

'By the time...'

De tijd in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN

Er was na mijn analyse van LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN een onbevredigend gevoel: ik had de indruk het fascinerende 'spel' van de flashback-structuur niet goed te hebben aangepakt.

Analytici zijn gefascineerd door films met flashbacks.¹ Waarschijnlijk niet zozeer omdat die films onbegrijpelijk zouden zijn, maar eerder vanwege het feit dat ze, meer dan de 'eenvoudige' lineaire verhalen, een uitdaging vormen voor de analyticus. De (problemen van de) beschrijving van dergelijke films geven op impliciete wijze aan wat Metz (reeds in 1966) als een project voor de semiologie van de film formuleerde: 'Ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris.'²

Films met een flashback-structuur bevatten onder andere twee fenomenen die regelmatig terugkeren in de analyses: gegoochel met de tijd (vaak in de plot/story of aanverwante dichotomieën) en de relatie tussen het gesproken woord (de voice-over) en de beelden. Twee zaken die veel met de begrijpelijkheid (en dus de interpretatie) te maken hebben: hoe liggen de relaties tussen verschillende scènes, fragmenten of sequenties, of tussen de voice-over en de beelden? En hoe kunnen die relaties in een beschrijving worden vormgegeven?

In dit artikel wordt een dichotomie-benadering (die van Genette) aan een kritische lezing onderworpen en voorts zal ik trachten een aantal fenomenen te signaleren die met de begrijpelijkheid, met een bepaalde toeschouwerscompetentie, te maken hebben.³ Ten slotte wil ik een analyse geven van de tijd in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, gebaseerd op de tijdslogica van Van Benthem.

1. Zie bijvoorbeeld de analyses van Jos Arts & Ineke Setz en van Bernadette Klasen in *Versus* 1/1986, pp. 82-91 en 101-115, en mijn eigen analyse van LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN in *Versus* 2/1986, pp. 79-92.

2. 'La grande syntagmatique du film', in: *Communications* 8: 'L'analyse structurale du récit', 1966, p. 130.

3. Het gaat mij hier vooral om bepaalde cognitieve aspecten van die competentie, te verstaan als (de uitleg van) bepaalde vaardigheden die voorondersteld moeten worden om te verklaren hoe men tekstuele figuren zoals de flashback correct begrijpt.

Om een aantal punten te verduidelijken, die te maken hebben met een dichotomie-aanpak (plot/story; verhaal/geschiedenis; sujet/fabel)⁴ en haar gebreken, herneem ik de representatie-analyse van Genette met betrekking tot een kort fragment uit Proust.⁵ De keuze voor Genette behoeft uitleg, vooral om misverstanden te voorkomen.

Ik kies Genette niet om persoonlijke redenen (het betreft hier geen polemiek), maar omdat zijn analyse een goed en sprekend voorbeeld is van hoe de 'volgorde'-problematiek in een structuralistische benadering aangepakt wordt. Dit betekent niet dat Genette's benadering geen kwaliteiten zou hebben (integendeel), maar ze bevat enige 'knelpunten' die ik hoop duidelijk te maken.

Genette stelt voor de relatie te bestuderen tussen de tijd van het verhaal (een 'pseudo-tijd', een metonymie voor de tijd van de lectuur en dus een pragmatische factor) en de tijd van de geschiedenis; een dichotomie die volgens Genette de essentie van de narratieve tekst uitmaakt.⁶ Volgens een dergelijke dichotomie is het doel van een tijdsanalyse:

'Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.'⁷

Wat een dergelijke benadering oplevert laat zich aflezen aan Genette's analyse van een fragment uit Proust's *Sodom et Gomorrha*. Het fragment wordt in vijftien verhaal-eenheden verdeeld (aangegeven met de hoofdletters A tot en met O) en negen temporele geschiedenis-posities (aangegeven met cijfers, waarbij 1 'de vroegste' en 9 'de recentste' positie representeert).⁸ De analyse die dus de volgorde in het verhaal (de hoofdletters) met die in geschiedenis confronteert (de cijfers), levert het volgende resultaat op (ik laat hier de hiërarchische inbeddingen tussen fragmenten die Genette aanbrengt, buiten beschouwing⁹):

4. Genette hanteert de dichotomie 'récit/histoire' (verhaal/geschiedenis).

5. G. Genette, *Figures*, III. Parijs 1972, pp. 84-85.

6. Idem, pp. 78-79. Zie ook het citaat van Metz waarmee Genette het hoofdstuk 'Ordre' opent (p. 77) en waarin een vergelijkbare dichotomie voor de film aangegeven wordt.

7. Idem, pp. 78-79.

8. 1 behelst de oorlog van 1870, 9 die van 1914-1918; de andere temporele posities liggen tussen deze twee posities.

9. Niet dat deze inbeddingen zonder belang zijn (zie noot 38), maar ze zijn niet essentieel voor mijn lezing van Genettes analyse.

Alhoewel de découpage in segmenten (de hoofdletters) enigszins arbitrair kan lijken, volgt ze het principe van een lineaire ordening (die van het alfabet); de temporele posities van de segmenten in de geschiedenis zijn, afgezien van bepaalde 'structurele eigenschappen',¹⁰ kriskras. Met andere woorden: de tijdsdimensie van de geschiedenis is niet 'braaf' lineair. Maar wat die temporele ordening in de geschiedenis mogelijk maakt blijft impliciet. Die conversiefunctie van hoofdletters in cijfers wordt mogelijk gemaakt door een 'tijdsbeeld' (van een lineaire tijd, van verleden tot heden), dat als *inferentiemotor* opereert.

Om op een dergelijke wijze de segmenten van cijfers te kunnen voorzien, moet men de dichotomie verrijken met een derde factor. Want de uiteindelijke rangschikking verraadt ook dat de tijd van de geschiedenis geïnterpreteerd wordt *via* een tijdsbeeld dat van verleden tot heden loopt. Het beeld dat de representatie-analyse oproept is dat van twee 'tijden' die in elkaar verstrengeld zijn. Een dergelijke analyse berust echter op drie factoren:

1. een segmentering in eenheden die een temporele dimensie (kunnen) hebben (het zal duidelijk zijn dat die tijd, in het geval van de film, veel 'objectiever' is dan de vertel- en leestijd die de literaire narratologie hanteert);¹¹
2. een tijdsbeeld dat als inferentiemotor fungeert; dat wil zeggen, een tijdsbeeld aan de hand waarvan men de eenheden rangschikt, de relaties tussen die eenheden vaststelt;¹²
3. een fictieve tijd, een tijd van de fictie die het (niet noodzakelijkerwijs eenduidig vaststelbare¹³) resultaat is van de inwerking van 2 (de inferentiemotor) op 1 (de 'basisgegevens').

Het is van belang om die drie elementen te onderscheiden en niet de twee van Genette (tijd van het verhaal en tijd van de geschiedenis), ook

10. Zie de posities van 4 (begin/einde) en 1 (midden).

11. Die temporele dimensie is, zo men wil, 'chronometreerbaar', maar het is de vraag of dat veel oplevert voor de analyse.

12. Een van de weinige theoretici die een 'derde dimensie' (de tijdsopvatting als inferentiemotor) ten tonele voert, is Paul Ricoeur. Zie vooral hoofdstuk 3 (Les yeux avec le temps) van *La configuration dans le récit de fiction*. Parijs 1984.

13. We zouden dus ook beter kunnen zeggen: 'de begrijpelijkheid van de tijd van de fictie', want hoewel factor 1 en 2 altijd aanwezig zijn, is het niet noodzakelijk dat factor 3 eenduidig of vaststelbaar is. Men denke bijvoorbeeld aan het begin van *MODERN TIMES* (Chaplin, 1936). Daarin wordt het beeld van een mensenmassa die zich in de ingang van een metro perst, geplaatst naast het beeld van een kudde schapen: een geval van 'metaforische montage' dat wel logisch (de vergelijking) maar niet chronologisch is.

al zijn die volgens de auteur 'essentiel au texte narratif'.¹⁴ Een dergelijke dichotomie leidt namelijk tot de volgende presupposities, die Genette trouwens zelf onderkent:

'Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives (comme j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui de récit) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. Cet état de référence est plus hypothétique que réel.'¹⁵

Hier vinden we, zij het in andere bewoordingen, het probleem terug van de retorica en de figuren: de figuren (bij Genette: 'anachronies narratives') als afwijking ('différentes formes de discordance') van de norm ('degré zéro'); een norm die men wel moet vooronderstellen als men de figuren als 'écart' behandelt, maar waarvoor niemand een werkelijk overtuigende verklaring heeft kunnen geven.¹⁶

De 'état de référence' waarover Genette spreekt behelst geen perfect samenvallen tussen verhaal en geschiedenis (bovendien, hoe kan men dat vaststellen in de literatuur?¹⁷). De 'état de référence' is niet immanent aan de tekst, maar betreft eerder onze factor 2 (het tijdsbeeld dat als inferentiemotor fungeert). De 'état de référence' is in plaats van een hypothetische toestand waarin de tijd van het verhaal en de tijd van de geschiedenis zouden samenvallen, een pragmatische factor, een tijdsbeeld dat gehanteerd wordt tijdens de lezing die de inferenties van de relaties tussen de tekstuele eenheden mogelijk maakt.

Een ander punt dat, op impliciete wijze, uit Genette's representatie af te leiden is, betreft de 'dynamiek' van de lectuur. Als we zijn representatie weer even voor ogen halen dan zien we dat het eerste fragment (A) het cijfer 4 krijgt; het neemt met andere woorden de vierde positie in de temporele volgorde van de geschiedenis in. Het is duidelijk dat een dergelijke toekenning pas gedaan kan worden nadat we eenmaal de tekst doorlopen hebben. Vanuit het pragmatische perspectief van de lectuur lijkt een dergelijke toekenning bizar: het zou logischer zijn het

14. Genette, a.w., p. 79.

15. Ibidem.

16. Eenzelfde probleem geldt de connotatie die een denotatie vooronderstelt. Zie voor een discussie over die norm/afwijking: O. Ducrot & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Parijs 1972, pp. 349-357.

17. Zelfs het feit dat een dergelijk samenvallen in het geval van de film te beargumenteren zou zijn, moet niet tot naïeve gedachten leiden; ook in het geval van de plan-séquence is de inferentiefactor van het tijdsbeeld aanwezig (die in de 'baziniaanse' esthetiek het etiket 'realistisch' kan krijgen omdat ze de continuïteit, kenmerk van de 'werkelijke tijd', respecteert; eenzelfde redenering, maar nu via een verbod, geldt voor Bazins 'montage interdit').

eerste segment (A) van het cijfer 1 te voorzien (het begin van de geschiedenis). Wat wel uit Genette's representatie blijkt, is dat die toekenning (van een predikaat, een cijfer) steeds aan herevaluatie onderhevig is of kan zijn; de toekenning van een predikaat (de interpretatie) gebeurt met andere woorden op een dynamische, niet-monotone wijze.¹⁸

In het begin van PROVIDENCE (Alain Resnais, 1977) krijgen we scènes in een woud te zien (een oude man die voor soldaten vlucht). Vervolgens een beeld van een man (Dirk Bogarde) die voor een raam staat. Daarna weer beelden van het woud, waarin een soldaat de oude man neerschiet. Gevolgd door beelden van een rechtszaal waarin Bogarde (die aanklager blijkt te zijn) een verdachte (in wie we de soldaat van de woudscènes herkennen) ondervraagt over de moord op de oude man. De beelden van de gebeurtenissen in het woud, in eerste instantie geïnterpreteerd als het diëgetisch 'heden' van PROVIDENCE, worden nu geherinterpreteerd ten opzichte van de rechtszalscène. De beelden worden van een ander predikaat voorzien: 'verleden'.

Deze vereenvoudigde analyse van het begin van PROVIDENCE laat twee verschillende fenomenen zien: 1. een tekst kan *binnen een eenmaal aangegeven context* (hier: de woudscènes) op haar tijd-as¹⁹ van niveau veranderen, meerdere niveaus aanbrenge;²⁰ 2. de interpretatie van de relaties tussen die niveaus (de diëgetische inferenties) gebeurt op basis van een tijdsbeeld zoals we dat ook buiten de film hanteren. In het geval van PROVIDENCE: om aangeklaagd te kunnen worden moet men eerst een misdaad begaan hebben. Het is ook een dergelijke redenering (inferentie of abductie²¹) die de segmenten ten opzichte van elkaar ordent en een herinterpretatie afdwingt. Inferenties kunnen zowel een anticiperende als retro-actieve functie hebben. Het eerste punt heeft betrekking op de syntaxis (de articulatie van / tussen tekstuele eenheden), het tweede op de pragmatiek (de inferenties die de lectuur begeleiden).²²

18. Zelfs in de logica is de laatste jaren aandacht besteed aan dergelijke dynamische processen. Zie voor een overzicht: R. Turner, *Logiques pour l'intelligence artificielle*. Parijs 1986.

19. Ook op haar ruimte-as natuurlijk. Men zou kunnen denken dat die twee, in het geval van de film, onlosmakelijk verbonden zijn. Maar dat is niet noodzakelijk; men denke aan COME BACK TO THE 5 & DIME JIMMY DEAN, JIMMY DEAN (Robert Altman, 1982) waarin 'heden' en 'verleden' (de flashbacks) zich in dezelfde ruimte afspelen.

20. Dit fenomeen is in de semiotiek al vaak bestudeerd. De procedures van em-brayage / debrayage, zoals het daar genoemd wordt, spelen binnen de 'greimasiaanse' semiotiek een belangrijke rol in de enunciatie-theorie (die het discours en dus de pragmatiek betreft).

21. Zie voor het verschil tussen deductie, inductie en abductie: U. Eco, *A theory of semiotics*. Bloomington 1979, p. 131.

22. Een dergelijk onderscheid is misschien artificieel, maar waarschijnlijk theoretisch gezien ook noodzakelijk om niet alles op een hoop te gooien.

Wat de niveaoverschillen of inbeddingen betreft nog het volgende: dergelijke inbeddingen zijn in principe oneindig door te voeren (met de 'mise-en-abyme', het 'Droste-effect'). Voor het begrijpen van een tekst (net als van de taal²³) levert een zeer ver doorgevoerde inbeddingsstructuur problemen op.²⁴

Tijdsbeeld

Het woord tijdsbeeld is al een aantal keren gevallen, zonder dat het zorgvuldig geëxpliciteerd is. En met reden: de (opvattingen over) tijd is (zijn) uiterst glibberig en stelt metafysische en filosofische problemen.²⁵ Voor het vervolg van mijn betoog zal ik me beroepen op het boek van Van Benthem, *The logic of time*²⁶ en met name zijn opmerkingen over de tijd als perioden- (of interval-)structuur.

Wanneer we op eenvoudige wijze de film definiëren als een opeenvolging van shots en het shot definiëren als een (spatio-)temporele interval, dan kunnen we vanuit een temporeel-logische opvatting de filmische tijdstructuur als volgt definiëren:

$$F = \langle I, <, \subseteq \rangle$$

Met andere woorden: de film is een gesloten, niet lege verzameling van intervallen (I) die geregeerd wordt door de relaties van precedentie ($<$) en inclusie (\subseteq).

Een interval is een 'primitieve eenheid', dat wil zeggen een elemen-

23. Bestudeerd door Chomsky onder de benaming van recursiviteit. Zie voor een bespreking daarvan en van vergelijkbare (of niet?) fenomenen voor de film: M. Colin, *Langue, Film, Discours*. Parijs 1985, p. 108.

24. Zie bijvoorbeeld de film *MANUSCRIPT GEVONDEN TE SARAGOSSA* (Wojciech Has, 1965), die uiterst verwarrend is voor wie een globaal overzicht van de geschiedenis wil behouden. De film gaat 'niet vooruit', maar 'in de diepte'. Het hoofdpersonage komt regelmatig terug op de plek waar hij al geweest is, alwaar een nieuwe sequentie begint die vaak bijna hetzelfde is als de voorafgaande. De structuur van de film vertoont veel overeenkomsten met het verhaal: 'Zeven rovers zaten bij een muur. De zeeroverhoofdman stond op en begon een verhaal te vertellen: "Zeven zeerovers zaten bij een vuur. De zeeroverhoofdman stond op en begon een verhaal te vertellen"...'

25. Een aantal van die problemen worden uiteengezet door J.L. Borges, *Conférences*. Parijs 1985. Borges citeert ook de bekende uitspraak van Sint Augustinus over de tijd: 'Wat is de tijd? Als niemand me erover uitvraagt, weet ik het. Maar wanneer ik het uitleggen moet, weet ik het niet meer.' Een uitspraak die als openingscitaat van dit artikel had kunnen functioneren.

26. J.F.A.K. van Benthem, *The logic of time*. Dordrecht 1983.

taire bouwsteen voor de opbouw en analyse van complexere systemen/verzamelingen. Een interval duidt een periode aan tussen twee grenzen, waarin een segment een (logische) identiteit bezit (segment x = segment x). Een filmisch shot is de *materiële* vorm van een interval, niet de temporeel-logische definitie ervan. En hoewel die twee vaak samenvallen voor wat betreft het shot, dienen ze onderscheiden te worden.

De verzameling intervallen wordt geregeerd door twee relaties. De eerste relatie is *precedentie* ($<$), die wordt gekenmerkt door twee axioma's: transitiviteit ($e_1 < e_2, e_2 < e_3 \rightarrow e_1 < e_3$) en irreflexiviteit ($e_1 < e_2 \not\rightarrow e_2 < e_1$). Dit laatste punt zal van belang zijn als we de flashback behandelen. In tegenstelling tot bepaalde uitspraken die het tegendeel beweren,²⁷ tast de flashback namelijk niet de irreflexiviteit aan. Als we een sequentie A ('heden') en een sequentie B (flashback) hebben, dan volgt B nog altijd *na* A; er is geen 'pure' flashback, er is altijd een punt ten opzichte waarvan een flashback zich situeert. Bovendien betreft de flashback de diëgese. Zeggen dat de flashback de irreflexiviteit aantast komt neer op het toekennen van eenzelfde ontologische 'volheid' aan de diëgese als aan de werkelijkheid.²⁸ Het feit dat een flashback zich altijd situeert ten opzichte van een bepaald punt²⁹ (*contextueel* bepaald is) wil zeggen dat er sprake is van embrayage/debrayage (koppeling/ontkoppeling) op de temporele as van het discours. Die embrayage-/debrayage-mechanismes maken het ook mogelijk de flashback als een fenomeen van inclusie te zien.

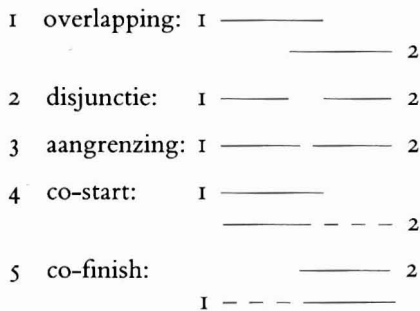
De tweede relatie waardoor de verzameling intervallen wordt geregeerd is *inclusie* (\subset). Aangezien een interval een bepaalde duur vooronderstelt, kunnen andere intervallen deel uitmaken van het eerste interval. De relaties van precedentie en inclusie zijn in staat vijf afgeleide figuren te omvatten:³⁰

27. 'Tandis que dans le monde dit réel, ou a filmique, le passé est à jamais perdu, chu dans un abîme d'où il ne saurait être repêché (sinon sous cette forme confuse, privée de toute saveur de présence concrète et d'actualité, qui caractérise les vains fantômes de la mémoire) ici au contraire, tout instant, toute épisode du passé peut être à volonté récupéré, amené à un genre de présence absolument homogène à celui de tout autre instant, quelles qu'en soient l'actualité et la situation temporelle.' E. Souriau, *L'Univers filmique*. Parijs 1953, p. 17. Zie voor een genuanceerdere benadering de vele passages die Eric de Kuyper in *Filmische Hartstochten* (Weesp 1984) aan de flashback wijdt; hij kwalificeert de flashback als een 'utopische doorbraak' (p. 108) met betrekking tot de irreversibiliteit van de tijd.

28. Alsof het verleden dat de flashback toont, voorafgaat aan de diëgese.

29. Een bepaald punt in de diëgese dat *daardoor* als 'heden' gekwalificeerd wordt; een kwalificatie die men 'normaliter' (voor films zonder flashback) niet maakt.

30. Al deze afgeleide figuren zijn in logische formules als combinaties van precedentie en inclusie te definiëren. Vgl. Van Benthem, a.w., p. 9.



Als we voor ogen houden dat we in het geval van de film over twee soorten demarcaties beschikking (verandering van shot plus alle – optische – punctueringen zoals overvloeiers, fades en wipes), dan kunnen we met de relaties van precedentie en inclusie en de vijf afgeleide figuren verantwoorden dat de film een (gesloten, niet lege) verzameling van intervallen is.

De overlapping (1) geeft vorm aan intervallen die elkaar gedeeltelijk insluiten (zoals een overvloeier tussen twee shots). Het verschil tussen disjunctie (2) en aangrenzing (3) is te vergelijken met het verschil dat Metz maakt tussen scène en sequentie. De scène wordt als continu ervaren, hetgeen niet wegneemt dat ze discontinu is. Het gaat om intervallen waarvan de grenzen weliswaar nauw aansluiten, maar (zoals de optische weergave van 3 aangeeft³¹), om als continu ervaren te worden, juist een bepaalde discontinuïteit vooronderstellen.³² Figuur 2 daarentegen geeft de sequentie weer, of beter gezegd, de relaties tussen sequenties die geen enkel punt gemeen hebben³³ en waarvan de grenzen niet nauw aansluiten zoals in de scène. Figuur 4 en 5 spreken voor zichzelf en bovendien zullen we figuur 5 ook in de hiervolgende tijdsanalyse van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* nog tegenkomen.

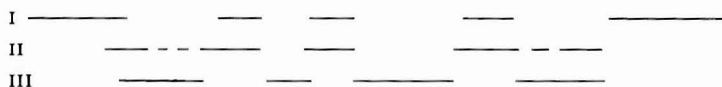
LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN

Laten we eens kijken wat het begin van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* oplevert. Stephan Brand (Louis Jourdan) keert laat in de nacht

31. Men snijde een continue lijn en men heeft altijd twee grenzen.
 32. We spreken hier nu over de visuele perceptie van een scène. Mitry zegt ook ergens dat, om een 'perfecte' continuïteit tussen twee shots van een en dezelfde beweging te hebben, men drie fotogrammen moet weglaten.
 33. Op het niveau van de continuïteit natuurlijk, want er kunnen andere 'punten' zijn die gelijk zijn in verschillende sequenties (dezelfde personages bijvoorbeeld).

naar huis terug. Thuis aangekomen geeft zijn bode hem een brief die hij begint te lezen. Begin van een (vrouwelijke) voice-over die de (inhoud van de) brief 'vertelt'. Tijdens deze vertelling wordt het beeld wazig en een volgend beeld (eerst wazig, later helder) laat ons een meisje zien dat van school terugkeert. Tijdens deze overgang gaat de stem door.

We kunnen in deze overgang reeds drie tijdlagen onderscheiden in de diëgese: die van een lezende Stephan Brand (I), die van de voice-over (II) en die van het uit school terugkerende meisje (III) die het begin van de flashback inluidt.³⁴ Het onderscheid tussen die drie tijdlagen is een gevolg van diëgetische inferenties: het schrijven (vertellen) van de brief kan diëgetisch gezien niet gelijktijdig zijn aan de lezing en het schrijven (vertellen) kan ook niet gelijktijdig zijn aan de periode waarin het meisje uit school terugkeert (voice-over en meisje betreffen hetzelfde personage; de voice-over situeert de terugkeer uit school als 'verleden'). Elke laag situeert via een temporele debrayage de volgende en kan als volgt weergegeven worden:



Twee opmerkingen daarbij. In tegenstelling tot de gangbare opvatting omtrent de flashback (een 'sprong' naar het verleden, een 'brok' uit het verleden) zien we hier drie tijden: die van de lezing, die van het schrijven/vertellen en van de flashback). Het kan misschien verbazen dat we de voice-over ook als een interval beschouwen, maar een interval is een periode die niet zozeer de materiële vorm betreft als haar temporele identiteit (zoals ik eerder opmerkte). En hoewel de voice-over (vertellen/schrijven) binnen de interval van Stephan Brands lectuur valt, gaat het hier om twee verschillende intervallen.

De tweede opmerking betreft het volgende. Vaak worden relaties tussen voice-over en beelden in termen van een receptie door het perso-

34. De benaming 'flashback' heeft iets gênants, misschien omdat we er zo 'vertrouwd' mee zijn; alsof een flashback altijd 'die beelden van het verleden' betreft. Terwijl het in het geval van de flashback een figuur betreft, dat wil zeggen een *betekenisproduktie* waarvan de retorische benaming (flashback) het *produkt* benoemt. De gevaren van een dergelijke verschuiving zijn becommentarieerd door Christian Metz in 'Métaphore / Métonymie', in: *Le signifiant imaginaire*. Parijs 1977. We zouden ons in dit geval van de voice-over hier even goed kunnen afvragen of we niet met een auditieve flashback te maken hebben (als een dergelijke benaming niet dezelfde risico's zou lopen als de meer gangbare opvatting van de flashback die via de verstarrende naamgeving de symbolische produktie laat verdwijnen achter het produkt).

nage geformuleerd, in termen van herinnering of hallucinatie.³⁵ Het gevaar van een dergelijke benadering is dat ze het accent legt op (een *psychologisering* van) tekstuele *effecten* (hetzelfde geldt voor het 'point-of-view' shot). Een dergelijke interpretatie in termen van perceptie door een personage loopt het gevaar te maskeren dat het personage een element van de diëgese betreft die dergelijke inferenties, uitgedrukt in de vorm van personage-perceptie, mogelijk maken. Het personage is niet de oorzaak van dergelijke tekstuele effecten, maar maakt de inferenties mogelijk.³⁶

Na het aanbrengen van de drie lagen zullen we zien dat de film steeds tussen die drie niveaus zal 'schipperen', hetgeen grofweg³⁷ als volgt weergegeven kan worden:

Lezing Stephan (I): _____
 Voice-over Lisa (II): _____
 Flashback (III): _____

Om als weergave van de film gelezen te worden moet de grafische voorstelling zowel verticaal als horizontaal gelezen worden: verticaal voor de openvolging (die zowel elke laag apart als de drie lagen samen betreft) en horizontaal voor de debrayages/embrayages (de 'koppeling' en 'terugkoppeling' tussen niveaus). De cijfers I, II en III geven, in combinatie met de 'afdeling' van de lagen, aan dat het hier om hypotactische relaties gaat tussen niveaus.³⁸ Anders geformuleerd: de voice-over (het schrijven) en de flashback worden niet gezien als fenomenen die de irreversibiliteit van de tijd aantasten (althoewel ze via inferentie geacht worden vooraf te gaan aan de lezing door Stephan), maar als fenomenen van een hiërarchische inbedding (de afdaling), bepaald door de context. Niveau I sluit II en III in (de film opent en sluit met dat niveau); niveau II ontketent niveau III maar kent met dat niveau een co-finish: de twee niveaus lopen aan het einde in elkaar over (we zien Lisa het einde van de brief schrijven terwijl de voice-over het schrijven verdubbelt, er diëgetisch gezien gelijktijdig aan is; en het schrijven is ook het einde van niveau III).

35. Zie het artikel van M. Vernet over de flashback in: *Lectures du film*. Parijs 1980; en E.R. Branigan, *Point of view in the cinema*. Berlijn / New York / Amsterdam 1984.

36. Een *theoretische* uitwerking van dergelijke inferenties, die we maken aan de hand van eigenschappen van een personage, is geen eenvoudige zaak. Een voorbeeld daarvan zijn de analyses van U. Eco in *Lector in Fabula*. Parijs 1985.

37. Ik behandel hier alleen de relaties tussen de drie niveaus.

38. Een hypotactische relatie is een hiërarchische relatie tussen twee termen, tussen een vooronderstellende en een vooronderstelde term. De hypotaxis staat in oppositie tot de parataxis die tussen twee termen geen enkele relatie van afhankelijkheid stelt. Vgl. A.J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique* Parijs 1979, p. 175.



LETTER OF AN UNKNOWN WOMAN (Max Ophüls, 1948)

Het loont de moeite het begin van de film nader te beschouwen: Stephan, eenmaal thuis, begint de brief te lezen. Voice-over: 'By the time you will read this letter, I may be dead, I have so much to tell you in perhaps very little time. I must find strength now; to write before it's too late. And as I write, it may become clear that what happened to us had its own reasons beyond our understanding. As this reaches you, you will know how I became yours when you didn't know who I was, or even that I existed.'

Indien we besluiten van de voice-over niveau II te maken, dan doen we dat op basis van een diëgetische inferentie die zich op een tijdsbeeld beroept. En hoewel de voice-over binnen de interval van de lezing valt, gaat ze in de diëgese eraan vooraf; vandaar de inbedding, die met deze twee verschijnselen rekening houdt.

Zoals zo vaak in de analyse van films met een voice-over, keert ook hier dus het probleem terug van de verankering van woord-beeld.³⁹ Maar in tegenstelling tot wat vaak gesuggereerd wordt, gaat het veelal niet om een verankering woord-beeld op het niveau van de significant, maar om een (mogelijke) verankering op het niveau van de signifié (op semantisch niveau en, in het geval van de film, in de diëgese). In het Engels kent men daarvoor twee woorden: 'image' en 'picture'.⁴⁰

De diëgese betreft een 'réfèrent imaginaire' (Metz) of, in de bewoordingen van Souriau, 'tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat), à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film'.⁴¹ De toevoeging 'dans l'intelligibilité' geeft aan dat de diëgese (de begrijpelijkheid van) het semantisch niveau betreft. Natuurlijk is dat semantisch niveau 'bemiddeld' (geen signifié zonder signifiant), maar de interpretatie gebeurt op semantisch niveau. Wat in het geval van de relatie woord-beeld voor de coherentie van de diëgese zorgt, heeft veel te maken met wat door de linguïst J. A. Miller de 'coréférence' genoemd wordt: 'Il y a relation de coréférence entre deux unités référentielles A et B quand elles se trouvent avoir la même référence'.⁴²

Hernemen we die eerste zin van de voice-over, die we horen terwijl we Stephan zien lezen: 'By the time you read this letter, I may be dead'. Hier vinden we een coreferentie tussen 'you' en Stephan, 'this letter' en

39. Zie onder andere mijn artikelen in *Versus* 3/1985: *Geluid en film*.

40. 'Picture' legt de nadruk op de materiële vorm van het beeld, 'image' op de mentale voorstelling.

41. Souriau, a.w., p. 7.

42. J.C. Miller, *Ordres et raisons de langue*. Parijs 1982, p. 32.

de brief. En het *kader* waarbinnen die verschillende 'referentiële eenheden' dezelfde referentie kunnen hebben is juist de diëgese. De coreferentie zorgt met andere woorden voor een coherentie van de diëgese via semantische redundantie, voor een verankering van II in I.

Twee opmerkingen hierbij. Ten eerste is die verankering tussen woord en beeld via coreferentie niet noodzakelijkerwijs redundant. Ze kan zelfs contradictoir zijn: een mogelijkheid die Jean Eustache in een van zijn korte films mooi uitgebuit heeft.⁴³ Ten tweede behelst de coreferentie zelden de totaliteit van de gesproken woorden en/of het gehele beeld. Zie bijvoorbeeld de opening van REBECCA (Alfred Hitchcock, 1939): 'Last night I dreamt I went back to Manderley', terwijl we beelden van een landgoed zien. De coreferentie tussen 'Manderley' en het landgoed (voor de diëgese: 'Dit is dus Manderley' ligt voor de hand, terwijl het veel moeilijker is een coreferentie tussen 'last night', 'I' en de beelden te vinden ('Is dit haar droom van gisternacht?').⁴⁴

Het zullen vooral de categorieën van de deixis zijn (persoonlijke, aanwijzende en bezittelijke voornaamwoorden, bijwoorden van tijd en plaats, het systeem van de werkwoordtijden) die voor de coreferentie van belang zijn voor wat betreft het gesproken woord.⁴⁵

In de spreektaal verwijzen de categorieën van de deixis naar de enunciatie-instantie (het subject van de enunciatie). Gilles Fauconnier heeft voor het gebruik van de deixis-categorieën (en vooral voor de bijwoorden van tijd) in verhalen geopperd dat deze hun referentiële functie hebben behouden ondanks de afwezigheid van een enunciatie-subject. Ze refereren niet aan een enunciatie-subject, maar behouden hun referentiële functie ten opzichte van wat Fauconnier, metaforisch voor de lectuur, een 'espace-parcours' noemt: de lectuur is een traject ten opzichte waarvan de bijwoorden van tijd functioneren.⁴⁶ Het is in het kader van dit artikel ondoenlijk de werkwijze van Fauconnier recht te doen (die nogal technisch, specifiek en misschien beperkt qua toepassingswijze is), maar zijn idee dat een deixis-categorie (zoals gebruikt in

43. In deze film, *LES PHOTOS D'ALIX*, 1980, toont een meisje haar foto-album aan een jongen en becommentarieert het. De film bestaat uit een afwisseling van een two-shot (jongen en meisje, gezeten aan een tafel, met voor zich het foto-album) en hun point-of-view-shot (de foto's van het album, vaak met hun handen in beeld aanwezig). In het begin komt hun commentaar overeen met wat zij (dus ook wij) op de foto's zien om vervolgens in die point-of-view-shots totaal uiteen te lopen, terwijl de jongen en het meisje 'doen' alsof ze nog steeds op een correcte wijze de foto's becommentariëren.

44. De opening zou een veel fijner commentaar vereisen.

45. Het spreekt voor zich dat de namen (persoonsnamen, toponymen) zich daartoe ook lenen.

46. G. Fauconnier, *Espaces mentaux*. Parijs 1984, p. 179.

de voice-over van een personage of commentaarstem) op meerdere wijzen kan 'refereren', is zeer aannemelijk.

Het volstaat om nog één keer terug te komen op de openingszin: 'By the time you will read this letter. . .'. Deze kan als volgt begrepen worden: 1. verwijzend (in de diëgese) naar het moment waarop Stephan de brief leest ('by the time' = op dat moment in de diëgese); 2. in combinatie met het gebruik van de toekomstige tijd ('By the time you will read'), verwijzend naar een moment 'eerder' in de diëgese: het schrijven van de brief; 3. voor de lectuur impliciet verwijzend naar het moment waarop de 'lezer' zich bevindt (het 'espace-parcours').

Met fenomenen als coreferentie en het functioneren van een deixis-categorie kunnen we bepaalde relaties tussen woord en beeld beschrijven. We kunnen op een expliciete manier beschrijven wat eraan te pas komt bij het begrijpen van een film (parafraze van Metz' 'comprendre comment on comprend'). Dat is geenszins een hermeneutische aanpak (er worden geen 'geheime betekenissen' van de tekst onthuld), maar een zeer (ver)eenvoudig(d)e poging bepaalde relaties tussen woord en beeld op een 'wetenschappelijke' wijze uit te leggen.⁴⁷

Recapitulatie

Ik heb in dit artikel drie punten behandeld die ik wil recapitulieren.

1. Dichotomie-aanpakken (plot/story; sujet/fabel; verhaal/geschiedenis) laten in hun benadering van 'temporele figuren' een derde factor impliciet. Als er iets is wat de 'verstrengeling' van die twee tijden mogelijk maakt, dan is het wel de (inferentiefactor van een) lineaire tijd; deze inferentiefactor is in zoverre extra-tekstueel dat ze deel uitmaakt van een cognitieve competentie van de lezer (het is een pragmatische factor).⁴⁸

2. Een tijdsaanpak 'à la Van Benthem', de intervalstructuur, heeft zeker voor de film het voordeel op een rigoureuze manier de structuur van de tijd in de film te kunnen definiëren als: 'een gesloten, niet lege verzameling van intervallen, geregeerd door de relaties van precedenten

47. De aanhalingstekens zijn niet ironisch bedoeld, maar hopen aan te geven dat bescheidenheid en exactheid samengaan.

48. 'Une première difficulté vient de ce que, à la différence du langage, les images (figurations picturales, schémas, cartes, etc.) ne marquent jamais les opérations de mises en relation et les inférences à accomplir pour constituer une "représentation sémantique" de ce qui est graphiquement inscrit, pour lire et comprendre l'image.' F. Bresson, 'Compétence iconique et compétence linguistique', in: *Communications* 33: 'Apprendre les médias', 1981, p. 187.

tie en inclusie – en de daarvan afgeleide figuren'. Het nadeel van die aanpak is misschien dat ze te 'sterk' is; ze gaat zowel op voor diëgetische als niet-diëgetische films. Het is mijn overtuiging dat een dergelijke aanpak gekoppeld dient te worden aan concepten die duidelijk maken waarom we van ellips, flashback, parallelmontage, scène en achtereenvolgende spreken.⁴⁹

3. In het laatste gedeelte heb ik geprobeerd een paar fenomenen aan te geven die vaak een rol spelen in films met flashback-structuren en voice-overs, maar die meestal niet geëxpliciteerd worden in de analyse ervan.

49. In mijn weergave en analyse van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* heb ik geprobeerd de intervalstructuur te handhaven, aangezien de representatie via niveaus en afdaling, overlappingsen en inclusies daaraan vorm geeft.