

Literatuur

- Atkinson, J.M. en P. Drew
1979 *Order in court*. London: Macmillan Press.
- Van Berkel, A. (red.)
1981 *U bent toch een gezonde vent*. Groningen: Nederlands Instituut (RUG).
- Garfinkel, H., M. Lynch en E. Livingston
1981 'The work of a discovering science construed with materials from the optically discovered pulsar'. *Philosophy of the social science* 11 (2), 131-158.
- Garfinkel, H. (ed.)
i.p. *A manual for the study of naturally organized ordinary activities*. London: Routledge & Kegan Paul (in press).
- Ten Have, P.
1982 *Sequencing and the formulation of trouble in expert-client conversations*. Paper read at the Xth World Congress of Sociology, Mexico.
- Ten Have, P.
1983a 'Waar kan dat nou vandaan komen denkt u?; methodologische overwegingen bij een analyse van een fragment uit een spreekuursprek'. *Gramma* 7, 217-248.
- Ten Have, P.
1983b *Over de aard van interviewgegevens: verkennende aantekeningen*. Ongepubliceerd papier, Universiteit van Amsterdam.
- Heritage, J.
i.p. 'A "change of state" token and aspects of its sequential placement'. In: J.M. Atkinson en J. Heritage (eds), *Structures in social action*. Cambridge: Cambridge University Press (in press).
- Levinson, S.
1983 *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McHoul, A.
1978 'The organization of turns at formal talk in the classroom'. *Language in society* 7, 183-213.
- Mehan, H.
1979 *Learning lessons*. Cambridge (Mass.): H.U.P.
- Rombouts, R.
1981 'Konversatie-analyse in de klas; een introductie'. *Tijdschrift voor taalbeheersing* 3 (1), 45-54.
- Rombouts, R.
1984 'Interviews van begin tot eind: gespreksanalytisch onderzoek van sociaal-wetenschappelijke vraaggesprekken'. Paper Sociologendagen 1984.
- Sacks, H., E. Schegloff en G. Jefferson
1974 'A simplest systematics for the organization of turntaking for conversation'. *Language* 50, 696-735.
- Schegloff, E.
1981 'Discourse as an interactional achievement: some uses of "uh huh" and other things that come between sentences'. In: D. Tannen (ed.), *Text and talk*. Washington D.C.: Georgetown University Press (GURT 1981), 71-93.
- Schegloff, E., G. Jefferson en H. Sacks
1977 'The preference for self-correction in the organization of repair in conversation'. *Language* 53, 361-382.
- Springorum, Th.
1980 'Ziekenhuistaal; een tussentijds verslag'. Paper Katholieke Universiteit Nijmegen.

Een sociolinguïst als filmtoeschouwer

Overwegingen bij de paradoxale positie van de filmtoeschouwer als 'geadresseerde afuisteraar'

Marca Schasfoort

1. Inleiding

Dit artikel¹ beoogt een analyse te geven van het fenomeen 'verhalen vertellen', en wel in het bijzonder van 'verhalen vertellen door middel van film'. Zoals uit deze omschrijving al blijkt, gaat het dus om een *sociale* analyse van de *vertel*structuur en niet om een meer gebruikelijke, bijvoorbeeld narratieve, analyse van de *verhaal*structuur. Het artikel zal zich concentreren op de beschrijving van verschillende sociaal-structurele posities die hoorders (H) en sprekers (S) ten opzichte van een uiting/(film)verhaal kunnen innemen en spijst zich daarbinnen bovendien toe op de *H-positie*.

Ik stel daarbij de volgende problemen: hoe beïnvloeden de specifieke H-posities de wijze waarop een uiting geïnterpreteerd wordt? (3.); en: wat is de invloed van deze posities op de vorm waarin verteld wordt? (4.).

Aan deze problemen liggen twee hypothesen ten grondslag. De eerste is dat de interpretatie die een H aan een uiting/(film)verhaal geeft afhankelijk is van de positie die hij inneemt ten opzichte van die uiting; de tweede dat een S zijn verhaal op een specifieke wijze construeert onder invloed van een specifieke (positie van een) H. De positie van de H beïnvloedt met andere woorden diens eigen interpretatiegedrag en het constructiegedrag van de S. Op grond van deze twee hypothesen zal gekeken worden wat met name bij *film*interactie de invloed van de toeschouwer (H) is.

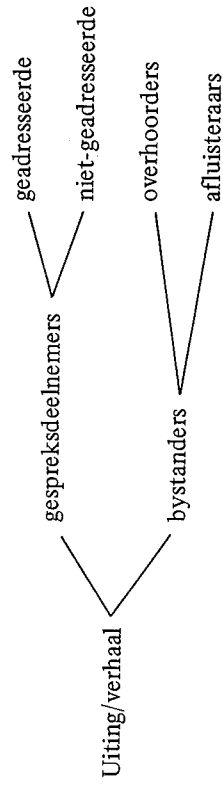
In de slotoverwegingen (5.) vergelijk ik nog kort de positie van de filmtoeschouwer met de positie die de sociolinguïst/socioloog inneemt ten opzichte van 'het verhaal' dat zijn onderzoeksobjecten hem 'vertellen'. Daarbij blijkt dat een sociolinguïst wellicht niet alleen in de bioscoop een filmtoeschouwer is, maar dat hij dat - in zekere zin - ook binnen de sociolinguïstische onderzoekspraktijk is.

2. De beschrijving van S- en H-posities met behulp van Goffman

Alvorens concrete S- en H-posities te beschrijven voor verschillende vormen van verhalen vertellen, volgt eerst in het kort een uitleg van de gebruikte begrippen. Deze zijn rechtstreeks ontleend aan het artikel 'Footings' van Goffman (zie Goffman 1981: 124-159).

Hij brengt in dat artikel nuances aan in het S- en H-paradigma waarmee

onder andere in de pragmatiek en sociolinguïstiek uitingen worden geanalyseerd. In plaats van de enkelvoudige en eenvoudige 'S-Uiting-H'-structuur geeft hij aan dat we ten aanzien van een uiting meerdere relevante S- en H-posities moeten onderscheiden. Hij onderscheidt allereerst de H als geadresseerde van een uiting van de H die gespreksdeelnemer is, maar niet de specifieke geadresseerde van de uiting. Een tweede onderscheid is dat tussen hoorders die gespreksdeelnemer zijn en zij die dat niet zijn, de 'bystanders'. Binnen de groep van bystanders kan dan nog een onderscheid gemaakt worden tussen 'toevallige' en 'stiekeme' bystanders, oftewel tussen overhoorders en afluisteraars.



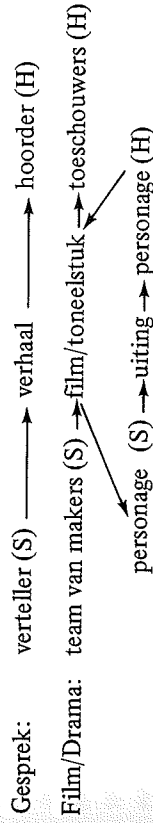
Ook in posities die S ten opzichte van een uiting kan innemen brengt Goffman nuances aan. Zo maakt hij een onderscheid tussen de 'animator', 'author' en 'principal' van een uiting. De animator is 'slechts' 'soundproducer', de author is diegene die de woorden opgesteld/bedacht heeft, en de principal is diegene wiens meningen verwoord worden. De drie posities kunnen samenvallen, maar hoeven dat niet. In een persverklaring van de regering zien we bijvoorbeeld vaak hoe een *woordvoerder* (animator) de tekst verwoordt die door de *tektschrijver* (author) is opgesteld, terwijl het in dit geval gaat om de verkondiging van de mening van de *regering* (principal).

3. H-posities van verschillende vormen van verhalen vertellen

Met behulp van bovenstaande termen en onderscheidingen van Goffman zal ik nu enkele overeenkomsten en verschillen aangeven tussen H-posities van 'het vertellen van verhalen in spontane gesprekken', 'het vertellen van verhalen door middel van drama' en 'het vertellen van verhalen door middel van film'.

Een eerste observatie is dat bij het vertellen van een verhaal in een gesprek er in de meeste gevallen sprake is van een enkelvoudige structuur die eruit bestaat dat een S een Verhaal vertelt aan een H. Bij drama en film zien we in bepaalde opzichten deze structuur terug, alleen is er nu geen sprake meer van een S of een H, maar van een *team* van sprekers (de film- of toneelmakers), die hun verhaal vertellen aan een groep van hoorders (de toeschouwers). Een tweede belangrijk verschil bestaat eruit dat de verteller in een gesprek een *beschrijving* geeft van gebeurtenissen en personages, dat hij zijn personages

eventueel ook nog kan citeren of nadoen, maar dat in film of drama deze personages letterlijk en figuurlijk tot leven zijn gekomen en zelf het woord doen. De verteller is in de meeste gevallen zelfs geheel verdwenen en het verhaal wordt dus niet verteld maar *opgevoerd*. We kunnen in deze gevallen dan ook beter spreken (wat we in het dagelijkse leven overigens ook doen) van *storyshowing* dan van *storytelling*.



Als we de eigenschappen van de verschillende vormen van vertellen overzien, dan blijkt dat de nuances van Goffman van pas komen om de complexiteit van de betreffende structuren te beschrijven en te vergelijken. We kunnen bij film en drama immers twee niveau's onderscheiden: ten eerste is er het niveau van de geacteerde interactie en ten tweede het niveau van de interactie tussen filmmakers en toeschouwers die door de interactie van het eerste niveau bemiddeld wordt. Het samenspel van de beide niveau's geeft een zeer specifiek dubbelzinnig karakter aan de H-posities. Want dat er binnen het interactieve vertellen van een verhaal door middel van film of drama nog een interactie tussen levende wezens is ingebed, veroorzaakt dat op het ingebedde niveau de personages veelal animator, author en principal van de uitingen zijn en dat mede-personages er de al of niet geratificeerde gespreksdeelnemers van zijn.²

Doordat de toeschouwer aan de andere kant deze interactie waarneemt zonder dat de acteurs rekening met hem lijken te houden, is zijn positie op dit niveau bijna automatisch die van een overhoorder of afluisteraar. Dit is zowel voor film als toneel het geval. Ook bij toneel wordt meestal gedaan alsof de toeschouwer er niet is (onder andere door de gecreëerde tegenstelling tussen het verlichte toneel en de verduisterde zaal). Het essentiële verschil op dit niveau tussen film en toneel blijft echter dat bij film de toeschouwer niet echt in levende lijve aanwezig is bij de interactie die hij afuistert of overhoort, terwijl dit bij toneel wel het geval is. Bij toneel is er daardoor een grotere spanning met betrekking tot het feit dat we als toeschouwer niets met de interactie tussen de personages te maken hebben. Die fictie is er moeilijker vol te houden dan bij film. Immers, doordat bij film gebruik wordt gemaakt van opname- en afspelapparatuur, kan de filmtoeschouwer ook werkelijk een soort voeurspositie innemen.

De gevolgen van deze verschillende structuren voor het interpretatieproces of kijkgedrag van de verschillende toeschouwers lijken onder meer te zijn, dat bij film de toeschouwer zich onbekommerder aan zijn voeurspositie kan overgeven, terwijl een toneeltoeschouwer zich ook druk moet maken over de naleving van de sociale regels die alleen lijfelijke aanwezigheid al met zich

meebrengt. Bij film is dus gegeven deze basisstructuur een relatief grotere betrokkenheid bij de personages meer voor de hand liggend, bij toneel een relatief grotere betrokkenheid bij de acteurs.³

Een ander gevolg van de verschillende S- en H-posities, en wel voor het constructieproces, lijkt te zijn dat bij de interactie tussen de filmpersonages sterker zal worden geprobeerd de impressie te realiseren dat zij zich gedragen zoals 'personages dat doen die zich onbespied wanen'. Dit impliceert dat het gedrag van de filmpersonages ónderling nadrukkelijker als 'op elkaar georiënteerd' zal moeten kunnen overkomen. Bij de interactie tussen toneelpersonages is dat minder noodzakelijk. Toneelpersonages kunnen om die reden dan ook bijvoorbeeld makkelijker 'te hard/luid' tegen elkaar praten zonder dat dat als storend in de zin van 'niet op elkaar georiënteerd' wordt ervaren; met andere woorden zonder dat de illusie dat ze het alleen maar tegen elkaar hebben vanuit de toeschouwer gezien wordt verstoord.

Tot dusver zagen we allereerst dat zowel bij film als bij toneel de toeschouwer zich in een soort bystanderspositie bevindt en dat dat voor film meer een af luisterpositie is, terwijl het voor toneel meer om een overheorderspositie lijkt te gaan. Tegelijkertijd is het duidelijk, dat dit niet alles is wat over beide toeschouwersposities gezegd kan/moet worden. Op het hogere niveau van interactie blijken de toeschouwers immers de eigenlijke geadresseerden, voor wie het verhaal wordt opgevoerd/verteld.⁴

Het essentiële en kenmerkende van *storytelling* en *performing* is dan ook dat – in tegenstelling tot vormen van *storytelling* – de H zich tegelijkertijd bevindt in twee tegengestelde, elkaar oegenschijnlijk uitsluitende H-posities. Hij is zowel geadresseerde als bystander. Bij *storytelling* is hij het een of het ander.⁵ Nu zouden we kunnen tegenwerpen dat een verteller die in een gesprek een verhaal vertelt ook zijn personages kan citeren of nadoen en dat we ons dan als toeschouwer eveneens kunnen laten 'meeslepen'. Maar, ondanks dat zullen we als H in dat geval nooit *bystander* van de interactie tussen de personages worden.

4. De invloed van de H-positie op de vorm en constructie van filmisch vertellen

Vervolgens wil ik nu nagaan wat de gevolgen zijn van de beschreven dubbele hoorderspositie voor de filmische weergave van het gedrag en de interactie van de personages. Met andere woorden, binnen welke grenzen en hoe construeren filmmakers deze interactie.

Doordat de dubbelheid van de H-positie in elk geval verhuuld moet blijven, kunnen we allereerst de voorspelling maken dat één van de grenzen voor wat door een toeschouwer niet meer als een speelfilm wordt beschouwd, gelegd zal worden bij films waarin de personages zich expliciet en bij uitsluiting tot de toeschouwer als geadresseerde richten. In dat geval wordt immers de

illusie van de toeschouwer, dat hij ook een af luisteraar is, niet meer volgehouden. In de praktijk blijkt dat deze vooronderstelling klopt: voor de toeschouwer funktioneert deze grens immers als scheidslijn tussen speelfilms en documentaire e.d.

Een andere grens van wat nog als speelfilm wordt ervaren, kunnen we precies hier tegenover situëren, namelijk waar de interactie zich juist helemaal niet meer op de toeschouwer richt. En ook deze tweede grens zien we inderdaad in de praktijk funktioneren, en wel als scheidslijn tussen speelfilms en stiekeme reportages/candid-camera programma's. Films die buiten deze beide grenzen vallen, gelden in de ervaring van de toeschouwer kortom niet als *speelfilms*, omdat hij nog slechts in één van zijn twee voor speelfilms noodzakelijke rollen wordt aangesproken.⁶

In weerwil van het bovenstaande blijken overigens in de praktijk wel tijdelijke doorbraken mogelijk van zowel de af luisterrol als van de geadresseerde rol van de toeschouwer. Doorbraken blijken in die gevallen uitzonderlijk genoeg om toch nog te kunnen blijven spreken van speelfilms. Voorbeelden van doorbraken en dubbelzinnigheden ten aanzien van de *af luisterrol* zien we onder andere bij films met een 'verteller' of 'monologue interieur'. We ervaren zulke films meestal niet als documentaires. Fellini's film *La nave va* is een voorbeeld waarin duidelijk gespeeld wordt met deze rol van de toeschouwer; en wel heel expliciet als hij de film besluit met 'het filmen van de film'. Dat het hier om een uiterste grens voor een speelfilm gaat, lijkt Felini te beseffen door het plaatsnemen van deze breuk aan het eind van de film. Het publiek geeft blij van hetzelfde besef door op dat moment te gaan lachen en gniffelen.

Ook in zijn rol van *geadresseerde* kan de toeschouwer tijdelijk worden gestoord, zonder dat hij de film het karakter van speelfilm zal ontzeggen. Dubbelzinnigheden ten aanzien van deze rol zien we bijvoorbeeld in die gevallen waar de toeschouwer tijdelijk niet weet of hij nu kijkt naar het gedrag van de personages of naar fantasieën die die personages hebben. Een voorbeeld is de film *Carmen*, waarin Saura herhaaldelijk bij de toeschouwer de verwarring wekt of hij nu kijkt naar de filmwerkelijkheid of naar de werkelijkheid van de dansopvoering binnen de film. Een heel ander voorbeeld, maar eveneens een doorbraak in de geadresseerde-rol, zien we in de film *Who's afraid of Virginia Woolf*. Richard Burton en Elizabeth Taylor ruziën daarin op een gegeven moment zo hevig dat het voor de toeschouwer niet meer verstaanbaar is wat ze tegen elkaar zeggen.⁷ Ruzie of niet, ook dit moment kan niet heel lang worden gerekt: we zullen immers niet lang in de bioscoop blijven zitten als we het niet meer kunnen verstaan.⁸

Ondanks bovenstaande tijdelijke doorbraken en spelletjes met de rollen van de toeschouwer, blijft een dubbele structuur kenmerkend voor speelfilm. Het gedrag van de personages zal tegelijkertijd twee tegenstrijdige kenmerken hebben: enerzijds moet het bij de toeschouwer de indruk wekken van een 'louter op elkaar georiënteerd' gesprek-tussen personen die niet weten dat ze afgeluisterd worden, anderzijds moet deze interactie juist, zij het op verhuilde

wijze, met de toeschouwer rekening houden. De toeschouwer zal een film als speelfilm aanvaardbaar achten zolang hij niet te veel of te lang in deze paradoxale ervaring gestoord wordt.⁹

De vraag is hoe filmmakers deze paradoxale of inherent tegenstrijdige ervaring meer concreet bij de toeschouwer tot stand kunnen brengen, bijvoorbeeld in de dialogen. Elders ben ik (op grond van een meer uitgebreide argumentatie en concrete analyse van dialoofragmenten) hierover tot de conclusie gekomen, dat voor deze constructie niet één enkel recept bruikbaar is of wordt gebruikt (zie Schasfoort t.v.).¹⁰ Uit het voorafgaande komt dit ook afdoende naar voren. Immers, op het eerste gezicht lijkt de positie van de toeschouwer als afliusteraar tot de eis te leiden dat het taalgebruik van de personages de kenmerken van een 'echt' gesprek vertoont, maar dit blijkt op het tweede gezicht juist niet nodig, wegens de positie van geadresseerde waarin die toeschouwer zich tegelijkertijd ook bevindt. Met andere woorden doordat de conventies van een 'echt' gesprek gecombineerd moeten worden met de conventies die gelden voor de interactie 'tussen filmmakers en toeschouwers', ontstaat juist een breder terrein van mogelijke interactie, (dan realistisch).

Om binnen de gecombineerde eisen te vallen, hoeft er dan ook niet met één vast recept te worden gewerkt. De verhouding tussen de 'ingrediënten' kan aanzienlijk gevarieerd worden en toch nog het fenomeen speelfilm opleveren. Wat toeschouwers in de werkelijkheid als een aanvaardbare filmdialoog accepteren, blijkt dan ook allerlei gradaties van gelijkheid met 'echte' gesprekken te kunnen vertonen c.q. niet te vertonen. Naast filmgenres die vooral op gelijkheid gericht zijn bestaan even geaccepteerde genres waar dit streven naar gelijkheid veel minder, anders, of juist helemaal niet op de voorgrond staat. Er zijn kortom allerlei recepten mogelijk, zolang ze maar de indruk geven een coherente combinatie te zijn van 'geadresseerd afgeluisterd' taalgebruik.

Deze veelheid van mogelijkheden maakt dat hier ook geen overzicht gegeven kan worden van de verschillende genres en hun specifieke taalgebruiksverschijnselen. De conclusie die we wel kunnen trekken is dat de geloofwaardigheid als afgeluisterd gesprek niet primair wordt bepaald door gelijkheid met kenmerken van een echt gesprek, maar door overeenstemming met de (film)historische ideeën en conventies die een filmtoeschouwer heeft over hoe gesprekken er in film uitzien. Binnen deze conventies bestaan, bijvoorbeeld, de conventies die in de 'doorsnee Nederlandse film' gehanteerd worden, de conventies die in 'de Hollywood-film' gehanteerd worden etc.¹¹ Op hun beurt zijn ook deze afzonderlijke conventies echter voortdurend aan verandering onderhevig, bijvoorbeeld onder invloed van de eerder beschreven spelletjes en doorbraken. Waarmee tevens extra wordt benadrukt, dat een eventueel overzicht van conventies hoogstens momentane c.q. historische geldigheid zou kunnen hebben.

Dit laatste kunnen we ons ook realiseren door diachronisch een bepaalde conventie te volgen: zo lijkt bijvoorbeeld gelijkheid met 'gewone' gesprekken

het grondkenmerk te zijn van de Nederlandse dialoog, en gelijkheid met 'spitsvondige, ideale' gesprekken het grondkenmerk van de Hollywood-dialoog. Beide zijn echter in de afgelopen twintig jaar wat betreft de concrete uitwerking van hun grondkenmerken aanzienlijk in opvatting verschoven: een flitsend gesprek van toen ziet er bijvoorbeeld heel anders uit dan een flitsend gesprek van nu. Het constateren van deze dynamiek brengt ons dus wederom bij het concept van de reflexiviteit. In dit geval betekent het dat onze 'opvattingen over gesprekken' bepalen hoe filmsgesprekken worden geconstrueerd, en omgekeerd, dat deze filmsgesprekken op hun beurt onze opvattingen weer beïnvloeden.

5. Slotoverwegingen: de sociolinguïst als filmtoeschouwer

Vanuit een bredere belangstelling in onderzoek naar 'processen van interpretatie' en 'processen van recipient design', heb ik in het voorafgaande op verschillende manieren geprobeerd de invloed aan te geven van de H-positie van de filmtoeschouwer. Ten eerste op diens eigen interpretatieproces en ten tweede op het constructieproces van het vertellen door S. Deze invloed bleek in allerlei opzichten gecompliceerd en tegenstrijdig, onder andere door een inherente dubbelheid van de positie. Nu zouden we kunnen menen dat deze H-positie zeer uitzonderlijk is, dat we alleen bij het kijken en luisteren naar film of toneel met zulk soort complicaties en dubbelheden te maken hebben. Daarmee zouden we volgens mij echter ten onrechte een groot deel van onze meer alledaagse interactie te simpel beoordelen. Om aan te geven dat we ook daar met soortgelijke (maar niet identieke) dubbelheden te maken hebben, zal ik kort beschrijven hoe een aantal sociolinguïsten tijdens hun 'alledaagse onderzoek' meer of minder in dit soort dubbele posities verwickeld raakt. Door dit te beschrijven bereiken we niet dat we ons van de dubbelheid kunnen ontdoen, maar wellicht wel dat we ons beter van de implicaties bewust kunnen worden. Met name voor de interpretatie van sociolinguïstische onderzoekresultaten kan dit belangrijk zijn.

Zoals gezegd lijken een sociolinguïst en een filmtoeschouwer op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen te hebben. Bij nader inzien valt er echter toch een opvallende overeenkomst te constateren: de dubbele positie die een filmtoeschouwer ten opzichte van een film inneemt lijkt bijvoorbeeld sterk op de positie waarin een 'participerende observator', een sociolinguïst of een conversatie-analyticus, zich bevindt ten opzichte van het taalgedrag dat hij bestudeert (vgl. ook Ten Have & Komter 1982 en Franck 1984). (In dit verband neemt een bandrecorder trouwens een bijna overeenkomstige positie in.) Een participerende observator is namelijk, zoals zijn naam al aangeeft, een 'deelnemende waarnemer'. In de meeste gevallen zou hij weliswaar het liefst alleen maar kijken, maar dit is dikwijls onmogelijk, zodat hij dus noodgedwongen ook deelnemer zal zijn. Wat betreft de dubbelheid in positie zijn er dus belangrijke overeenkomsten.

Er is echter ook een verschil tussen de twee: voor een filmtoeschouwer is

het niet zo belangrijk om precies te weten hoe de filmmakers bij hun constructie rekening met hem houden, maar voor een onderzoeker zal het natuurlijk juist van het grootste belang zijn om vast te stellen in hoeverre zijn onderzoeksoBJECTEN rekening met hem houden. Het doel van sociologisch en sociolinguïstisch onderzoek is immers in het algemeen niet, te beschrijven hoe onderzochten zich tegenover onderzoekers gedragen, maar juist hoe zij zich gedragen buiten die onderzoeker om. En natuurlijk is het om praktische of ethische redenen dikwijls niet mogelijk ons van die dubbelheid te ontdoen. Maar dat neemt niet weg dat het voor een onderzoeker daarom des te belangrijker is om vast te stellen (a) in hoeverre hij geadresseerde/overhoorder is en (b) welke middelen de onderzochten hanteren voor hun specifieke benaderingen c.q. hoe zij er uitdrukking aan geven.¹²

Het is dus niet voldoende te constateren dat er een 'observers paradox' bestaat waar we niet onderuit kunnen. We moeten nauwkeuriger onderzoeken wat deze paradox precies inhoudt en hoe ze de resultaten beïnvloedt.¹³ Doordat we in het voorafgaande hebben kunnen vaststellen dat zeer uiteenlopende verschijningsvormen ons toch nog steeds de ervaring kunnen geven dat we met een 'afgeluisterd' gesprek te maken hebben, hebben we misschien zelfs een extra aanwijzing gekregen over het belang van zo'n nauwkeuriger analyse. We kunnen hierdoor immers beter beseffen hoezeer onze ideeën en verwachtingen onze blik sturen.

Verder kunnen de conventies die filmmakers gebruiken ons misschien ook nog helpen de conventies op te sporen die de onderzochten van de socioloog hanteren. Want wie zegt ons dat de conventies van de nederlandse film ('doe wat als gewoon wordt opgevat') of die van de Hollywood-film ('laat het mooier lijken dan het geval is') specifiek filmische conventies zijn? Zou er niet een gemotiveerd conventie-gedrag kunnen bestaan? Zou het zelfs niet waarschijnlijk zijn dat de conventies die filmmakers hanteren geen willekeurige conventies zijn; dat met andere woorden de 'keuze' voor bepaalde conventies een afspiegeling is van een psychologisch-maatschappelijke realiteit?

Om het tot slot (met name voor puzzelaars) als volgt samen te vatten: het lijkt, als we de werkelijkheid willen leren kennen, ten eerste belangrijk te beseffen dat we hem in veel gevallen meer zullen zien zoals we hem willen zien dan zoals hij is, en ten tweede te beseffen, dat we dit meestal niet zullen beseffen, omdat we niet willen zien dat dat wat we willen niet is wat we willen.

Noten

1. Dit artikel vormt een bewerkt onderdeel van een groter, nog te verschijnen artikel, met de werktitel: 'Hoe echt zijn echte en fictieve gesprekken?'. Beide vormen een onderdeel van het onderzoek *Filmtaallog als conversatie*. Dit onderzoek wordt uitgevoerd aan het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap van UvA, onder leiding van D. Franck en met steun van de Stichting Taalwetenschap van ZWO (projektnummer 17-25-10). Speciale dank gaat uit naar Martha Komter en Cees Maris die, bij tij en ontij, steeds weer bereid bleken op te treden als produktie-assistent en/of publiek. Doro Franck was en is de stuwende 'stille kracht' c.q. de stil-stuwende kracht.

Filmtoeschouwer

2. Natuurlijk kunnen film- en toneelpersonages op hun beurt ook weer anderen of zichzelf citeren, verhalen vertellen, toneel- of filmspelen etc. Om de lijn van het betoog enigszins overzichtelijk te houden zal op deze vormen van 'stories-within-stories' niet verder worden ingegaan.
3. Deze verschillen in betrokkenheid komen bijvoorbeeld aantoonbaar naar voren in situaties waarin personages ongewild uit hun rol vallen (de verhaal-illusie ongewild doorbreken): de toneeltoeschouwer reageert in zo'n geval meestal met een zeker gevoel van pijnlijke schaamte en mededogen, terwijl de filmtoeschouwer eerder vervalt in irritatie of woede.
4. Overigens blijken vanuit dit hogere niveau van interactie de personages alleen nog maar de animators van de uitingen te zijn en vervult de rest van het makersteam gezamenlijk de functies van author en principal.
5. De vier posities zijn in de praktische interactie meestal niet zo duidelijk te onderscheiden als ik het hier doe voorkomen. De posities zijn ten eerste voorwerp van onderhandeling en kunnen ten tweede snel wisselen. Het gevolg is dat de verschillen gradueler en subtieler zijn dan hier naar voren komt.
6. Beide grenzen leveren overigens ook hun discussie-gevallen op. Voor de eerste grens is dat de gedramatiseerde documentaire, voor de tweede grens de 'cinema verité'. Het bestaan van deze *discussiegenres* bevestigt echter juist het bestaan van de grenzen.
7. Overigens wordt de ruzie door de Nederlandse *ondertiteling* wel weer verstaanbaar, daar bij de ondertiteling 'gekozen' is voor vertaling van bepaalde fragmenten gesprek. Ondertiteling is in dit geval dan ook niet meer 'alleen maar een technisch probleem'.
8. Een heel knap spel met de grenzen wordt gespeeld door Woody Allen in zijn recente film *Zelig*.
9. Aanvaardbaar als speelfilm wil dus niet zeggen 'goed' als speelfilm, maar binnen de mogelijke soorten films een *speelfilm*. Daarbinnen bestaan dus goede en slechte, maar dat is een andere kwestie.
10. Zoals gezegd, wordt in het betreffende artikel uitgebreider theoretisch en empirisch aangevoerd dat er niet één eenduidig recept bestaat. Hier moet deze argumentatie zich 'plaats'-gedwongen enigszins beperken.
11. Mijn onderzoeksproject concentreert zich overigens op de conventies van de Nederlandse film. Dit onderzoek naar specifieke formele, inhoudelijke en sociale conventies van de Nederlandse film is echter nog niet afgerond.
12. Een vergelijkend onderzoek van 'openbaar' en 'stiekem' opgenomen gedrag zou wat dit betreft relevante resultaten op kunnen leveren.
13. Ook de onderzochten laten 'winnen' aan de onderzoeker c.q. bandrecorder is wel een béétje een oplossing van de paradox, maar toch niet voldoende. Deze remedie gaat immers van de gedachte uit dat de 'onderzochten' na verloop van tijd wel weer 'zichzelf' zijn geworden, terwijl dat dan voor de onderzoeker om de een of andere reden minder het geval zou zijn.

Literatuur

- Franck, D.
 1984 'Das Gespräch im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'. In: E. Gülich en T. Kotschi (Hrsg.), *Grammatik Konversation Interaktion*. Niemeyer (te verschijnen).
 Goffman, E.
 1976 *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth.
 Goffman, E.
 1981 'Footing'. In: *Forms of talk*. Oxford, 124-159.
 Have, P. ten en M. Komter
 1982 'De angst voor de tape. Over bezwaren tegen het gebruik van de bandrecorder voor onderzoek'. In: C. Bouw et al. (red.), *Hoe weet je dat?; Wegen van sociaal onderzoek*. Amsterdam.
 Schasfoort, M.
 t.v. 'Hoe echt zijn echte en fictieve gesprekken'.