprekspartner als enunciator* en tussen *concrete toehoorder* en *destinataire in de enunciatie*, zoals die door Ducrot zijn geïntroduceerd in het artikel 'Enunciazione', in: *Enciclopedia v*, Turijn (Einaudi) 1978, maar ook in het artikel 'Enonciation' in: *Encyclopaedia Universalis*, supplément, Parijs 1980, pp. 529-532, en het onderscheid tussen *empirische auteur* en *impliciete auteur* evenals dat tussen *empirische lezer* en *impliciete lezer* zoals men dat terugvindt bij Chatman, *Story*, a.w. Zie ook U. Eco, *Lector in fabula*. Milaan (Bompiani) 1979, (Ned. vert. *Lector in fabula. De rol van de lezer in narratieve teksten*. Amsterdam [Bert Bakker] 1989), waar enerzijds het begrip *model-lezer* zowel het parcours van de lectuur dat door de tekst wordt bepaald als de gemiddelde lezing van de tekst aanduidt (dus twee verschillende abstractieniveaus ten opzichte van een concrete handeling) en, anderzijds zich bij het begrip van de modellezer dat van de *empirische lezer* voegt om een effectief, individueel, bijzonder interpretatiepunt te karakteriseren. Belangrijke verwijzingen met betrekking tot de relatie tussen *lichaam* en *rol* vindt men in: C. Segre, 'Contribution to the semiotics of theatre', in: *Poetics today*, nr. 3, 1980.

Nu kunnen we weer terugkeren naar ons uitgangspunt: twee opningssequenties van films waarin men de toeschouwer direct in de ogen kijkt. Er is een interpellatie, dat wil zeggen dat er iemand bij wordt betrokken, alsof men hem op het scherm wil laten verschijnen of in de film wil vangen. En tenslotte zijn er de taboes die dit appel op verschillende en grillige manieren zullen blokkeren. Misschien beschikken we nu over het instrumentarium om deze warboel op orde te brengen. Namelijk, in relatie tot het hiervoor beschreven kader, zouden de blik in de camera, en meer in het bijzonder de interpellatie, wel degelijk als een geval van *geënunceerde enunciatie* beschouwd worden: niet alleen zijn de coördinaten die een film vanuit de enunciatie situeren hierin vastgelegd, maar ze worden er ook de expliciete en dragende tekens van. De bestemming manifesteert zich in het bijzonder in het gebaar van het zich tot iemand richten. Degene tot wie men zich richt wordt daar een waarneembaar mikpunt van. Dit geldt misschien niet voor de ogenblikken die volgen op de blik in de camera: het geldt alleen voor het moment van de blik. Maar een dergelijke verschijning beïnvloedt elke keer de parameters van de film, totdat ze er de hele ontwikkeling van gaat bepalen. Laten we dat, stukje bij beetje, in onze fragmenten nalopen.

Enerzijds constateren we dat in onze twee sequenties de enunciatie een soort evenwichtige volheid bereikt: hij toont zich duidelijk en installeert zich in de vorm van een manifeste bestemming in de énoncé, zonder echter daarbij zijn eigen identiteit te verraden. Dat wil zeggen, hij verschijnt daar waar zijn sporen duidelijk onderscheiden kunnen worden, zelfs als ze niet worden bedekt door een figuur die zich precies op de richtlijn bevindt van een blik die de grens van het scherm overschrijdt, naar het veld tegenover het gekadreeerde veld. Of, voor alle duidelijkheid, hij verschijnt in een ruimte die wel degelijk volwaardig is, maar die op geen enkele wijze begrensd is en waarbinnen de enunciatie kan zijn wat hij is, een eenvoudig point-of-view. Tegelijkertijd worden de twee sequenties gekenmerkt door hun commentaarvorm en niet door een verhaalvorm: alsof ze de etappes van een dialoog opnieuw willen doorlopen – het beslissende moment waarop het wie, wanneer en waar van de enunciatie worden geverifieerd –, ze plotse-ling de kaarten op tafel leggen en *ik* en *jij* gebruiken. Anderzijds lijkt echter een dergelijke karakterisering al snel provisorisch, niet zozeer omdat de cinema niet in staat is bepaalde wegen af te leggen, maar omdat de weg die door onze twee films is ingeslagen, zal leiden tot een nieuwe doelstelling. Deze heroriëntatie was al vanaf het begin te voorzien, namelijk vanaf het moment waarop de beide mannen in close-up hun verhaal tot de camera vertellen: publieke of private gebeurtenissen,

reportage of herinnering, deze woorden bevatten al een moment van aarzeling en verplichten ons daarom na te gaan of datgene wat zij zeggen iets met de film of met iets anders te maken heeft. Deze argwaan wordt versterkt wanneer we in de gaten krijgen dat de beide mannen voor de radio spreken: door de ontdekking dat het niet om een filmische maar om een andere enunciatie gaat, worden wij gedwongen ons af te vragen wie de werkelijke destinataire is van hetgeen wordt gezegd. Dus, de vraag die zich stelt luidt niet alleen 'wat voor verhaal is dit?', maar ook 'wordt er wel tegen mij gesproken?'. Ten slotte transformeren enkele kleine veranderingen de twijfel in zekerheid: de blikken en oogopslagen terzijde, die de ruimte 'off-screen' proberen te veranderen in een diëgetische ruimte (een doorloopbare ruimte en dus gereed om doorlopen te worden). De laatste beweging van de camera laat in een medium-long-shot twee personages zien die reeds geheel met fictie zijn doordrenkt (de twee politieagenten); het ritme en de aarzelingen van de dictie verwijzen naar een voor het narratieve vlak karakteristieke situatie (de registratie van een radiouitzending). Vanaf dit punt zullen de kenmerken van de enunciatie meer in het verborgene opereren; elk zichtbaar element zal gebruikt worden om de histoire te laten functioneren. De vorm die zich zal opdringen, zal die van het zuivere verhaal zijn. Maar de tot de camera gerichte blik en woorden waren niet tevergeefs: geen enkel tegenshot zal degene tonen tot wie de personages zich hebben gericht, men zal altijd het bestaan veronderstellen van iemand die leeft, zelfs zonder duidelijke contouren: een point-of-view, het teken van een enunciatie.²⁴ Het is een moment dat nooit meer kan worden uitgegumd en waaraan men voor de duur van de film zal kunnen blijven refereren; een vrije ruimte, gereserveerd voor de ontmoeting met degene die, vanuit de zaal, aanwezig is bij datgene wat zich op het scherm afspeelt, als waarborg voor een mogelijke conjunctie.

De les die wij uit deze eerste twee sequenties kunnen trekken is duidelijk: 'Tot jou richt ik mij', lijken ze kenbaar te maken, waarbij ze de functie overnemen van datgene wat meestal een discours opent, namelijk de *opdracht*. 'Tot jou richt ik mij', zeggen de beide sequenties, waarbij ze een teken van verstandhouding vermengen met de herinnering aan de regels van het spel. Ze weten namelijk wat belangrijk is en willen ons dat ook laten weten: ze weten dat de enunciatie de coördinaten van de film vastlegt (en de *jij* die hier verschijnt dankt zijn consistentie aan dit openingsgebaar); ze weten dat de énoncé de sporen

24. Zelfs niet het tegenshot *sui generis*, dat vaak voorkomt in dit soort films waarin we radioluisteraars zien.

van de enunciatie opneemt, dusdanig dat deze zelfs van het gebaar dat ten grondslag ligt aan de eigen vorming, een van zijn richtlijnen maakt (en de *jij* kan op deze wijze een geprivilegieerde positie krijgen: de opdracht domineert het geheel van de op te dragen tekst); ze weten dat het ritme van een verhaal de sporen van de enunciatie in een énoncé uitwist (en de *jij* in dit geval een gewoon personage wordt: de opdracht functioneert als eerste hoofdstuk, het kader van de *histoire* wordt de *histoire* van het kader); maar ze weten ook dat er altijd één bepaald punt bestaat dat zich laat zien: dat is de plaats van de bevestiging en de installering van een enunciatie, die aan de oppervlakte of verzonken, duidelijk of verborgen kan zijn; dat is de ruimte waarin een rol zich zal koppelen aan een lichaam om het gedrag en het profiel te bepalen van degene die wij de *toeschouwer* noemen.

De interpellatie: vorm en taboe

Gesterkt door deze les, kunnen we nu veel directer ingaan op het tweede deel van onze aanvankelijke vraagstelling, te weten het verbod op de blik in de camera en de andere interpellatievormen. We zullen in het bijzonder proberen dit taboe vanuit de optiek van ons project te verklaren: als de blik in de camera en naar de toeschouwer een geval van geënunceerde enunciatie is, waarom probeert de filmische tekst deze dan te vermijden of uit te bannen? We zullen deze vraag misschien kunnen beantwoorden door twee nieuwe filmfragmenten te analyseren. Het zijn twee voorbeelden, die in zekere zin de twee tegengestelde polen van de evolutie vertegenwoordigen die de cinema in de loop van zijn geschiedenis heeft ondergaan, omdat de ene teruggaat op de eerste organische experimenten met de filmische vertelling en de andere illustratief is voor de radicalere pogingen de machinerie van de fictie te demonteren. Deze voorbeelden zijn overbekend, zodat we ze niet tot in detail hoeven weer te geven.

Het eerste fragment is afkomstig uit *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edwin S. Porter, USA, 1903): aan het einde van de film, nadat de overval op de trein geëindigd is met de dood of de arrestatie van de bandieten (maar ook in het begin van de film, zelfs nog voor het begin van de intrige, want de shots konden in verschillende volgordes worden gemonteerd²⁵), kijkt de bendeleider de toeschouwer aan, richt zijn pistool op hem en schiet. Het tweede voorbeeld is afkomstig uit *VENT D'EST* (J.-L. Godard, Italië/Frankrijk/Duitsland, 1969): terwijl een jon-

25. Zie R. Sklar, *Movie-Made America*. New York (Random House) 1975.

ge man, eerst in close-up en vervolgens in medium-shot, recht tegenover de camera, de plek waar hij zich bevindt aanprijst en de toeschouwer uitnodigt zich bij hem te voegen, herneemt een stem off-screen, ook gericht tot degene die de film volgt, de woorden van de jonge man op een ironische toon en maakt duidelijk dat zijn uitnodiging absurd is.

Hoe zijn deze twee fragmenten gestructureerd? We moeten eerst een opmerking maken over een fenomeen dat we reeds zijn tegengekomen, te weten de afwisseling en overlapping van commentaar en verhaal. Opnieuw verwijst de representatie in deze beide voorbeelden even naar haar eigen fundamentele parameters door middel van een expliciet teken van verstandhouding, om vervolgens haar weg te hernemen. Toch ontwikkelt zich deze afwisseling tussen bekentenis en verzwijging hier op twee verschillende manieren. In *THE GREAT TRAIN ROBBERY* functioneert de blik in de camera namelijk als een schok: de blik die van het scherm de zaal in gaat, wordt geassocieerd met een schot en is zelf ook bedoeld om de toeschouwer 'te treffen'. De plaats van het fragment kan daarentegen niet marginaler: niet alleen bestaat er geen enkele band met datgene wat de overhand heeft – het verhaal van een overval – maar het is ook buiten de grenzen van de tekst gesitueerd – aan het begin of het einde van de film, dat maakt niet uit: alsof het om een toevallig 'aanhangel' ging. Nu kan het contrast tussen de spectaculaire wijze waarop er met de toeschouwer contact wordt gezocht, en de marginaliteit van de plaats van deze ontmoeting ons ongetwijfeld perplex doen staan. Deze tegenstrijdigheid wijst echter op een relatief belangrijk gegeven, namelijk dat er binnen een cinema die het pad van de vertelling insloeg, de ruimte die gereserveerd was voor een oog-in-oog contact met de toeschouwer steeds kleiner werd en werd vervangen door minder rechtstreekse ontmoetingsvormen. Het blijft echter een vereiste degene die de film volgt te 'vangen' door hem te herinneren aan zijn status als toeschouwer. Deze vereiste wordt op een wel zeer radicale wijze uitgedrukt door de verbinding van een blik met een schot. Vanaf dat moment zal echter de blik in de camera worden ingeperkt en uiteindelijk worden gemaskeerd ten gunste van blikken die volledig binnen de scène blijven, blikken tussen de personages, in de diepte van het beeld of ook van het ene naar het andere shot. Deze zijn evengoed in staat de aandacht te trekken en nog veel beter geschikt om deze binnen de 'magische cirkel' van de fictie te laten circuleren. Vandaar dat, vanaf het moment dat dit fictionele dispositief goed is uitgetest, bepaalde emoties deze verplaatsing zullen blokkeren en de enunciataire nog slechts een stilzwijgende aanwezigheid zal kunnen opeisen.

De situatie in *VENT D'EST* verschilt aanmerkelijk hiervan: hier wordt de blik in de camera benadrukt, maar wordt tot een voorwerp van spot en kritiek. De bedoeling en het effect ervan worden verzwakt door middel van een ander interpellatieprocédé, de voice-off. Laten we het mechanisme van het procédé van naderbij bekijken. Enerzijds hebben we te maken met een personage dat, met zijn ogen op de toeschouwers gericht, spreekt over zichzelf – over de wereld van het scherm die hij bewoont, een ruimte die elk landschap kan herbergen – en over degenen die zich voor hem bevinden – over de zaal en al diegenen die haar vullen. Er is dus sprake van een expliciete poging een dialoog op gang te brengen met de bedoeling het isolement van de aanwezigen te doorbreken en hun een 'authentieke' ontmoeting in het vooruitzicht te stellen. Anderzijds hebben we te maken met een stem off-screen die, door zich over het personage heen te plaatsen, probeert diens woorden aan te kondigen of te becommentariëren. Het lijkt alsof deze stem de aandacht wil vestigen op de geringe argumentatiekracht of greep op de dingen, door aan zijn goede trouw te twijfelen (het is een 'verleider', wordt ons gezegd, die lijkt op al die helden van het filmdoek en zich slechts vertoont om degenen die het schouwspel volgen beter te kunnen onderwerpen). We hebben dus te maken met de poging een dialoog op gang te brengen die al in de kiem wordt gesmoord, geblokkeerd door het dubbele verwijt dat er enerzijds te weinig aan wordt gedaan en anderzijds dat de werkelijkheid van de ander niet wordt gerespecteerd. Ten overstaan van deze bevindingen kunnen de verschillende krachten die in ons voorbeeld werkzaam zijn, gemakkelijk van elkaar worden onderscheiden. De blik in de camera, die min of meer een soort zwaartepunt van de handeling vormt, is tevens de vector van een niet ingeloste belofte: deze blik introduceert een procédé dat aan de traditionele fictie vreemd is, met de zekerheid dat de regels ervan worden omvergeworpen, maar tegelijk wordt hijzelf door een stem beschuldigd medeplchtig te zijn aan het voortbestaan van het oude fictionele regime, en deze stem beweert als enige in staat te zijn tot een werkelijk ander discours. We hebben hier dus niet te maken met een poging zich uit het universum van het verhaal te bevrijden: men probeert ook om met een blik de mise-en-scène ten toon te spreiden, maar riskeert dan tot object van parodie en beschuldigingen te worden en dus verlaagd te worden tot dezelfde rang als datgene wat men kritiseert. Hierbij gaat men uit van een zeer duidelijke interpellatie, die echter door haar eigen raadgevingen op te volgen op haar beurt makkelijk tot medeplichtige van het verhaal zou kunnen worden.

Het onderzoek van de fragmenten uit *THE GREAT TRAIN ROBBERY* en *VENT D'EST* geeft duidelijk aan hoe een procédé, dat vastbesloten is om de motivaties van de enunciatie aan het licht te brengen, verschillende waarden kan krijgen. Enerzijds vormt het een 'schok'-motief dat uiteindelijk buiten de grenzen van de tekst terecht komt, anderzijds vervult het een metatekstuele functie, die uiteindelijk voorwerp van kritiek wordt. In elk geval speelt het zich in beide gevallen op hetzelfde terrein van de cinematografische vertelling af. Deze vertelling, die nu eens wordt opgevat als een te bereiken doel, dan weer als een keurslijf waarvan men zich moet ontdoen, verschijnt namelijk zowel aan de ene als de andere zijde als een ontmoeting waarmee men rekening dient te houden: het is zowel een richtpunt als een mogelijke kluister. Vandaar dat we kunnen stellen dat er altijd een tweede kader bestaat waarin elk moment van een film geplaatst kan worden: het systeem van de personen, ruimtes en tijden dat door de enunciatie wordt vastgelegd hebben we reeds onderzocht. We kunnen dit het *enunciatieve kader* noemen; afgezien hiervan, ontdekken wij nu een 'omgeving' die zowel wordt gevormd door de tekst in zijn geheel als door alle teksten – cinematografische, maar ook literaire, picturale enzovoort – die deze omringen, elk met hun eigen gedragsnormen en dwingende regels. Dus een driedelige 'omgeving' die de énoncé's in de vorm van een sequentie (de cotextuele component), een geheel van met elkaar verbonden discourses (transtextuele component) en werkingsregels die door alle gedeeld en toegepast worden (institutionele component).²⁶ Deze 'omgeving' wordt juist hier vertegenwoordigd door de narrativiteit, als geschiedenis door een bepaalde film verteld, als geheel van alle bestaande geschiedenissen, en als constructieregels van een geschiedenis; maar als blijkt dat de door ons onderzochte passages betrekking hebben op de narrativiteit en als ze tegelijkertijd daarvoor hebben gekozen, dan zouden andere passages net zo goed afhankelijk kunnen zijn van een andere 'omgeving'.

Dus, zowel het enunciatieve kader als dit tweede referentiekader met zijn driedelige articulatie kunnen *context* worden genoemd: beide

26. Voor de cinema is de (co)textuele dimensie onder andere benadrukt door F. Jost in 'La sémiologie du cinéma remise en cause par l'analyse textuelle?', in: *Regards sur la sémiologie contemporaine*. St-Etienne (CIEREC) 1977; de transtextuele dimensie is recentelijk middels het concept *topos* opnieuw onder de aandacht gebracht door M. Vernet in 'Strade per l'analisi', in: *Carte semiotiche* 1/1985; de institutionele dimensie staat centraal bij R. Odin, zie bijv. 'Pour une sémio-pragmatique du cinéma', in: *Iris* 1/1983.

bepalen datgene wat een beeld en een geluid 'omgeeft'. Het eerste duidt echter een welomschreven structuur aan (zelfs als deze geleidelijk uitbreidbaar is), terwijl de tweede een algemener gebied aanduidt (hier gaat het om een *intertekst* in de eigenlijke zin van het woord). Dit onderscheid in grootte en bereik dwingt ons behoedzaam te werk te gaan: als de eerste context de parameters op het vlak van de personen, de tijden en de ruimtes vastlegt, kan de tweede ze hernemen, echter op voorwaarde dat ze worden geprojecteerd op een verhoudingsgewijs bredere horizon. Als de eerste context een bewegingsruimte aanduidt, kan de tweede deze voor zijn rekening nemen, echter op voorwaarde dat deze op een of andere wijze in een geheel wordt geïntegreerd. Vanuit dit gezichtspunt hebben de tegenstellingen wel degelijk betekenis, maar de compatibiliteit zal van beslissend belang blijken. Dus elke passage, met haar eigen enunciatieve structuur, zal moeten laten zien dat ze coherent is met het kader dat door de tekst is vastgelegd, en met het genre en de daarvoor karakteristieke regels: in elk geval betekent coherent niet gewoon conform, maar integendeel adapteerbaar en adaptief.²⁷ Men zal dus een beeld, een geluid, een 'shot', een sequentie en dergelijke als acceptabel beschouwen, wanneer ze behalve op het syntactische vlak grammaticaal en op het semantische vlak congruent, ook op het pragmatische vlak *passend* blijken te zijn in het algemene kader van de tekst.

Context en de passendheid: hier moeten we de oorsprong zoeken van zowel de interne variaties van onze voorbeelden als van het bestaan van een taboe ten aanzien van bepaalde interpellatieprocédés. Laten we eerst het vraagstuk van het taboe bekijken. De blik naar de camera zal elke keer verboden worden als de ontwikkeling van de intrige en het genre van de film de behoefte hebben de vorm van het 'verhaal' in stand te houden (denk bijvoorbeeld aan het genre van de 'avonturenfilm' waar het absolute fictioneel regime en de transparantie van de diëtese zich moeten inzetten om alle kenmerken van de enunciatie weg te moffelen). De blik in de camera zal daarentegen aanbevolen worden in het geval van zuiver commentaar (bijvoorbeeld in gefilmde verklaringen waarop in het bijzonder het 'tot stand komen' van de film berust).²⁸ Ook zal hij worden toegestaan in de verhalen die open staan voor het commentaar (zoals de musical, waarin het fictionele regime

27. Elk fragment bezit namelijk het vermogen op haar eigen omgeving 'in te werken', net zoals ze in staat is het snijpunt van meerdere 'contexten' te zijn. Zie met betrekking tot deze spanning tussen fragmenten en geheel: O. Calabrese, *La macchina della pittura*. Bari (Laterza) 1985, pp. 7 e.v. en pp. 53 e.v.

28. Zie voor een onderscheid tussen de passendheid, grammaticaliteit en congruentie: Casetti, 'Le texte du film', a.w.

een openlijke metatekstuele component bezit).²⁹ Tenslotte zal hij facultatief zijn in films die over zichzelf spreken door over iets anders te spreken (zoals in documentaires, waarin het gerepresenteerde een zichtbare verovering van de representatie is).³⁰ Het taboe is dus niet absoluut, maar juist afhankelijk van de gebruikte referenten. Het heeft geen betrekking op de blik in de camera zelf, maar op de mogelijkheden deze in een alomvattend kader in te passen.³¹ Overigens zouden we dezelfde gevolgtrekkingen ook kunnen maken met betrekking tot bepaalde meer specifiek diëgetische elementen, zoals het spel van de personages, het decor en dergelijke. We zullen zien dat ook deze, gerelateerd aan een context, zullen stuiten op problemen met betrekking tot de passendheid, op basis van indexen die vergeleken met de voorgaande tegengesteld zijn, maar die nog steeds tegen een waardeschaal kunnen worden afgezet.

We hebben gesteld dat de interne variaties van onze voorbeelden dezelfde oorsprong hadden als het taboe. Inderdaad provoceert de waarneming van een incoherentie tussen de blik in de camera en het statuut van de vertelling opnieuw de overgang van het niveau van het commentaar naar dat van het verhaal. Men treedt uit de geënonceerde enunciatie door haar weg te moffelen ten bate van een gediëgetiseerde enunciatie ten gevolge van de incompatibiliteit van deze eerste met het eigen handelingskader. Een dergelijke verschuiving omvat twee aspecten. Het eerste betreft de waarden die men aan deze handeling kan toekennen: de samenstelling van het referentiekader maakt het mogelijk de blik naar de toeschouwer en de daaropvolgende verwerping ervan ofwel als de verdringing van een nog openstaande mogelijkheid, ofwel als een test van mogelijke alternatieven te interpreteren. Dat gebeurt in de fragmenten uit *THE GREAT TRAIN ROBBERY* en *VENT D'EST*. In *THE GREAT TRAIN ROBBERY* wil het feit dat een te overduidelijk teken van verstandhouding op afstand wordt gehouden, zeggen – als we er rekening mee houden dat de cinematografische vertelwijze op het punt staat algemeen erkend te worden – dat men afziet

29. Zie Collins, 'Vers une definition', a.w.; Simon, *Le filmique*, a.w. (beide in noot 4).

30. Men vindt hiervan een voorbeeld, dat door de film zelf zowel op een kritische als poëtische wijze wordt becommentarieerd en dat het proces dat wij hier beschrijven goed weerspiegelt, in de blik die het Perzische meisje naar de camera werpt in de documentaire *LA VIA DEL PETROLIO* (Bernardo Bertolucci, Italië, 1965-1966).

31. Niettemin preciseren en herhalen we dat het fragment niet alleen de invloed van zijn eigen omgeving ondergaat, maar deze ook kiest en bewerkt: we zullen hiervan verderop een voorbeeld zien in de analyse van *VENT D'EST*.

van vormen van implicatie die onbruikbaar zijn geworden. In VENT D'EST zal een hernieuwd gebruik van dezelfde operatie – als we er deze keer rekening mee houden dat de cinematografische vertelwijze aan zijn einde lijkt te zijn gekomen – een vraag betekenen naar versnelling en radicalisering van de veranderingen. Dus eenzelfde procédé kan verschillende betekenissen omvatten: de horizon waartegen deze wordt afgezet en de plaats waarin deze zich bevindt, bepalen de zin ervan.³² Het tweede aspect betreft de wijze waarop men datgene wat men niet passend vindt, verwijderd. Ook hier kan de specificiteit van de context ofwel een snelle heropneming, ofwel een definitieve uitstoting mogelijk maken. Ook dit gebeurt in de fragmenten uit THE GREAT TRAIN ROBBERY en VENT D'EST: in THE GREAT TRAIN ROBBERY is het voldoende de blik in de camera in de marge van de tekst te plaatsen – letterlijk: ofwel aan het begin, ofwel aan het einde van de film – om de effecten ervan te neutraliseren.³³ In VENT D'EST laat de plaatsing van een sterker gekenmerkte verbale interpellatie over de blik in de camera heen, de film het bewust gewilde risico lopen iets anders dan een verhaal te worden; misschien om het daarna weer te worden, maar dan beter. Bijgevolg kan eenzelfde operatie zich dus op twee verschillende manieren ontwikkelen: het krachtenveld waarin deze terechtkomt, bepaalt samen met de beslissing zich tot elke prijs te doen gelden of met het vermogen de eigen connotaties te veranderen, de kwaliteit en effectiviteit ervan.

De context en de passendheid. De *jij* die de film lijkt te impliceren ziet dat zijn leven gecompliceerder wordt. Het is namelijk niet meer

32. In deze zin is de geschiedenis van het cinematografisch realisme tekenend: het 'waar maken' is verbonden geweest met verschillende en betrekkelijk veranderlijke tekstuele praktijken, waarin de dimensie van het commentaar de ene keer de overhand heeft en de andere keer weer wijkt voor bepaalde elementen; bijvoorbeeld de indicatie van de aanwezigheid van de camera dient nu eens ter verklaring van de 'figuratie' van het kader en dan weer om deze te absorberen. Men zal bij G. Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*. Milaan (Bompiani) 1975, zeer interessante overdenkingen vinden met betrekking tot dit onderwerp.

33. We zouden hetzelfde kunnen opmerken over de fragmenten uit RISO AMARO en THE KING OF THE MARVIN GARDENS die we hebben geanalyseerd: ook zij zijn in de marge van de film geplaatst, direct aan het begin, nog onder de invloed van de generiek, waarmee ze meer gemeen hebben dan met de eigenlijke intrige. We moeten hieraan ook toevoegen dat beide films gebukt gaan onder zeer precieze intertekstuele verwijzingen: in het eerste geval de neorealistische gewoonte een film te openen met een voice-off die de historische coördinaten van de gebeurtenissen die men ons gaat vertellen geeft (zie PAÏSA van R. Rossellini, Italië, 1946), terwijl het in het tweede geval veeleer om de verwijzing naar het televisiejournaal en de talkshow gaat.

voldoende een eenvoudige blik van verstandhouding uit te wisselen: context en passendheid vereisen precieze regels, vele confrontaties, een evaluatie van de mogelijkheden en voorzichtige compromissen. Vaak wordt daarvoor een prijs betaald: zoals hier de marginaliteit of de ironie. Maar met een zekere winst: de enunciataire kan altijd opduiken, al is het maar voor een ogenblik, zonder noodzakelijkerwijs een dodelijk risico te lopen.

Enkele vragen

De hoofdlijnen van het project waar we aan zijn begonnen, tekenen zich steeds duidelijker af. Tot nu toe vroegen met name drie punten onze aandacht. Ten eerste het idee dat de enunciatie de coördinaten van de film vastlegt, in het bijzonder door het punt waarin de film gevormd wordt en het punt van zijn bestemming te bepalen. Ten tweede het idee dat de énoncé tussen twee extreme oplossingen kiest, die van de zelfbekentenis (het commentaar) en die van de volledige terughoudendheid (het verhaal). En ten slotte het idee dat er op de achtergrond een intertextueel kader werkzaam is, waarin elk fragment zijn plaats zoekt en vindt, en in relatie waarmee het zijn eigen identiteit en belang beter bepaalt. Als we hiervan uitgaan, krijgt het vraagstuk van de toeschouwer, waarop we al vanaf het begin van deze studie al onze aandacht hebben gericht, een heel ander aanzien: het wordt dan ook tot het probleem van de aanwezigheid, in de film, van een kenmerk dat het zich te zien en te horen 'geven' aanduidt. Het is het probleem van de onmiskenbare aanwezigheid van een dergelijk kenmerk in het verloop van de beelden en de geluiden en het probleem van de passendheid ervan ten opzichte van datgene wat het omringt en van datgene wat de film omringt.

In de voorbeelden die wij tot nu toe hebben aangevoerd ter ondersteuning van ons project, zijn er nog enkele aspecten waarop we niet diep genoeg zijn ingegaan. Ten eerste bestaat er duidelijk een verschil in de wijze waarop de sporen van de enunciator en die van de enunciataire worden behandeld. In de geanalyseerde voorbeelden worden de eerste geconcretiseerd in de handeling van iemand die nieuwsberichten voorleest, die een blik werpt of die een geschiedenis vertelt; de tweede worden daarentegen, en dat is echt symptomatisch, 'off-screen' geplaatst. Op basis van deze dissymmetrie kunnen we dus concluderen dat er verschillende *figurativisatie-niveaus* van de kenmerken van de enunciatie bestaan: er zijn sporen die gewoon herinneren aan de aanwezigheid van een vooronderstelling (de énoncé verwijst naar de enun-

ciatie alleen door het feit dat hij een énoncé is). Er zijn ook sporen die functioneren door middel van metonymie (zoals de tekens van de filmopnamen, die door de omstandigheden van hun fabricatie kenbaar te maken aangeven dat de beelden en de geluiden gemaakt zijn). Er zijn sporen die werken op het niveau van de compositie en het ritme (zoals bepaalde belichtings- of montagevormen, die op zichzelf al het idee geven van het 'tot stand komen' en 'zich geven' van de film) en er zijn sporen die de weg van de symbolisatie kiezen (zoals bepaalde terugkerende inserts – spiegel, venster, oog – die datgene wat de tekst regeert in dwangmatige metaforen vertalen). Er zijn sporen die zich modelleren naar elementen van de fictie (zoals bepaalde canonieke gedragingen – informeren, luisteren, zien, observeren – die de voortgang van de film door middel van de handelingen van de hoofdpersonen scanderen) enzovoort. Vanuit deze invalshoek stellen we voor de termen *enunciator* en *enunciataire* liever te reserveren voor de abstracte en impliciete instanties van de tekst, die slechts kunnen worden geëxpliciteerd met behulp van een executieve hyperfrase van het type: 'ik zeg en laat je horen dat...' of 'ik toon en laat je zien dat...'.³⁴ We zullen daarentegen de aanduidingen *verteller* en *toehoorder* gebruiken voor de figuren die de volledige en gehele intrede van de motivaties van de enunciatie in de énoncé aangeven, dusdanig dat deze zelfs een soort bestaan krijgen dat zowel exemplarisch als autonoom is, bijvoorbeeld dat van de personages die het verhaal van het leven dat ze op dat moment voeren vertellen, of omgekeerd dat van de personages die zich, binnen de intrige, uitgeven voor de destinataires van de vertelling.³⁵ Nu we dit onderscheid hebben gemaakt (tussen een *ik* en een *jij* die stilzwijgend opereren, en een *ik* en een *jij* die zichzelf tot protagonist maken), moeten we nog de betekenis van eventuele verschillen van figurativisatiegraden vaststellen en, meer in het algemeen, van het effect dat het opduiken van datgene wat de film regeert, teweegbrengt.

Ten tweede plaatsen de voorbeelden die we hebben geanalyseerd, een interpellatie door de stem naast een interpellatie door de blik: met name VENT D'EST plaatst ze naast elkaar, om ze vervolgens tegenover elkaar te plaatsen. Nu kan een dergelijk onderscheid van operaties belangrijke consequenties tot gevolg hebben. Het kan bijvoorbeeld, door het visuele tegenover het verbale te plaatsen, de oude polemieken weer

34. Zie het voorstel van J.R. Ross m.b.t. de executieve hyperfrasen, die besproken worden door B. Schlieben Lange, *Linguistische Pragmatik*. Stuttgart/Berlijn/Keulen (Kohlhammer) 1975.

35. Zie voor concepten van verteller en toehoorder de observaties en de bibliografie van Chatman, *Story*, a.w. De twee concepten worden hernomen in Greimas en Courtés, *Semiotique*, a.w., pp. 242 e.v.

oproepen die vaak gevoerd is in de theorie van de cinema en die achter-eenvolgens gebruikt is om het gevoelsmatige tegenover het verstandelijke, het concrete tegenover het abstracte, het zintuiglijke denken tegenover het logische denken te plaatsen, en die momenteel datgene wat behoort tot de emotie, zoals de schoonheid van de wereld die zich op het scherm ontrolt, onderscheidt van datgene wat behoort tot de rationaliteit, zoals het verhaal, een combinatie van acties en semantische modellen.³⁶ Maar een dergelijk type tegenstelling kan eveneens de sfeer oproepen van enkele diametraal tegengestelde stellingnamen, zoals die voor de 'pure cinema', waarin het beeld garant stond voor een hogere waarheid dan die van de veronderstelde exactheid van de verbale taal, of zoals die voor de 'cinema-essay', waarin de structuur van een redenering beter rekenschap zou afleggen van de wereld dan de directe weergave ervan.³⁷ Maar dit onderscheid stelt ons vooral in staat een beter inzicht te krijgen in de reeds courante juxtapositie van het point-of-view en de 'voix': hiermee onderscheidt men in de tekst degene die de gebeurtenissen filtreert met zijn blik, van degene die ze verbaal vertelt, dat wil zeggen degene die ziet, van degene die spreekt.³⁸ In die zin zouden er in onze fragmenten twee verschillende indelingsprincipes bestaan. Het ene is verbonden met de blik, die noodzakelijkerwijs de ruimte die zich voor hem opent aftast en de taak op zich neemt de dingen in hun perspectief te plaatsen. Het andere is verbonden met het woord, dat de feiten evoceert en uiteenzet en dus geroepen is de verantwoordelijkheid voor de vertelling op zich te nemen. Om juist tegen dit laatste alternatief in te gaan, moeten we deze tegenstelling die tussen de feiten van visuele aard en de feiten van auditieve aard zou bestaan, relativeren. Vaak, zoals ook hier, vormen ze voor het subject van de enunciatie slechts twee toegangswegen tot de énoncé: in beide gevallen verschijnt deze als het punt vanwaaruit men de dingen toont, maar hij manifesteert zich ofwel als duidelijke oorsprong van het zien, ofwel als oorsprong van het woord. Anders uitgedrukt, het gaat om twee verschillende manieren om degene te laten verschijnen die van de wereld bezit heeft genomen om deze vervolgens te kunnen tonen,³⁹ om diegene vervolgens ofwel als een observator, ofwel in de gedaante van een

36. Zie voor deze opposities onder andere J.F. Lyotard, *Discours, Figure*. Parijs (Klincksieck) 1971, die met zijn concept *figural* het debat nieuw leven inblazen heeft; J. Aumont, 'Le point de vue', in: *Communications* 38/1983 (Ned. vert. 'Het point-of-view, in: *Versus* 1/1987, pp. 48-73). F. Jost, 'Narration(s): en deça en au-dela', in: *Communications* 38/1983.

37. Het 'cinema-essay' vormde juist in die periode een van de projecten van Godard.

38. De tegenstelling is voorgesteld door Genette, *Figures III*, a.w.

spreker ten tonele te voeren. We hebben dus te maken met eenzelfde basisprincipe (datgene wat de énoncé als énoncé legitimeert) en twee complementaire figurativisatievormen (het oog en de mond). Vandaar dat het volgens ons niet mogelijk is de vraag 'Wie ziet?' te plaatsen ten opzichte van de vraag 'Wie spreekt?' We kunnen ons veel beter achter-eenvolgens afvragen 'Welke enunciatie?' en 'Wie manifesteert de enunciatie?' En daarom lijkt het ons ook niet meer mogelijk het point-of-view en de 'voix' op hetzelfde vlak te plaatsen. Het is beter het point-of-view als veel algemener te beschouwen, omdat het een complex kenmerk van de enunciatie is, terwijl de 'voix', gekoppeld aan de blik, veel meer bijzonder is, omdat ze een reeds gefigurativiseerde plaats is. Nu we deze contrasten hebben afgezwakt, moeten we nog te weten zien te komen of het verbale en het visuele definitief uitwisselbaar zijn of dat elke realisatie, elk contactpunt, wel of geen specifieke consequenties heeft.

Ten derde hebben onze fragmenten – en in het bijzonder VENT D'EST – de neiging een 'goede' tegenover een 'slechte' interpellatie te plaatsen, een gelijk tegenover een ongelijk, een waarheid tegenover een leugen. Deze spanning lijkt binnen de tekst zelf een rivaliteit tussen twee enunciaties aan het licht te brengen, die elkaars plaats betwisten en de overhand over de ander proberen te krijgen. Nu is het wel zo dat datgene wat verwijst naar het 'tot stand komen' en het 'zich geven' van de film, het point-of-view, altijd op een meervoudige wijze werkt: veel meer dan de plaats van een deling, vermenigvuldigt het zichzelf, zoals we hebben gezien, in de loop van de film met de toename van het aantal kadreringen, shots, opnamehoeken, verschillende keuzen, informatiebronnen enzovoort. In wezen is het een open deur de veelvoud van gefilmde momenten en opname-omstandigheden te vermelden, en dus de onvermijdelijke opeenstapeling van de point-of-views, zelfs als deze uiteindelijk binnen een complex project met elkaar in overeenstemming kunnen worden gebracht. Het feit dat in onze voorbeelden de scheidslijn tussen de verschillende enunciatieve kenmerken op een bijzonder terrein gesitueerd is, dat van de 'juistheid' van het spoor, blijft evenwel bestaan. De vraag die wij vervolgens kunnen stellen luidt: op basis waarvan kan het ene feit beter dan het andere het 'tot stand komen' en het 'zich geven' van een film aan het licht brengen, of hoe kan een element het geheel van een project samenvatten; nauwkeuriger geformuleerd, welk van alle point-of-views kan zich met het meeste recht doen gelden?

39. Een wereld die nog niet bestaat vóór de blik die haar modelleert, maar die uitgaande van deze blik kan doen 'alsof' zijzelf een consistentie bezit. Met andere woorden, deze wereld is nooit anders dan een *mogelijke wereld*.

We zullen deze vragen beantwoorden door twee nieuwe voorbeelden te analyseren. Het eerste beperkt zich in feite tot een simpele aanwezigheid: de stem die de generiek aan het einde van *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (Orson Welles, USA, 1942) opzegt en de opsomming beëindigt met de woorden: 'My name is Orson Welles'. Met deze duidelijk uitgesproken naam, met deze interpellatie in de vorm van een aanspreken, wordt onbetwistbaar de aanwezigheid van een auteur manifest, die zich bewust is van zijn rechten en verantwoordelijkheden. Daarnaast wordt men zich ook bewust van de manipulaties die een film doorkruisen, evenals van de implicaties ervan. Het gaat, zo zou men kunnen zeggen, om de wil zijn werk te 'signeren', maar ook om het verlangen de constructie ervan te onthullen. Immers, het personage dat zich op het scherm voorstelt, door de bemiddeling van deze stem, belichaamt onvermijdelijk de logica die de beelden en de geluiden regeert. Door het woord te nemen en de verantwoordelijkheid voor dit filmische project op te eisen, laat hij zich enerzijds gelden als 'teken' of als 'embleem' van de principes waaraan de tekst gehoorzaamt, en anderzijds als 'directe bron' van de informatie en als 'rechtstreekse reguleur' van de circulatie ervan. Kortom, hij treedt in dienst van de enunciator, wordt de verteller en domineert op die wijze het gehele verhaal.

In *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* voert het personage-Welles deze handeling uit. Maar andere personages zouden deze rol evengoed hebben kunnen spelen. Denk hierbij aan de vele verschillende manieren waarop een film plaats biedt aan allerlei soorten intentieverklaringen, aan oproepen en anticipaties die de film interpuncteren of ook aan personages die erin functioneren als een soort 'databanken' en dergelijke. In al deze gevallen maakt de film het project waaraan hij zich heeft onderworpen expliciet en stelt de toeschouwer in staat zowel te onderkennen welke wegen de beelden en de geluiden nemen als tot in de kern van de zaak door te dringen. Hier vervult het personage-Welles in elk geval zijn functie als verteller zo volledig mogelijk: hij presenteert ons namelijk de casting en de lijst van technici. Hij legt zo dus direct getuigenis af van het 'tot stand komen' van de film. Op basis hiervan kwalificeert hij zich als 'centrum' waaromheen de andere elementen worden georganiseerd. Zijn positie als presentator stelt hem in staat de handelingen van de andere personages op een ideale wijze te beheersen, zozeer dat hij de taak de moraal van de geschiedenis toe te lichten, toevertrouwt aan een 'plaatsvervanger', dus op het moment dat Lucy Morgan, de echte plaatsvervangster van de verteller, aan vader Eugène

(en met hem aan ons) de legende van het indianen-opperhoofd Vendonah vertelt en dankzij deze legende de betekenis van de gehele intrige verklaart. In *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, de geschiedenis van twee vijandige families en zich herhalende situaties, ontstaat een zo dicht maaswerk van delegeringen, dat elk personage op zijn beurt de verantwoordelijkheid van de leiding van het spel op zich lijkt te kunnen nemen. Door deze permanente verschuiving van het woord raakt echter ten slotte de waarheid aan het wankelen: het is in dit verband symptomatisch dat bepaalde namen zelf ook enkele verschuivingen ondergaan, zo verandert bijvoorbeeld in de legende van het indianen-opperhoofd Loma Nasha in Mola Hana...

Nu zijn we aangekomen bij ons tweede voorbeeld, ook ontleend aan de filmografie van Welles. In *FOR FAKE* (Frankrijk/Duitsland, 1975), vertelt Welles, die deze keer in beeld verschijnt en zich vaak tot de toeschouwers wendt,⁴⁰ het verhaal persoonlijk,⁴¹ en belooft dat hij het komende uur niets anders dan de waarheid zal vertellen. Aan het einde van de film, nadat hij de praktijken van verschillende vervalsers ter sprake heeft gebracht en in het bijzonder die van de grootvader van Oja Kadar, die nadat hij verschillende schilderijen van Picasso had geïmiteerd, deze vervolgens door de schilder zelf, die een bewonderaar van zijn werk was, liet authenticiseren, bekent Welles dat het uur al zeventien minuten is verstreken. Dus in deze geschiedenis vol met vervalsers en leugenaars, vermommingen en maskers, in deze geschiedenis die zich, ironie of paradox, de stijl van de *cinéma vérité* aanmeet,⁴² wonen we een verschuiving, een afleiding bij: gedurende minstens zeventien minuten helpt het personage in beeld ons op generlei wijze het constructieprincipe van de tekst te doorzien, noch heeft hij het degene die de intrige volgt mogelijk gemaakt zich met enig precies personage te identificeren. Gedurende minstens zeventien minuten staat de vertelster de herkenning zowel van degene die voor het spel verantwoordelijk is als van degene die geacht wordt er van te profiteren, in de weg. Anders gezegd, in deze geschiedenis met een dubbele bodem brengt de verschijning van een naam ons noch nader tot de enunciator noch tot de enunciaire met elk hun eigen functies, maar worden wij mogelijk om de tuin geleid.

Wat moeten we hiervan denken? Het is vooral opvallend, dat het hetzelfde personage – en dezelfde naam: Orson Welles – is, dat op het

40. Door nogmaals zijn toevlucht te nemen tot een expliciete interpellatie.

41. In tegenstelling tot *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, waarin hij niet optrad.

42. Let op de aanwezigheid van François Reichenbach als cameraman en als acteur.

scherm de regels van het spel bepaalt om ze vervolgens tegen te spreken. Deze situatie doet ook denken aan de momenten, die met name in de fictionele cinema veel voorkomen, waarin een auteur die via de mond van zijn personages spreekt en een personage dat voor zichzelf spreekt en niet voor zijn auteur, met elkaar in conflict komen. Zowel in het ene als in het andere geval hebben we te maken met de bevestiging van een principe dat pretendeert de hele film te regeren en tegelijk met de wil een ruimte af te bakenen die daar op een of andere manier onafhankelijk van is. In deze zin kan de schijnbaar onlogische verplaatsing die in *FOR FAKE* plaatsvindt – een spel? een afleiding? – worden opgevat als de radicalisering van de breuk die diep door dergelijke films heenloopt, elke keer wanneer figuren met een voor de intrige ander belang met elkaar wedijveren (hierbij is, zij het op een latente wijze, *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* inbegrepen). Het gaat dus om een ondervraging van de waarheid en de leugen, maar die vertrekt vanuit de complexe analyse, door de hier gerepresenteerde personages zelf, van hun mogelijkheden en van de mate waarin zij zelf greep hebben op de representatie.

Als het probleem op deze wijze geformuleerd wordt, stelt het ons niet alleen in staat de 'plagerij' van Welles beter af te bakenen, maar ook om er alle implicaties van te overzien. Laten we dit van naderbij beschouwen.

Punt één: er bestaan verschillende soorten personages die de scène op het scherm organiseren – met de stem, met de blik, met gebaren; er bestaan dus verschillende typen vertellers. Degenen die zich, over de geschiedenis heen of in de marge ervan, als de getrouwe belichamingen van de leidinggevende principes van de beelden en de geluiden kwalificeren, zijn we al tegengekomen. We moeten hier nu de vertellers aan toevoegen die, geïmpliceerd in de vertelde geschiedenis, dienst doen als oorsprong van een representatie die slechts voor hen van belang is en niet noodzakelijkerwijs voor degene die het geheel van de tekst beheert. Hetzelfde kunnen we zeggen met betrekking tot de toehoorders. Juist iemands positie ten opzichte van de vertelde geschiedenis bepaalt in de eerste plaats de mate van verantwoordelijkheid: de *metadiëgetische* of *extradiëgetische* vertellers en toehoorders zijn in principe beter in staat de logica van het verhaal aan te geven dan *diëgetische* en *infradiëgetische* vertellers en toehoorders.⁴³ Deze laatsten ten slotte personificeren een 'tweede' point-of-view binnen de mise-en-scène: 'tweede' zowel in de

43. We nemen hier vrijelijk de terminologie over die door Genette is uitgewerkt in *Figures II*, a.w.

zin van alternatief als van onderschikking. Namelijk, hoe afhankelijk ze ook van de enunciator en enunciataire zijn en hoezeer ze er ook op proberen te lijken, ze krijgen er toch geen volledige volmacht van: op het moment waarop de film hen construeert en herbergt, is deze bereid ze te vergeten en aan hun lot over te laten.

Punt twee: het verschil tussen de twee niveaus is afhankelijk van vele elementen. We hebben gezegd dat het eerste niveau in principe buiten of boven de vertelde geschiedenis is gesitueerd, terwijl het tweede in de geschiedenis is gesitueerd. In die zin verwijst deze tegenstelling naar de tegenstelling tussen commentaar en verhaal. Overigens, wat vertelt ons het eerste type verteller in werkelijkheid en wat observeert het eerste type toehoorder anders dan het verloop van de film die zich voor onze ogen ontrolt? En wat vertellen en horen de vertellers en toehoorders van het tweede type anders dan hun persoonlijke geschiedenis waarvan de film de eenvoudige drager wordt? Bij de implicatie bij het verhaal moeten andere onderscheidende elementen worden gevoegd: de handeling neemt in het ene geval de weg van de metonymie, in het andere geval die van de metafoor. In het ene geval fundeert zij zich op de coherentie en de globaliteit, in het andere op de pluraliteit en de fragmentering. In het ene geval tracht zij te omvatten, in het andere te worden omvat, enzovoort.

Punt drie: een dergelijke indeling bevestigt opnieuw dat de tegenstelling tussen onze twee koppels niets te maken heeft met de 'waarheid' van de filmische tekst, maar met de status ervan. Namelijk de twee typen vertellers en de toehoorders bepalen niet de mate van authenticiteit van de feiten, maar slechts het type van de banden die de beelden en de geluiden onderhouden met hun vooronderstellingen (te weten, met de enunciator en de enunciataire die zich als zodanig manifesteren, zonder enige figuratie, behalve wanneer men in het filmische discours een hyperfrase van het type: '*Ik kijk en ik laat je zien dat...*' laat verschijnen, die hen onderschikt). Deze band zal ons, naargelang de wijze waarop deze wordt gerealiseerd, aangeven in hoeverre wij het getoonde kunnen vertrouwen. Dat betekent dat iedere rolwisseling in eerste instantie inwerkt op de ordeningen van de film, in plaats van op de kwaliteit van het gerepresenteerde en dat parallel hiermee, het wel of niet acceptabele karakter van een vertelling⁴⁴ in eerste instantie afhankelijk is van het gebruikte representatiesysteem in plaats van van de kwaliteit van het gerepresenteerde. Anders gezegd, als het personage-

44. Deze basissituatie maakt het mogelijk de nog steeds actuele problematiek van de *ongeloofwaardige auteur* (unreliable narrator) te herzien; zie Chatman, *Story*, a.w., pp. 149 e.v.

Welles zonder duidelijke oplossing voor de continuïteit van de positie van leider van de film overgaat naar die van fictioneel element, om vervolgens zijn aanvankelijke positie te hernemen, en als wij voor een moment twijfelen aan datgene wat hij ons zegt, dan komt dat niet omdat hij de logica en de moraal van de geschiedenis heeft verstoord, noch omdat deze onhoudbaar is. Het is eerder omdat de film zijn eigen niveaus verdubbelt, ze van elkaar scheidt en zich van het ene naar het andere verplaatst; beter, de point-of-views vermeerdert, ze onderscheidt en over elkaar heen legt. Men zou dus in het begin een soort ideale indeling van het observatieveld moeten maken, door het gehele kader van elke gedraging, met zijn hiërarchieën en referenties, te bepalen. Alleen van hieruit zal men aan een precies punt de met de realiteit van de gebeurtenissen corresponderende perceptie kunnen verbinden, of daarentegen deze wantrouwen, ja zelfs verwerpen.

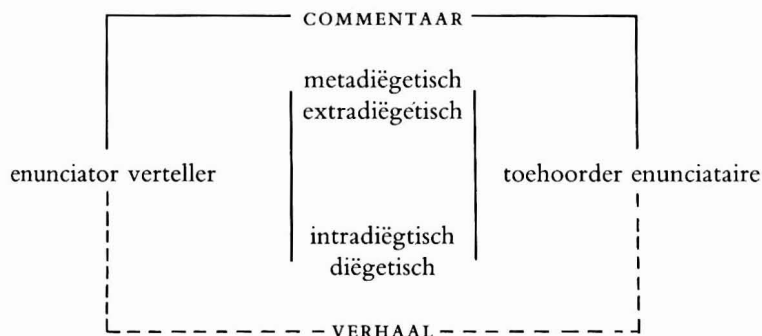
Punt vier: alhoewel de twee typen vertellers en toehoorders van elkaar kunnen worden onderscheiden en ze de neiging hebben met elkaar in oppositie te treden, vinden ze altijd een middel om zich te verenigen, omdat hun werkelijke identiteit pas duidelijk wordt uit hun wederzijdse confrontatie. Ze onderhouden dus twee fundamentele relatievormen: de coördinatie wanneer de leden van de twee koppels samengaan (dat is het geval bij de interactie tussen twee personages waarvan de één een gebeurtenis vertelt, terwijl de ander uitlegt hoe deze moet worden begrepen, of wanneer de één samenvat wat we tot dan toe hebben gezien, en de ander hierover zijn persoonlijke veronderstellingen uit); of de subordinatie wanneer de leden van het eerste koppel de leden van het tweede koppel introduceren (dat is het geval wanneer een voice-off tijdens het verloop van de film iemand de mogelijkheid geeft zijn eigen versie van de feiten te vertellen, of wanneer een personage door naar een voorgaande sequentie te verwijzen de kwade trouw van de andere betrokken getuigen aantoonst, enzovoort). Deze procédés zouden op een veel preciezere wijze kunnen worden geformuleerd in termen van koppeling en ont koppeling;⁴⁵ maar ook zo wordt duidelijk hoe de definitie van de verschillende rollen en dus van de verschillende niveaus waarop de film zich situeert, wordt geïnterpuncteerd door zeer vruchtbare ritmische betekenissen van het woord.

Punt vijf: de banden tussen al deze gevarieerde tegenwoordigheden transformeren de filmische tekst tot een plaats vol echo's, appels, verwisselingen: kortom, een volledig *dialogische* tekst.⁴⁶ Het heeft dus geen

45. Zie voor de begrippen koppeling en ont koppeling: Greimas en Courtés, *Semiotique*, a.w.

zin om er een absolute homogeniteit in te zoeken: de point-of-views heroriënteren zich op elkaar, zijn met elkaar verbonden, gaan uiteen; met vaak als resultaat dat de krachtlijnen die aan de basis van de film liggen gedecentreerd raken. In deze zin is er veel meer nodig dan een gebaar, een blik of een stem⁴⁷ om het bewustzijn te ontwikkelen dat de film van zijn eigen coördinaten kan hebben. Overigens is het niet zo, dat de film niet alleen met behulp van enkele symptomatische momenten zichzelf doet kennen en de wijze aangeeft waarop hij moet worden begrepen, maar ook door middel van de held en zijn verantwoordelijkheid? Niet alleen door expliciet de plaats van de camera aan te duiden maar ook door de mise-en-scène? Niet alleen in directe interpellaties maar ook door exemplarische situaties? Elk teken is een opening die de film in staat stelt over zichzelf te reflecteren.

Laten we even halt houden. Aan de hand van een naam (Welles) hebben we dezelfde kenmerken teruggevonden als in onze eerdere analyses: het 'tot stand komen' en het 'zich geven' van de enunciatie, de verschillende, voor de énoncé karakteristieke regels, de kortsluitingen die te wijten zijn aan de interpellatie, het belang van de context en dergelijke. Daarenboven hebben we de verschillende scharnierpunten ervan gedetailleerder kunnen analyseren. We kunnen nu een synthese van al deze gegevens in het volgende schema voorleggen:



46. We hernemen hier de term in haar Bakhtiniaanse betekenis: zie M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Parijs (Gallimard) 1978.

47. Men kan er niet omheen hier de complementariteit te vermelden, die door Metz in *Le signifiant imaginaire*, a.w., wordt onderstreept, tussen de primaire identificatie, met de blik van de camera, dus met de enunciator en de enunciatire, en de secundaire identificatie, met een personage in beeld, dus met de verteller en de toehoorder.

Aan weerszijden van het schema vinden we de elementen terug die ten grondslag liggen aan de enunciatie, te weten respectievelijk de enunciator en de enunciaire, abstracte instanties die alleen door middel van een executieve hyperfrase van het type: '*ik zeg jou en ik toon jou dat...*' kunnen worden weergegeven. In het centrum vinden we daarentegen de verteller en de toehoorder, die de figurativisaties zijn van de abstracte instanties aan de oppervlakte van de tekst: de *ik* en de *jij* die zich uitspreken en zich tonen. Bovenaan bevinden zich de verteller en de toehoorder, die zich boven of aan de zijde van de geschiedenis bevinden, de fundamentele vooronderstellingen van de tekst organiseren (of, en dat komt op hetzelfde neer, de vooronderstellingen in staat stellen werkzaam te worden voor de loop van de tekst). Onderaan vinden we de verteller en de toehoorder die een zo gezegd autonome taak vervullen, door zich voor te stellen als gewone personages, als gewone elementen van de diëgesi. Tenslotte, helemaal boven- en onderaan vindt men de twee mogelijke contextuele structuren, te weten het commentaar en het verhaal. In dit schema zijn de posities van het zien en het horen, die ons het meest interesseren, duidelijk aangegeven.

Maar na deze halte gaan we weer verder. In ons voorbeeld is de eigenaam namelijk niet alleen de eventuele spil waarop de ordening van het filmische discours rust, maar ook de getuige van een overschrijding; het is niet alleen de sleutel tot de vorming van de rollen, maar ook de gelegenheid deze aan lichamen te koppelen. In deze richting zullen we verder gaan.

Enunceren, communiceren

Laten we de generiek aan het begin en einde die we in het merendeel van de films tegenkomen, in gedachten nemen. Men herkent hierin makkelijk twee verschillende reeksen van elementen. De eerste omvat de aanduiding van de artistieke of technische rubrieken (met vaak wisselende opschriften, zoals bijvoorbeeld: 'regie', 'mise-en-scène', 'een film geregisseerd door', 'een film van' enzovoort), de eventuele lijst van de belangrijkste personages (die men soms vervangt door een opvolging van close ups of médaillons die de hoofdpersonen weergeven), tussentitels met mededelingen (van het type 'Elke gelijkenis met werkelijke gebeurtenissen of personen berust op louter toeval'), centrale gebeurtenissen (die vaak als werkelijke proloog of epiloog fungeren), een muzikale begeleiding (over het algemeen symptomatisch voor het filmgenre), en tenslotte, de titel van de film: allemaal aanwij-

zingen dat een vertoning begint of eindigt en dat het om deze vertoning en niet om een andere gaat.⁴⁸

De tweede reeks vermeldt de namen van degene die verantwoordelijk was voor de mise-en-scène, de auteur van het verhaal, de scenario-schrijver, de cameraman, een lijst met acteurs en technici van de productie en de postproductie, enkele dankbetuigingen ('met dank aan...'), eventuele opmerkingen met betrekking tot de productie ('opgenomen in de studio's van...') enzovoort. Het zijn allemaal signalen dat er iets op de vertoning rust dat niet direct op het scherm verschijnt, zij het in een andere vorm: de personen die de vertoning hebben gemaakt, de omstandigheden die deze hebben bepaald, de materialen waaruit deze werd opgebouwd. Dus, de golf van namen die in de generiek aan het begin en einde verschijnen – en die we meestal lezen – brengt een waarachtig ambivalente operatie teweeg: enerzijds trekken ze een grenslijn die de eigenschappen van de film afbakent, duidelijk een 'binnen' aangeeft en dat als zodanig karakteriseert; anderzijds maken ze van deze grenslijn een doorgang naar een 'buiten', naar datgene wat als het ware geen film is, maar er toch zeer nauw mee is verbonden, naar datgene wat niet tot de film behoort, maar er toch mee heeft te maken. Niet zelden verduidelijken de sequenties aan het begin of einde van de vertelling, die grenzen aan de generiek en aan de namen, deze ambivalentie met doorzichtige metaforen: men stuit hier vaak op plaatsen die tot de fictie behoren, waar plotseling vreemde delingen aankomen, versterkte legerkampen en expedities die op het punt staan te vertrekken, of ook wel omheinde bezittingen en doorgangen. Een mooi voorbeeld hiervan vindt men in de eerste en de laatste beelden van *CITIZEN KANE* (Orson Welles, USA, 1941), waar de omheining die Xanadu afschermt, met het monogram van de eigenaar dat tevens de initiaal herhaalt van de naam van degene die zijn naam aan de titel van de film geeft,⁴⁹ evenals het bord 'No trespassing', ons waarschuwen dat de geschiedenis verhaalt over de poging in het leven van een man binnen te dringen en de onmogelijkheid het geheim ervan te ontsluiten.⁵⁰

48. Aan deze paar functies zouden andere moeten worden toegevoegd, zoals de in de titels van de generiek veel voorkomende anticipatie van karakteristieke kenmerken van de stijl van de film en figuren, die op metaforische wijze de intrige van de film verduidelijken.

49. Te weten de initialen van Kane. Overigens is volgens ons de letter K behalve de initiaal van de held ook een gecodeerde verwijzing naar Welles: zowel de K als de W bestaan uit samengevoegde scherpe hoeken, via een eenvoudige rotatie kan men van de ene naar de andere letter overgaan.

50. Andere generieken van films zijn net zo exemplarisch: denk onder andere

Deze juxtapositie van een 'binnen' en een 'buiten' zou ons kunnen doen denken aan de dialectiek tussen cinema en realiteit, en zo het debat over het teken en zijn referent opnieuw kunnen introduceren. Maar hier leidt een dergelijke 'doorsnede' tot iets anders: niet tot de systematische confrontatie tussen datgene wat wordt getoond en datgene wat zich in de wereld bevindt, maar daarentegen eerder tot een analyse van de niet altijd duidelijke confrontatie tussen degene die de representatie laat voortgaan door er aan deel te nemen, en degene die de representatie fabriceert of gebruikt door er de inzet van het spel van te maken. Anders gezegd, de namen die fungeren als 'omlijsting' of als 'gordijn' van de film⁵¹ en die samenvallen met het begin en einde van de projectie ofwel met het uit- en aangaan van het zaallicht, nodigen ons uit na te denken over de banden die ontstaan tussen degenen die 'gedurende' een tekst handelen – de subjecten van de enunciatie met hun kenmerken en hun sporen die de werkelijke krachtlijnen vormen van het project dat zich ontwikkelt – en degenen die 'dwars door' een tekst heen werken – de empirische subjecten met hun verlangen zich uit te drukken en te begrijpen, met hun acties en hun interactie.⁵² Ze zetten ons aan na te denken over de verbindingen die ontstaan tussen *rollen* – een enunciator en een enunciatrice – en *lichamen*, een zender en een ontvanger.

Tot nu toe hebben we, met betrekking tot de toeschouwer, de nadruk gelegd op het vermogen van de film om zich 'te geven' om te worden begrepen, ongeacht de concrete aanwezigheid van personen die bereid zijn hem te ontvangen. We zijn nu op het punt aangeland waarop we het tweede deel van ons project verder moeten uitwerken. Maar meteen dringen zich veel vragen op. En bovendien, waarom noemen we deze etappe het 'tweede' deel? Ons parcours kan namelijk zowel in de ene als in de andere richting worden afgelegd. Door gewoon, zoals hier, het parcours te benaderen vanuit de *rollen*, maakt men van het moment waarop een tekst zijn *ik* en zijn *jij* bepaalt niet

aan de beginsequentie van *PROVIDENCE* van Alain Resnais (Frankrijk/Italië, 1977), waarin een lange camerabeweging ons in het interieur van een villa voert waarvan de naam de titel van de film vormt.

51. Zie J. Lotman, 'Valore modellizzante dei concetti di fine e inizio', in: J. Lotman en B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Milaan (Bompiani) 1975, pp. 140 e.v. Zie voor de generieken van films: S. Raffaelli, 'Il titolo e il film', in: *Retorica e poetica*. Padua (Liciana) 1979; A. Gardies, 'La forme générique, histoire d'une figure révélatrice', in: *Annales de l'Université de Abidjan*, nr. 14, 1981; A. Costa, *Sapere vedere il cinema*. Milaan (Bompiani) 1985, pp. 147-155.

52. En al de andere eigenschappen die hen tot communicerende subjecten maken.

alleen een openingsfase, maar ook de belangrijkste activiteit van de tekst. Men maakt het tot een moment dat elke volgende passage fun-
deert of tenminste bepaalt en dat gewoon de functie heeft datgene wat
reeds beslist is te verwezenlijken. Men zou het ook anders kunnen
formuleren door te zeggen: dat tot taak heeft een bepaald aantal effec-
ten te beheren. Als we daarentegen besluiten het parcours in de tegen-
gestelde richting af te leggen, zal men de belangrijkste verantwoorde-
lijkheid aan de *lichamen* toekennen: zij zullen de coördinaten van een
film funderen en bepalen, zij hebben tot taak te reflecteren over dat-
gene wat aan de basis ligt van hun bestaansvoorwaarden. Dus spreken
over 'eerste' en 'tweede' deel van het project kan compromitterend
zijn: in het ene geval bevoorrechten we een symbolische geografie (met
ongetwijfeld enige moeilijkheden om te begrijpen hoe deze werkelijk
kan worden en toch dezelfde kan blijven), in het andere geval rekenen
we op concrete krachten (met ongetwijfeld bepaalde moeilijkheden
om te begrijpen hoe deze overgaan in datgene wat hen meestal ver-
raadt). Op het moment dat wij het bestaan van twee tegengestelde
routes inzien (die onder andere aanleiding geven tot twee schijnbaar
onverenigbare onderzoeksbenaderingen⁵³), moeten we stellen dat in
ons geval de nadruk vooral komt te liggen op de *reversibiliteit* van de af
te leggen weg. En dit niet uit liefde voor het compromis maar uit
respect voor het theoretische kader dat wij proberen te ontwerpen: een
tekst wordt verwezenlijkt door een continu komen en gaan, dankzij
welk de rollen en de lichamen elkaar wederzijds ondersteunen en zich
aanpassen aan elkaar, door elkaar om de beurt te volgen. De onont-
warbare en noodzakelijke vormen van complicité die ontstaan tussen
het zeggen wie men is en het zijn wat men zegt, kunnen misschien een
idee geven van deze onophoudelijke pendelbeweging.⁵⁴ Ook nu weer
geven de sequenties uit *CITIZEN KANE* de meest vruchtbare aanwij-
zingen. Eenzelfde naam, *Rosebud*, verschijnt in de proloog en in de
epiloog van de film met verschillende en gespiegelde functies: aan het
begin geeft hij aanleiding tot een onderzoek en plaatst ons daardoor
regelrecht in het hart van de representatie; aan het einde staat deze

53. Het is voldoende het begrip *subject* zoals dat naar voren komt in de werken van Greimas, te vergelijken met het begrip *subject* zoals dat in het onderzoek van de speech-act-theorie wordt gehanteerd (zie J.L. Austin, *How to do things with words*. Londen (Oxford University Press) 1962: in het eerste geval gaat het om een linguïstische instantie die de wereld modelleert, terwijl in het tweede geval het subject in de wereld de taalhandeling construeert.

54. Met betrekking tot dit onderwerp zouden de opvattingen van Goffman t.a.v. het *zelf*, de constructie ervan, de exhibitie ervan enz. integraal kunnen worden hernomen door een specifiek semiotische studie.

naam voor een persoonlijke bekentenis en laat ons via deze omweg weer in onze eigen huid terugkeren. Echter, zelfs als het passeren en opnieuw passeren van de drempel het mysterie intact laat, en het geheim ervan zelfs vergroot;⁵⁵ zelfs wanneer het magische woord geen echte hulp zal hebben geboden, is het toch niet nutteloos geweest.

Tweede vraag: in welke zin spreken we over een lichaam? Hoe moeten we het relateren aan de rol? We moeten onmiddellijk verduidelijken dat wanneer we deze term gebruiken, we niet refereren aan 'het puur empirische', dat wil zeggen aan het domein van de onbewerkte feiten; in tegendeel, we denken aan een structureel gegeven, waarvan de positie verschilt van die van de tot nu toe onderzochte elementen, maar waarvan de tussenkomst even onmisbaar en beslissend is. Blijven we nog een keer aan de zijde van de toeschouwer: wanneer een film een punt tot stand brengt waaraan zijn eigen constructie moet worden gekoppeld en waaraan hij een antwoord vraagt, dat wil in wezen zeggen, wanneer de film zijn eigen bestemming vaststelt, verwacht hij niet een absoluut vreemde voor zich te vinden. Tussen de gesprekspartner die door de beelden en geluiden wordt geanticipeerd, en de gesprekspartner wiens blik de blikken kruist die van het scherm komen – laten we zeggen tussen een instantie en een gedrag – bestaat zeker een verschil, geen totale vreemdheid. Men kan een dergelijke fundamentele solidariteit verklaren door ervan uit te gaan dat een lichaam zowel de drager als de reserve van een rol is. Maar het is vooral de *drager*. Als de krachtlijnen die een film probeert aan te brengen, en die op hun beurt weer de fundamentele articulaties van de tekst bepalen, enerzijds gericht zijn op het transformeren van hypothesen in een effectieve operatie en anderzijds op het geven van een bepaalde stabiliteit aan ten dele variabele handelingen, moeten ze op iets of op iemand steunen. Met andere woorden, er is een effectieve aanwezigheid noodzakelijk om de gedragslijnen in een actie aan te passen en om voortdurend ontwijkende point-of-views te verankeren aan een vast punt. In deze zin is een lichaam, ten opzichte van een rol, als een fotografische plaat, die met precisie de contouren van een beeld laat verschijnen en

55. Het is duidelijk dat, welke bedoelingen Welles ook had, het mysterie van Kane niet opgelost wordt met het zien van zijn slee: de metonymische verschuiving die de oplettende toeschouwer had kunnen maken door over te gaan van de slee naar de verloren jeugd en in het bijzonder naar de moeder of naar Susan Alexander (wiens oude wens zangeres te worden Kane had willen vervullen, een droom die haar overigens door haar moeder is opgelegd en waarvoor Kane zich garant stelt), stelt hem niet in staat alle ontbrekende stukjes van de puzzle terug te vinden. Zouden we kunnen stellen dat het mysterie van Kane een *afwezigheid* is?

tegelijk de beweging in een canonieke pose vastlegt; dus als een oppervlak dat zich grift en immobiliseert. En naast een drager is het, zoals we hebben gezegd, een *reserve*. De plaat is tevens een palimpsest waarin elke inscriptie zich over de vroegere sporen heen plaatst en waarin elk spoor dat wordt opgeslagen weer aanleiding kan zijn voor een herinnering. Namelijk, in plaats van dat de krachtlijnen van de tekst inerte tegenwoordigheden treffen, halen ze daarentegen juist uit iets of iemand datgene wat hen voedt of vormt. Ze treffen de verzamelplaats van een competentie.⁵⁶ In deze zin is een lichaam ten opzichte van een rol als een register waarin men de passiva en activa van een rekening opmaakt; als iemand die borg staat voor een lening, die in staat is de betalingen stop te zetten als de lening niet meer gedekt is, of deze weer voort te zetten als men de rente betaalt. Een drager en een reserve: het moge nu wel duidelijk zijn waarom hier niet het materiële aspect, maar de functionele dimensie vooropstaat: tussen het lichaam en de rol bestaat een strikte *complementariteit*, die elk van hen dwingt de ander te beïnvloeden, net zolang totdat ze hun respectievelijke bewegingen, ook al zijn deze discontinu, perfect kunnen coördineren.⁵⁷ Opnieuw vinden we in *CITIZEN KANE* een exemplarische situatie: de generiek aan het einde toont alle hoofdpersonen en hun respectievelijke vertolkers in close-up, behalve Kane/Welles, hij wordt slechts vermeld door een eenvoudige ondertitel die bovendien nog een kleiner formaat heeft, helemaal aan het einde van de lijst met bijfiguren. De regie en degene die daarvoor verantwoordelijk is, worden net zo behandeld, ze verschijnen pas op de allerlaatste titelkaart, te midden van een hele lijst met namen.⁵⁸ Toch vult dit lichaam van acteur en auteur, onttrokken aan een al te zichtbare verwijzing, de tekst met zijn aanwezigheid, als steun voor elke vormgeving en elke grimace (denk aan het narcistische genoeg waarmee de jonge Welles Kane op het moment vlak voor zijn dood verpersoonlijkt), als voeding voor het mysterie (denk hierbij ook aan de curieuze samenloop van omstandigheden dat de opnamen van de film bijna in het geheim plaatsvonden en dat de ge-

56. In de Greimasiaanse betekenis van het woord; zie Greimas en Courtés, *Sémiotique*, a.w., en Greimas, *Du Sens II*, a.w.

57. De analyse van het lichaam als semiotisch object heeft vooral de laatste decennia een ontwikkeling doorgemaakt: een van de meest complete overzichten van de huidige stand van zaken vindt men in P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Milaan (Espresso Strumenti) 1980. Hier echter vormt het lichaam zelf, zonder rekening te houden met de expressiviteit ervan, een semiotisch object.

58. Naast cameraman Gregg Toland. In de generiek aan het begin figureert de naam Welles naast die van de produktiemaatschappij: 'A Mercury Production/ by Orson Welles/Citizen Kane'.

schiedenis van de film gaat over een man wiens geheim men probeert te ontraadselen). Dus de terughoudendheid die zich aan het begin en het einde van de film manifesteert, is slechts een paradox, met de bedoeling beter tot uitdrukking te laten komen tot welk punt de oorsprong van de beelden en de geluiden, en hiermee de ideale bestemming van de filmtekst, te danken zijn aan het bestaan van concrete koppelaars.

De vragen die we zijn tegengekomen en de nog beperkte antwoorden daarop zouden minstens de zwaartepunten van het algemene kader verduidelijkt moeten hebben: de rol en het lichaam veronderstellen een circulatie in twee richtingen en geen verplicht traject. Het is eerder een onderscheiding in ruimtes dan een incompatibiliteit van eigenschappen. We kunnen het nog duidelijker formuleren door hier aan toe te voegen dat dit koppel twee reversibele en complementaire gebieden afbakent, dat van de *enunciatie* en dat van de *communicatie*; terwijl de rol zich concentreert op de omzetting van taal in een discours, concentreert het lichaam zich op de interactie tussen individuen. De rol benadrukt krachtlijnen en constructies, het lichaam praktijken en energieën; de rol plaatst een veld van relaties in het daglicht, het lichaam premissen en effecten. Dus twee gebieden die noch het samengaan van hun belangen verbergen, noch hun intentie om pertinentie en verantwoordelijkheid te delen. Enerzijds herinneren zij ons eraan dat er, tendentieel gesproken, geen enunciatie zonder communicatieve doelstelling bestaat en dat men niet communiceert zonder te beschikken over *énoncés*;⁵⁹ anderzijds wijzen zij ons er ook op dat de vorming van de tekst als zodanig geenzins verward mag worden met de etappen van zijn constructie.

Het bestaan van deze twee zowel met elkaar verbonden als naast elkaar liggende zones, zou ons wel degelijk in staat moeten stellen een groot aantal van de met het kader van onze studie verbonden problemen op te lossen.⁶⁰ Deze constatering is vooral een aanzet om de

59. Het grensgeval zou dat van de droom kunnen zijn, waarin men niet probeert te communiceren met iemand, of dat van de natuurlijke tekens die door niemand worden geënoncéerd: er is in het eerste geval echter sprake van een onwillekeurige communicatie of een soort tegencommunicatie en in het tweede geval van een interpretatie die in staat zal zijn de tekens van 'geënoncéerde' betekenissen te voorzien.

60. Hier zullen we ons beperken tot drie punten. 1. In de definitie van de enunciatie hebben wij het dubbele karakter ervan als bemiddelende instantie en als taalhandeling benadrukt; het zal nu duidelijk zijn dat, met de nieuwe door ons voorgestelde indeling van het gebied, de enunciatie als zodanig vooral als bemiddelende instantie zal moeten worden beschouwd en dat de enunciatie voor zover deze is verbonden met de communicatie, zal worden beschouwd als

begrippen context en passendheid, waarop wij hierboven zijn ingegaan, verder uit te werken. Het blijft echter een probleem in te zien waarom de interpellatie soms bepaalde waarden aanneemt en deze waarden daarentegen soms ook negeert; waarom de interpellatie soms wordt beschouwd als een 'taboe' en soms volkomen wordt aanvaard. Tot nu toe hebben we de nadruk gelegd op de coherentie die een dergelijk procédé moet behouden ten opzichte van zijn context: een getrouwheid afgestemd op de grote opties – commentaar en verhaal – en de betrouwbaarheid van algemenere coördinaten – enunciatoren en enunciaties, met hun respectievelijke figuraties. Dat de communicatie ten tonele verschijnt, compliceert het spel duidelijk. Zij geeft vooral een nieuwe dimensie aan de referenties: de tekst ontdekt een 'omgeving' die niet alleen linguïstisch is, maar ook bestaat uit persoonlijke gedragingen, uit relaties met anderen, uit affectieve bereidwilligheid. Deze elementen zijn structureel, niet zozeer omdat ze rekenschap afleggen van fundamentele instanties, maar veeleer omdat ze refereren aan canonieke omstandigheden. Ze zijn net zo bepalend, niet zozeer omdat ze toezien op de opeenvolging van de tekens, maar veeleer omdat ze de voorwaarden voor het welslagen van de uitwisseling zelf bepalen. Zo opgevat, wordt de context tot een *discourssituatie*.⁶¹ Ten tweede verschuift de opkomst van de communicatie de verplichtingen die moeten worden nagekomen: de tekst wordt niet alleen gevraagd zijn eigen loop te respecteren, maar ook de door elkaar lopende intenties, de overlapping van de doelstellingen, de globaliteit van de gestelde

taalhandeling. 2. Veel uitdrukkingen die worden gebruikt om het spreken en luisteren binnen de tekst aan te geven duiden in werkelijkheid iets aan dat van buiten de tekst wordt gereconstrueerd. Denk hierbij aan de *impliciete* auteur en lezer, die een werkelijke lezer en auteur veronderstellen die de kenmerken van de tekst aan het licht brengen. Hier stelt de toevlucht tot de concepten van enunciator en enunciatie ons enerzijds in staat om de gekozen weg die zich baseert op de enunciatie, te respecteren en anderzijds om te verduidelijken hoe het 'tot stand komen' en het 'zich geven' van de tekst al perfect binnen de tekst worden bepaald. 3. Goffman heeft, met zijn begrip 'format' reeds een begin gemaakt met de uitwerking van een typologie van de produktie- en perceptiewijzen van een tekst (Zie E. Goffman, 'Footing', in: *Semiotica* 25, 1/2). Deze typologie, die rekening houdt met de 'verantwoordelijkheid' van de subjecten van de communicatie in de confrontatie met een tekst, zou op basis van isomorfie lijnen correleren met de typologie die wij hier op basis van enunciatieve rollen proberen te ontwerpen.

61. Wij geven dus aan dit concept een veel formelere inhoud dan bijv. Van Dijk, die het als geheel van 'socio-psychologische factoren' plaatst tegenover de context als 'abstract systeem'. Zie T.A. Van Dijk, 'Pragmatics and Poetics', in: T.A. van Dijk (red.), *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam (North Holland) 1976, p. 29.

doelen. In het bijzonder wordt de tekst gevraagd te controleren of de deixis volledig, de illocutie rechtmatig en de perlocutie bruikbaar is. Vanuit dit gezichtspunt wordt de passendheid een *aanpassing* aan de stand van zaken.⁶² De interpellatieprocédés zullen zich juist aan een dergelijke verificatie moeten onderwerpen als ze hun gehele waarde willen leren kennen: de blikken zullen de zaal moeten weten te bereiken, de stemmen de juiste oren treffen, de opschriften alerte lezers vinden en de voorstellen zullen tot effectieve handelingen moeten worden. Kortom, de geënunneerde enunciaties zullen in de communicatie moeten sterven, als ze daadwerkelijk willen leven.

Het moet duidelijk zijn dat dit geldt voor alles wat de representatie organiseert en localiseert: een curieuze term, die tegelijk de geboorte van een semiotisch object en de sociale rite van de consumptie van de *mise-en-scène* betekent.⁶³ In elk geval gaat de zegepalm voor het beste voorbeeld naar die momenten die, door de kaarten op tafel te leggen, het spel aan degene overdragen die wil spelen, zoals de blikken naar de camera, de aansporende tussentitels, de aanwijzingen die van 'off-screen' komen of ook de generiek aan het begin of einde van de film. Met name deze laatste twee zijn het meest instructief: het feit dat ze aan de beide uiteinden van de film worden geplaatst en tegelijkertijd op de affiches en de borden aan de in- en uitgang van de bioscoop worden herhaald, maakt er overduidelijk een vage grens tussen twee universa van, tussen een binnen dat poogt uit zijn beperkingen te ontsnappen, en een buiten dat in het discours probeert binnen te dringen. We hebben het reeds gezegd: het is de confrontatie en de conjunctie van rollen en lichamen; de confrontatie en conjunctie van datgene wat van de tekst tegelijk een speelterrein en de inzet van het spel maakt.

En op deze wijze, met de hypothetische finale op een mechanische piano of met de beschouwing van hedendaagse affiches, besluiten we de eerste grote etappe van ons parcours. We zijn de etappe gestart op het moment waarop een tekst, op grond van 'de ego-hic-nunc' van zijn enunciatie, zichzelf voorzag van parameters die in staat waren zijn eigen universum te organiseren en hem tot een universum te laten worden. We eindigen op het moment waarop de tekst, door zich open te stellen voor de wereld en door de ontdekking zelf ook object van de wereld te zijn, zich weer overgeeft aan de communicatie. Een kort-

62. En in deze zin, maar alleen in deze zin, kan men spreken over een calculatie van het *gebruik* van de taal.

63. In een geheel andere richting, wordt dit dubbele aspect van het begrip representatie onderzocht door V. Melchiorre, 'Sul concetto di rappresentazione', in: *Comunicazioni sociali* 2/1979.

stondig traject en toch veel langer dan het lijkt; een traject dat zowel in de ene als in de andere richting kan worden afgelegd, een traject waarin vertrek en aankomst elkaar wederzijds vormgeven. Zoals in om het even welke reis: ik ga voort.