

Diëgese

Inleiding

De benaming diëgese is sinds een aantal jaren deel uit gaan maken van het vocabulaire van de filmtheorie. Deze term is echter niet altijd even duidelijk. Een vriendin die voor het eerst een college filmtheorie bijwoonde, ging, eenmaal thuisgekomen, meteen in het woordenboek neuzen om dat vreemde woord terug te vinden. Maar zelfs voor een filmtheoreticus als E. Branigan is het een term die vragen oproept, zoals hij niet zo lang geleden in een (helaas niet erg helder) artikel laat zien.¹

In een dubbele beweging probeer ik hier de term diëgese te verhelderen: enerzijds een herlezing van Souriau, de 'vader' van deze term, anderzijds een poging te bekijken hoe de term in de actuele context begrepen kan worden.

De diëgese bij Souriau

Etienne Souriau, lid van de groep der Filmologen,² wordt altijd aangehaald als degene die de term diëgese geïntroduceerd heeft. Hoewel Souriau inderdaad het artikel heeft ondertekend waarin deze benaming voorkomt en dat vaak geciteerd wordt (het voorwoord van het collectieve werk *L'Univers filmique*)³ is deze term, samen met zeven andere,

1. Edward Branigan, 'Diegesis and Authorship in Film', in: *Iris*, nr. 7: 'Cinema & Narration 1', 1986. De titel van het artikel van Branigan geeft de twee richtingen aan die de term diëgese vaak gebruiken: de narratologie en de (Metziaanse) filmsemiologie. Is de chaotiese aanpak van Branigan het gevolg van een poging die twee verschillende discipline's onderling te articuleren?

2. Benaming voor een groep onderzoekers in Frankrijk eind jaren '40 en jaren '50.

3. Souriau behandelt de notie diëgese ook in het artikel 'La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie' in: *Revue Internationale de Filmologie*, nr. 7/8, 1951, pp. 231-240. Ik beroep me echter hoofdzakelijk op het in noot 4 vermelde boek, *L'univers filmique*.

een produkt van de groepsdiscussie die de Filmologen gevoerd hebben om enige duidelijkheid en eensgezindheid te krijgen in de terminologie waarmee ze over film spraken: 'we hebben gemerkt dat door deze discussie onze studies hierna veel aan helderheid en doeltreffendheid gewonnen hebben'.⁴ Dit is een opmerkelijke daad van samenwerking op theoretisch niveau. Misschien juist zo opmerkelijk omdat een dergelijke 'gezonde' samenwerking vandaag de dag zeldzaam is?

Het auteurschap van de term en de verwijzing naar (steeds alleen maar) Souriau dient dus enigzins gerelativeerd te worden, zoals hij zelf benadrukt: 'Ik herhaal dat dit vocabulaire voortgekomen is uit de samenwerking van de groep' (p. 9).

De terminologie van de filmologen

Het vocabulaire waarmee de Filmologen hoopten op een eensgezinde wijze over het 'univers filmique' te spreken telt acht termen. Het is jammer dat juist de term 'univers filmique' zelf vaag is en blijft, ondanks de artikelen die Souriau eraan wijdt.⁵ Het 'univers filmique' omvat tegelijk de 'institutie' (le cinéma) de film zelf en de perceptie ervan. Omdat men de film niet opvatte als een *tekst* (zoals later, in de jaren zestig, gepropageerd werd in het structuralisme) en omdat men de termen 'film' en 'cinema' niet systematisch ontrafelde, zoals Metz zo'n vijftien jaar later zou doen,⁶ lijken er twee 'werelden' te bestaan: 'De vestibule: de projectiezaal. Een deur: het vierkant van het scherm. En aan de andere kant van die deur, die wereld (monde); een wereld die ongetwijfeld door een groot aantal gemeenschappelijke kenmerken op de werkelijke wereld lijkt. En die er nochtans diepgaand van verschilt, door een paar kenmerken die niet talrijk maar wel constitutief zijn. (...) Het is de moeite waard om over die fundamentele kenmerken die dit universum in oppositie brengen met de a-filmische wereld na te denken (ik zeg niet "werkelijke wereld", want het filmische universum is ook wel degelijk "werkelijk").'⁷

Het zal dus geen verbazing wekken dat de termen van het 'univers filmique' betrekking kunnen hebben op elementen van dat universum die heel uiteenlopend zijn. Maar laten we na al die omwegen de inhoud

4. E. Souriau e.a., *L'univers filmique*. Parijs (Flammarion) 1953, p. 6 van het door Souriau geschreven voorwoord.

5. Souriau, 'Les grands caractères de l'univers filmique', in: *L'univers filmique*, a.w., pp. 11-31.

6. C. Metz, *Langage et Cinema*. Parijs (Editions Albatros) 1977.

7. Voorwoord van *L'univers filmique*, a.w., p. 11.

van die acht termen eens bekijken (ik laat de voorbeelden die bij elke term gegeven worden voorlopig even buiten beschouwing):

1. *'A-filmisch*: datgene wat in de normale wereld bestaat, los van elke relatie met de filmkunst of zonder een speciale en originele bestemming in relatie met die kunst (...)
2. *Creatief* (créatoriel): datgene wat gesitueerd is in de individuele dan wel collectieve gedachten van de filmmakers (...)
3. *Diëgese, diëgetisch*: alles wat "in begrijpelijkheid" (zoals Cohen-Séat zegt) toebehoort aan de vertelde geschiedenis, aan de door de fictie van de film vooronderstelde of voorgestelde wereld (...)⁸
4. *Schermelijk* (écranique): alles wat op positieve wijze op het scherm verschijnt (...)
5. *Filmgrafisch*: alles wat op de filmstrook geobserveerd kan worden (...)
6. *Filmophanisch*: heeft betrekking op elk feit dat inherent is aan de presentatie van een film, geprojecteerd voor een zaal met toeschouwers (...)
7. *Profilmisch*: het tegengestelde van a-filmisch: alles wat daadwerkelijk in de wereld bestaat (de acteur in vlees en bloed; het studiodecor enzovoort) maar speciaal voor filmgebruik bestemd is. En vooral: alles wat zich voor de camera bevonden heeft en zijn indruk op de filmstrook heeft achtergelaten (...)
8. *Toeschouwerlijk* (spectatoriel): wat op subjectieve wijze in de geest van de toeschouwer besloten ligt (...)⁹

Een aantal opmerkingen

De term diëgese wordt, zo kan men zeggen, op twee verschillende manieren gedefinieerd: op een positieve wijze, via de definitie onder punt 3 ('alles wat "in begrijpelijkheid" '), en op een 'negatieve' wijze, door de relatie met de andere termen.¹⁰

Er zijn een aantal termen die tegenwoordig minder functioneel zijn in een *algemeen-theoretische* aanpak. Bijvoorbeeld 'creatief' (créatoriel):

8. Het adjectief 'diégétique' is het enige dat bij Souriau ook een uitdrukking vindt in een zelfstandig naamwoord, de befaamde 'diëgese'. Betekent dit voorrecht ook een bevoorrechte plaats?

9. *L'univers filmique*, a. w., pp. 7-9.

10. Die negatief-differentiële benadering vinden we ook terug bij Daniël Percheron, in zijn definitie van diëgese in: J. Colet e. a., *Lectures du Film*, Parijs (Albatros) 1980, p. 74. Dit behelst eveneens een collectief werk, dat als een soort lexicon van de filmterminologie wil functioneren!

hoe kunnen we in de theorie op een zinnige wijze over de intenties van één of meerdere auteurs spreken? Maar ook bijvoorbeeld 'toeschouwerlijk' (spectatoriel): een term waarmee men noodzakelijkerwijs uitkomt bij een empirische toetsing via enquêtes of proefnemingen (hetgeen de Filmologen inderdaad niet vreemd was).

De enige oppositie die Souriau hier zelf aangeeft is 'a-filmisch versus profilmisch', oftewel een werkelijkheid die *niet* tegenover een werkelijkheid die *wel* een speciale bestemming voor de film kent. Hoewel een dergelijke oppositie niet geheel uit de lucht komt vallen (ze zou grofweg de tegenstelling tussen documentaire en fictiefilm kunnen kenmerken), is het meer dan twijfelachtig of ze pertinent is. Bovendien is helemaal niet duidelijk welke criteria een dergelijke onderscheiding mogelijk en operatoir maken: hoe kunnen we het a-filmische van het profilmische onderscheiden als we alleen maar over beelden beschikken?

In mijn ogen zijn er drie redenen aan te voeren waarom Souriau de diëgese ziet als 'geschiedenis' of als 'wereld', dat wil zeggen als dat facet van de film dat een 'onbemiddeld' universum (weer)geeft. Die redenen zijn respectievelijk *a* intrinsiek, *b* conjunctureel, en *c* mediumgebonden:

ad *a*. Het analoge karakter van het filmbeeld (en het geluid) maakt dat er een sterke 'realiteitsimpressie' bestaat (om een term te gebruiken die Metz in een van zijn eerste artikelen bezigt, 'A propos de l'impression de réalité au cinéma').

ad *b*. De periode waarin Souriau schrijft (eind jaren veertig, begin jaren vijftig) behoort tot de 'klassieke' filmperiode die vooral door haar 'transparantie' gekenmerkt wordt (die transparantie is echter geen natuurlijk gegeven, maar een ideologisch feit: de montage is er vooral op gericht het verhaal 'naadloos' en 'vloeiend' te laten verlopen);

ad *c*. In tegenstelling tot het orale (Plato) of literaire discours, waarin een bemiddelende, antropomorfe en individuele instantie vaak veel gemakkelijker voorstelbaar en aanwijsbaar is (orator, verteller, auteur), kan de film de indruk wekken van een opeenvolging van beelden die zich op autonome wijze voor de ogen van de toeschouwer ontrollen.

Het is dan ook misschien niet verbazingwekkend dat Gerard Genette een poging ondernomen heeft de term diëgese in de narratologie te integreren. Vanwege de populariteit van Genette's theorie wil ik even stilstaan bij zijn interpretatie van de diëgese van Souriau.

Zoals Genette in 1983 opgemerkt heeft in *Nouveau discours du récit*, is de diëgese van Souriau niet de Franse vertaling van de platoonse diëgesis. Hoewel de diëgese van Souriau inderdaad in een andere context functioneert dan de oppositie diëgèsis-mimèsis, geeft Genette op zijn beurt een 'linguïstische draai' aan de opvattingen van Souriau. Genette poneert, in homologie met de signifiant/signifié-dichotomie van de structurele linguïstiek, de tegenstelling 'univers diégétique – univers écranique': 'De diëgese, in de betekenis waarin Souriau in 1948 die term voorgesteld heeft, creëert de tegenstelling tussen het diëgetisch universum als scène van de signifié en het universum van het scherm (univers écranique) als scène van de signifiant.'¹¹ De Filmologen waren echter geen semiologen: ze hebben hun studies meer op de psychologie en de perceptie van de filmtoeschouwer gericht, vaak gekoppeld aan experimenten en dus met een sterk empirische inslag. Een herformulering in een structuralistisch, semiologisch perspectief doet dus geen recht aan de Filmologen. Bovendien wordt 'diëgese' niet in een dichotomie-verhouding geplaatst, zoals Genette suggereert, maar maakt de term deel uit van een (taxonomisch) vocabulaire van acht termen, die weliswaar onderling in verband staan, maar niet gekenmerkt worden door de Saussuriaanse solidariteit tussen signifiant en signifié. (Hoe kan het ook met acht termen?) En hoewel Genette dus gelijk heeft om te wijzen op de verschillende contexten waaruit diëgese en diëgèsis ontstaan (om vervolgens aan de Souriauaanse context een linguïstische interpretatie te geven), zou een *functionele* homologie tussen de platoonse term 'diëgèsis dia mimèseōs' en de diëgese van de Filmologen, in mijn ogen goed te verdedigen zijn.¹² Zoals André Gaudreault terecht opmerkt, heeft Souriau het Franstalige equivalent van diëgèsis geformuleerd zonder de platoonse context: 'Souriau heeft van het woord diëgèsis het Franstalige equivalent overgehouden en niet zozeer het concept: hij koppelt de diëgese niet aan de mimèsis en geeft deze term een betekenis die dichter bij geschiedenis (histoire) dan bij verhaal (récit) ligt.'¹³

11. G. Genette, *Nouveau discours du récit*. Parijs (Seuil) 1983, p. 13. Op diezelfde pagina wordt ook duidelijk dat Genette wel degelijk de diëgese als een universum ziet, zoals Souriau zelf! Dit maakt het niet gemakkelijker om te begrijpen waarom Genette een 'linguïstische' interpretatie van Souriau heeft willen geven.

12. Het blijft natuurlijk een verschil of we de modaliteiten van de produktie van een orale tekst bij de Grieken onder ogen nemen of de op de perceptie gestoelde Filmologen-terminologie bekijken; maar in beide gevallen (de diëgese van Souriau en de 'diëgèsis dia mimèseōs' van Plato) gaat het om een representatie die niet de sporen van haar produktie of haar enunciatie benadrukt (en die dus vooral 'imitatief' is).

13. André Gaudreault (*Du littéraire au filmique*. Parijs (Klincksieck) 1988, pp. 53-70)

Het is duidelijk dat Genette in zijn verwijzing naar Souriau de zaken enigzins verdraaid weergeeft. Het is waar dat 'écranique' en 'diégétique' met elkaar in verband te brengen zijn. Maar het lijkt me tot reductie te leiden wanneer 'écranique' aan 'univers signifiant' gekoppeld wordt: het gaat hier om een dispositief (scherm, projector, geluidsboxen) dat als dragende instantie voor de 'wereld' van de fictie of de documentaire dient. De voorbeelden die Souriau geeft maken ook duidelijk dat het hier om de (eigenschappen van de) visuele perceptie van een in een zaal geprojecteerde film gaat (de televisie was nog niet ingeburgerd!) en niet om semiosis of betekenisproductie: 'E.g.: a) het beeldscherm (image écranique) is plat en moet toch een driedimensionale interpretatie mogelijk maken.'¹⁴

De adjectieven die Souriau geeft betreffen, in tegenstelling tot wat de pre- of affixen 'film' in de acht termen schijnen te suggereren, niet zozeer 'le filmique' alswel 'le cinématographique': ze verwijzen hoofdzakelijk naar algemene kenmerken van de institutie (projectie, filmopname, de zaal, het dispositief). Het is dus moeilijk te zien hoe een dergelijk vocabulaire ingezet zou kunnen worden bij de tekstuele analyse van een enkele film, hoe ze onderdeel zou kunnen uitmaken van één tekstueel systeem.

De diëgese desalniettemin

Men zou zich dus kunnen afvragen waarom we, gezien het aantal termen dat tegenwoordig moeilijk bruikbaar is en gezien het feit dat het vocabulaire vooral het cinematografische betreft en dus weinig vruchten oplevert voor een filmtekstuele analyse, die term diëgese zouden moeten handhaven. Waarom spreken we uiteindelijk niet gewoon van fictie of fictief verhaal (het mag hopelijk duidelijk zijn dat fictie en diëgese niet zonder raakvlakken zijn)? Daar zijn twee redenen voor:

1. Souriau e.a. hebben een terminologie ingevoerd waarvan vooral diëgese is blijven bestaan in de filmliteratuur. Een dergelijke invloed verdient het herkend en erkend te worden.¹⁵

geeft een zeer fijne en gedetailleerde filologische lezing van de begrippen diegesis en mimesis zoals die bij Plato en Aristotelis functioneren; een lezing die juist ingaat tegen een simpele dichotomie (diegesis versus mimesis) zoals die vandaag de dag vooral in de genettiaanse narratologie heerst. Ik verwijs de geïnteresseerde lezer naar Gaudreault, aangezien het ondoenlijk is hier een resumé te geven van zijn tekst.

14. *L'univers filmique*, a.w., p. 8.

15. Ook al omdat men geneigd is de Filmologen te vergeten. Zo noemt het nochtans serieuze tijdschrift *CinémAction*, nr. 20: 'Théories du cinéma' (1982), in een overzicht van bijna alle filmtheoretici, voor Frankrijk in de jaren '40 en '50 slechts Mitry en Bazin.

2. De definitie alsmede de voorbeelden van Souriau zijn ondanks de geringe precisie en het gevaar van metafysisch gebrabbel over fictie, zeer stimulerend.

Wat me zeer charmeert in de definitie van Souriau e.a. is 'in begrijpelijkheid' ('dans l'intelligibilité'). Ik zie hierin een poging om een cognitief aspect van het 'geloven' in een fictie aan te geven, zoals ook een van zijn voorbeelden duidelijk maakt: 'Het komt soms voor dat twee acteurs (een kind en een volwassene bijvoorbeeld; of een vedette en diens dubbelganger – een acrobaat) één en hetzelfde diëgetisch personage belichamen.¹⁶ Het gaat er hier dus om dat twee verschillende 'mensen' uit het profilmische in de diëgese tot een en hetzelfde personage kunnen behoren; een cognitieve activiteit die de logicus P.F. Strawson als reïdentificatie betiteld heeft.¹⁷

Souriau geeft nog twee voorbeelden:

- a. Twee sequenties die achter elkaar geprojecteerd worden kunnen twee sequenties weergeven die in de diëgese door een lange interval gescheiden zijn (door meerdere uren of jaren in de diëgese).
- b. Twee naast elkaar geplaatste studiodecors kunnen gebouwen weergeven die in de diëgetische ruimte geacht worden op honderden meters afstand van elkaar te staan.

Voorbeeld a geeft de beschrijving van een ellips,¹⁸ de *inferentie*: aan de hand van twee elkaar opeenvolgende sequenties wordt uitgedrukt, dat er tijd verstreken is in de diëgese. Het is me daarentegen niet duidelijk hoe voorbeeld b nuttig zou kunnen zijn (wie heeft er informatie over een filmset en in welk opzicht is dat relevant?), alhoewel de strekking natuurlijk wel duidelijk is: de diëgetische ruimte is niet dezelfde als de fysieke, werkelijke ruimte. Het is duidelijk dat de diëgetische ruimte hoofdzakelijk imaginair is en dat men de ruimtelijke relaties tussen shots die een scène constitueren, topologisch interpreteert, dat wil zeggen met elkaar in verband brengt door een mentale reconstructie van een globale ruimte.¹⁹

De drie voorbeelden, die eenvoudige, normale en frequente elementen van het begrijpen van een film betreffen, geven aan dat de diëgese betrekking heeft op de 'fiction du film', maar eveneens op *welke wijze(n)* we een opeenvolging van beelden en geluiden als een (coherente) fictie begrijpen.

16. *L'univers filmique*, a.w., p. 7.

17. P.F. Strawson, *Les individus*. Parijs (Seuil) 1973, p. 18 en p. 32.

18. Zie voor de ellips ook mijn artikel 'Niets is iets: de ellips en de logika van de gruyère', in: *Versus* 2/1984, pp. 127-136.

19. M. Colin, 'Interprétation sémantique et représentations spatiales dans la bande-image', in: *DRLAV* (Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII), nr. 34/35,

Drie opmerkingen

- De voorbeelden en de definitie van Souriau e.a. leggen dus de nadruk op het *begrijpen* van de fictie in een film. Er wordt niet expliciet gesproken over de relatie fictie – werkelijkheid en de problemen van de waar-schijnlijkheid, de geloofwaardigheid;
- Er is slechts sprake van één diëgese. Souriau was geen narratoloog en we vinden dus niet de narratologische voorvoegsels van homo-, hete-ro-, extra-, intra- enz, die vooral betrekking hebben op de narratie;
- Ogenschijnlijk wordt een documentaire niet onder diëgese gerang-schikt, zoals Souriau ook expliciet aangeeft onder 'a-filmisch': 'Voor-beeld a: Een documentaire definieert zich als de representatie van men-sen of dingen die op positieve wijze bestaan in de a-filmische werkelijkheid.'

Maar het lijkt me duidelijk dat een documentaire net zo goed ellip-sen of reïdentificatie kan bevatten (bijvoorbeeld een documentaire over een oude man, waarin ook een foto – of een filmfragment – van die man op jonge leeftijd getoond wordt). De *cognitieve, retorische figuren* die Souriau kenmerkend voor de diëgese acht, kunnen ook in een docu-mentaire gevonden worden.

Als een onderscheid documentaire versus fictie zin heeft, en als men in staat zou zijn een bevredigende definitie te geven van fictie/docu-mentaire en hun verschil, dan lijkt me die gezocht te moeten worden *in de kennis* die een toeschouwer heeft, kan hebben van het bestaan van elementen die in de film voorkomen en die ook 'in de werkelijkheid' bestaan. Het lijkt me niet waarschijnlijk dat een dergelijk onderscheid op basis van intrinsieke kenmerken van het (een) beeld gemaakt kan worden.

Dat brengt ons even op een ander terrein: 'Elke film is een fictiefilm', zei Christian Metz in *De Beeldsignifikant*. In dit psychoanalytisch en linguïstisch georiënteerde werk benadert Metz de perceptie als een spel tussen geloven en weten: 'Karakteristiek voor de film is niet het imagi-naire dat hij eventueel kan representeren, maar in de eerste plaats dat de film zelf imaginair is, wat hem als signifikant konstitueert.'²⁰ Een der-gelijke benadering brengt Metz dus ook tot de hierboven geciteerde uitspraak: elke film re-presenteert, via beelden en geluiden, op imagi-naire wijze, wat niet meer bestaat op het moment van de vertoning. In

1986 ('Paroles inachevées'). Opmerkingen omtrent de constructie van verschillende soorten syntagma's zijn ook te vinden in Colins artikel 'De Grote Syntagmatische herzien', in: *Versus* 3/1988, pp. 10-53.

20. Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 59.

dit spel tussen afwezigheid en aanwezigheid, tussen geloven en niet-geloven, de splitsing van het filmisch subject, de verloochening, wordt de *filmsignifikant* zelf onder de loep genomen en niet zozeer de 'monde supposé ou proposé par le fiction du film', waar Souriau over spreekt. Metz zegt echter ook dat er een band tussen die twee opvattingen van 'fictie' bestaat: 'Het één staat niet los van het ander. De film is zo geschikt om het imaginaire te representeren omdat hij zelf imaginair is; hij blijft echter ook imaginair, wanneer datgene wat gerepresenteerd wordt, het niet is.'²¹

Metz' uitspraken zijn, gezien de context van zijn studie – een meta-psychologische studie van de toeschouwer en de beeldsignificant²² – en de hem inspirerende discipline – de psychoanalyse – correct; in een dergelijke opvatting met betrekking tot de *significant* zouden we dus kunnen zeggen dat elke film, ook een documentaire, een fictiefilm is. Men herinnere zich het voorbeeld van Sarah Bernhardt dat Metz geeft (p. 59): 'Op het toneel kan Sarah Bernhardt me vertellen dat ze Phèdre is, of, in een modern stuk dat met het figuratieve heeft afgerekend, dat ze Sarah Bernhardt is; in beide gevallen zie ik Sarah Bernhardt. Ook in de film zou ze me dat kunnen vertellen, maar dan is het haar schaduw die spreekt (...). Elke film is een fictiefilm'. Maar we zouden ook kunnen zeggen dat elke fictiefilm een 'documentaire'-kant heeft.

We raken hier aan een karakteristiek van het object dat via het analoge beeld en via een filmstrook gereproduceerd wordt en dat, in Peirciaanse termen en dus in een semiotische context, het filmische en fotografische beeld tot index en icoon maakt zoals J.M. Schaeffer stelt. Deze auteur schrijft: 'Men zou het probleem van de indexicaliteit niet met dat van de fictie moeten verwarren. Een filmische fictie blijft indexicaal, niet op het niveau van het gerepresenteerde universum, maar op dat van de representatie: op die wijze bekijken we opnieuw KEY LARGO om Humphrey Bogart en Lauren Bacall weer te zien, dus in een indexicale optiek.'²³

Elk fotografisch of filmisch beeld, dat via de belichting van de filmstrook tot stand komt, is indexicaal en dus ook een 'bewijs' van het

21. Ibidem.

22. Zie ook Frank Kessler & Paul Verstraten, 'Het verleden en het heden van de filmtheorie. Interview met Christian Metz', in *Versus* 3/1986, pp. 110-112.

23. J.M. Schaeffer *L'image précaire*. Parijs (Seuil) 1987, p. 65, noot 6. Het zeer gedegen en interessante boek van Schaeffer bestudeert vanuit een Peirciaanse optiek het fotografisch dispositief en definieert de foto, verkregen via chemische reproductie, als index en icoon (zie hoofdstuk 2, 'L'icone indicielle'). Het feit dat Schaeffer over de fotografie spreekt neemt niet weg dat bepaalde uitspraken ook voor de film gelden, zoals het citaat illustreert.

bestaan van het pro- of a-filmische. We zeggen dus niet dat een tekenfilm indexicaal is. En zoals Schaeffer terecht opmerkt, is het toedichten van een indexicaal karakter aan een beeld niet te wijten aan intrinsieke eigenschappen van het beeld zelf, maar afhankelijk van onze kennis van het fotografische en/of filmische dispositief, 'vanwege een "onafhankelijke kennis" wat de modaliteiten van het totstandkomen van het beeld betreft.'²⁴

De 'fiction du film' waar Souriau over spreekt heeft dus niet zo veel te maken met de fictiefilm waar Metz over spreekt. Het lijkt me, zoals Schaeffer voorstelt, efficiënter de kwalificatie 'fictie' te bewaren voor datgene wat de film voorstelt, en de 'fictiefilm', waar Metz over spreekt, vanuit een indexicaal perspectief te benaderen. Dit wil niet zeggen dat Metz' redenering niet correct is ('Sarah Bernardt' is een voorbeeld van de indexicaliteit van het beeld). Bovendien is de psychoanalytische benadering van het geloof in de fictie en het spel tussen aan- en afwezigheid zeer goed in overeenstemming te brengen met een semiologische definitie van het signe/teken zoals we die bij Peirce en Eco vinden: (de aanwezigheid van) een teken dat voor iets of iemand anders staat (de afwezigheid).

Als we de definitie van Souriau herlezen, dan zien we dat die uit een aantal verschillende aspecten bestaat:

- een cognitieve factor ('in begrijpelijkheid')
- een discursieve factor; hoe interpreteren we een opeenvolging/rangschikking van beelden tot een coherent geheel?
- en impliciet: een propositionele dimensie. Men moet namelijk beslissen wat 'in begrijpelijkheid aan de vertelde geschiedenis, aan de door de fictie van de film vooronderstelde of voorgestelde wereld toebehoort'.

Het lijkt mij dat vooral dat laatste punt het minst duidelijk gebleven is. Wat wel duidelijk is, door de definitie van diëgese in relatie tot de andere termen, is dat het niet om eigenschappen van de filmstrook of van de projectie gaat; en dat het ook niet om kenmerken van het pro- of a-filmische gaat, dus om elementen van de filmopname en dat, op een positieve wijze, punt 1 en 2, als de inferentiële activiteiten die we maken voor het begrijpen van een film hiermee verbonden zijn.

Zoals Souriau zelf aangegeven heeft lijkt het 'univers filmique' in veel opzichten op de werkelijkheid, maar het verschilt er ook van. Een aantal van die verschillen betreft dus juist het cinematografische dispo-

24. Idem, p. 58.

sitief (écranique, filmografisch, filmophanisch). De diëgese is ook, ben ik geneigd te zeggen, het 'univers filmique' minus die eigenschappen van dat dispositief: de diëgese is datgene wat overblijft als we juist die 'bemiddeling' vergeten, zouden kunnen vergeten.

Maar om uit te kunnen maken wat nu precies tot de diëgese behoort, moeten we toch bepaalde criteria hebben. We kunnen nu al stellen dat die criteria zeer nauw verbonden zijn met de normale perceptie van de werkelijkheid. Al is het maar om te onderstrepen dat het 'univers filmique' van de gewone wereld verschilt. Zo legt Souriau uit, in het artikel 'Les grands caractères de l'univers filmique',²⁵ dat het filmische universum een ander ritme heeft, dat de vervelende periodes overgeslagen kunnen worden, dat het filmische universum in anderhalf uur veel meer kan vertellen dan dat anderhalf uur uit het normale leven ons ooit zou kunnen bieden.²⁶

Het is duidelijk dat het analoge karakter van de filmsignificant, van de visuele en auditieve analogie, Souriau er vervolgens toe brengt de *perceptie* van de *gehele* film aan de *perceptie* van de werkelijkheid te koppelen.²⁷ Zo is ook zijn houding ten aanzien van de filmmuziek, die kortweg hier op neer komt: geen enkele muziek in de werkelijkheid, (dus de filmmuziek) is heterogeen aan het filmische universum. In tegenstelling tot het gesproken woord of de geluiden die wel te 'verankeren' zijn in de diëgese, heeft de muziek het statuut van een commentaar.²⁸

De diëgese vandaag de dag

Eenzijds is het vocabulaire van de filmologen een winstpunt om onderscheid aan te brengen in de verschillende facetten van de filmperceptie; anderzijds legt zij, in haar benadering van de diëgese, eveneens de nadruk op de *perceptie* van dat universum, om dat te vergelijken met de normale wereld. Dat tweede aspect van de aanpak van de Filmologen is vandaag de dag niet echt vruchtbaar meer. Het is het resultaat van een eerste, 'naïeve' poging tot theoretisering van een gegeven en dus in hoge mate bepaald door valstrikken die het te theoretiseren object zelf

25. Souriau, 'Les grands caractères de l'univers filmique', a.w. (noot 5).

26. Idem, p. 14.

27. Het lijkt me duidelijk dat Souriau hier aan een bepaalde soort film dacht (de klassieke speelfilm) en niet aan films zoals bijvoorbeeld Warhol in de jaren zestig zou maken (SLEEP, EMPIRE STATE BUILDING), die juist het tegenovergestelde laten zien van wat Souriau beweert.

28. Souriau, a.w. (noot 5) p. 24.

stelt (vooral de perceptieve analogie, die het ook maar slechts gedeeltelijk is).

De term diëgese kan dus behouden blijven, maar dient in het licht van de recentere ontwikkeling gezien te worden (een richting die Souriau impliciet via zijn voorbeelden aanvoelt?): het gaat daarbij niet zo zeer om de perceptie alswel om de cognitie, of, indien men wil, om de semantiek van de film, reeds aangekondigd in Metz' definitie van een filmsemiologie als 'comprendre ce qu'est comprendre un film'. Het is vooral het recente werk van Michel Colin dat op deze door Metz in 1966 uitgestippelde weg voortborduurde. Voor wat de dynamische, non-monotone, semantische interpretatie van het filmdiscours in verband met de diëgese betreft, verwijs ik de lezer naar zijn artikel 'De Grote Syntagmatiek herzien',²⁹ het mag hopelijk duidelijk zijn dat de notie 'diëgese' nog steeds haar plaats heeft in een filmsemiologie die, met modernere wapens, een aantal problemen te lijf gaat die bij Souriau aarzelend geformuleerd werden.

29. Colin, 'De Grote Syntagmatiek herzien', a.w. (noot 19). In een ander artikel 'Remarques sur la notion de diégèse' (in diens boek dat bij Klincksieck zal verschijnen), gaat Colin in op de relatie diëgese-werkelijkheid aan de hand van de 'logique des mondes possibles'; op dit artikel ga ik hier vanwege mijn eigen opzet en vanwege de techniciteit niet in. Een zeer leesbare introductie op de problematiek van de 'logique des mondes possibles' is te vinden in: U. Eco, *Lector in fabula*. Parijs (Grasset) 1985.