

point of view in film

lieve mulier

Point of view (point de vue) of letterlijk vertaald, gezichtspunt, is een term met een breed betekenispectrum in de filmtheoretische literatuur. De term ontleent zijn betekenis aan de verschillende gebieden waarin hij gebruikt wordt. Het is niet de bedoeling om tot een eensluidende interpretatie van «point of view» te komen, maar wel om een ordening aan te brengen in de verschillende contexten waarin de term gebruikt wordt en om voornamelijk in te gaan op de relatie tussen «gezichtspunt» (pov) en vertelinstantie in een filmverhaal. Aan de hand van enkele voorbeelden bespreken we vervolgens het narratieve pov in filmfragmenten uit «The Maltese Falcon» van John Huston (1941).

Een gezichtspunt, standpunt, blikpunt of oogpunt kan worden ingenomen ten opzichte van allerlei zaken. Samen met S. Chatman kennen we drie algemeen gebruikelijke betekenissen toe aan pov: het perceptuele standpunt (letterlijke betekenis), het ideologische of conceptuele standpunt (figuurlijke betekenis) en het belanghebbend of interesse-standpunt(1). In dit stuk beperken we ons tot de bespreking van het gezichtspunt in een verhaal en in een filmverhaal in het bijzonder.

I

Om een «standpunt» aan te duiden in een geschreven verhaal wordt pov meestal gebruikt als synoniem voor vertelstandpunt. Zo betitelt Friedman zijn

bekend artikel over de verschillende verteltypes in een roman met «Point of view in fiction»(2). B. Uspensky anderzijds, onderzoekt de rol van pov in de constructie van een artistieke tekst en beschouwt hem als de belangrijkste factor hierin, waardoor hij kan spreken van ideologische, spatiotemporele, psychologische en frastische point of view-lagen in een verhaal(3).

Voor de beschrijving van pov in de film worden we geconfronteerd met een gelijkaardige situatie als voor de beschrijving ervan in een romantekst. Film-Reader 4, bijvoorbeeld(4), brengt een twaalfstal artikels bijeen onder de hoofding «Point of View». De verzameling geeft een goed beeld van de verschillende betekenissen waarin pov in de film gebruikt wordt. Soms staat pov voor de beschrijving van het perceptuele standpunt in één filmshot (angle of vision), soms wordt pov gebruikt in de betekenis van vertelstandpunt afleidbaar uit een opeenvolging van shots in een hele film (consciousness). Verder kan een filmshot ook beschouwd worden vanuit het pov van een verteller-getuige, of van een toeschouwer of van één of meerdere personages in het verhaal (subjectieve camera) waarmee de verteller zich dan identificeert. Het pov van een impliciete auteur of «lezer» (spectator-in-the-text)(5) is ook mogelijk.

Enkele constanten zijn reeds zichtbaar i.v.m. de afbakening van het semantisch veld van pov. Er is steeds iemand of iets die een gezichtspunt inneemt (verteller of kijker...), er wordt steeds een gezichtspunt

ingenomen ten opzichte van iemand of iets anders (subject, object, situatie, idee...), en het soort gezichtspunt kan verschillen (ruimtelijk, psychologisch...). Uit dit alles blijkt de versatiliteit van de betekenis mogelijkheden voor pov waarin ordening ontbreekt wanneer we ze toepassen op een verhaal.

II

Om de onduidelijkheid te klaren tussen gezichtspunt en vertelstandpunt(6) is het nuttig eerst de vraag te stellen naar het vertellen van een verhaal zelf. Gelijkelijk welk communicatiemedium kan een verhaal vertellen. Zowel een roman als een ballet of een muziekstuk(opera) kunnen een narratieve boodschap inhouden. Vanuit verschillende zijden, formalistisch, structuralistisch, semiotisch, narratologisch of pragmatisch, zoekt men naar een adequate methode om het vertellen van een verhaal te beschrijven(7). De structuur van een verhaalttekst en de manier waarop hij aan de ontvanger doorgegeven wordt, kan worden beschreven. Men tracht bijvoorbeeld de verschillende instanties te bepalen die een rol spelen bij het vormen van een «tekst» en hun functies vast te leggen. Hoe kunnen we nu een narratief gegeven omschrijven? Vanuit structuralistische zijde wordt meestal een onderscheid geponeerd tussen het verhaal zelf (story, geschiedenis) en de manier waarop het verhaal verteld wordt (discourse, discours)(8). Vanuit de linguïstiek bijvoorbeeld, definieert Benveniste de term

«discours» als nuancering op de parole-pool van De Saussure en reserveert hem voor de specifieke aanwijzingen die een spreker in het énoncé aanbrengt om op deze manier zijn positie duidelijk te maken. Onder «histoire» begrijpt Benveniste dan een taaluiting waarbij een voorstelling van feiten wordt gegeven op een bepaald moment, zonder tussenkomst van de spreker in de vertelling (9). Anderen, zoals Todorov en Genette, maken eveneens een onderscheid tussen de vertellende activiteit in een verhaal en wat verteld wordt of tussen het hoe en het wat, ook al formuleren ze dit enigszins anders, aangepast aan hun eigen optiek of theorie (10).

Discourse

Met S. Chatman stellen we vast dat elk narratief gegeven uit een expressielaag en een inhoudslaag bestaat (11). Zowel de expressielaag als de inhoudslaag heeft een vorm en een substantie. De vorm van het eerste is de structuur van de narratieve overdracht waartoe de daad van het vertellen zelf (narration), de vertellende instantie (narrative voice), en de voorstelling van het vertelde (o.a. pov) behoren (i.e. discourse). De substantie van de expressielaag is de manifestatie van de expressie in een bepaald vormgevend medium (verbaal of visueel). In het volgende houden we ons enkel bezig met discourse (schema) (12).

Een verhaal bestaat uit een samenhangende serie van gezegden onafhankelijk van het medium waarin het uitgedrukt wordt. De gezegden kunnen de illusie wekken dat ze niet verteld worden of, met andere woorden, de verteldaad wordt verborgen en elke verwijzing er naar ontbreekt (unmediated statement). Het is ook mogelijk dat de gezegden juist zeer precies of soms ook vaag aangeven dat ze verteld worden (mediated statement). In dit geval kan men dan ook meestal een verteller aanduiden (13).

Het communicatieproces, of: hoe wordt een verhaal verteld?

Hierbij spelen verschillende instanties een rol: de reële auteur of de uitvinder van het verhaal en het reële publiek, de uiteindelijke ontvanger ervan. Bij de bespreking van de verhaalstructuur zelf echter worden deze instanties buiten beschouwing gelaten en stelt men de impliciete auteur (implied author) en de impliciete lezer (implied reader) voor als be-

	Expression	Content
Substance	Media insofar as they can communicate stories. (Some media are semiotic systems in their own right).	Representations of objects and actions in real and imagined worlds that can be imitated in a narrative medium, as filtered through the codes of the author's society.
Form	Narrative discourse (the structure of narrative transmission) consisting of elements shared by narratives in any medium whatsoever.	Narrative story components: events, existents, and their connections.

horend tot, of immanent aan de verhaalstructuur (14). De verteller (narrator), de persoon tot wie gesproken wordt (narratee) en het verhaal zelf (the narrated) vinden we terug in het schema van Chatman (15).

De verteller en de vertellersstem.

Elk verhaal wordt verteld. Zoals reeds eerder werd opgemerkt kan de vertellende activiteit in een verhaal zoveel mogelijk verborgen blijven zodat de lezer of ontvanger ervan de illusie heeft direct in het verhaal aanwezig te zijn zonder de leiding van een spreker te merken. Dat dit bij film overwegend het geval is en dat bovendien die illusie zeer sterk kan zijn, tonen we verder nog aan (deel III). De verteller kan ook zijn aanwezigheid in het verhaal kenbaar maken via tekens in de tekst. Het gebruik van modale bijwoorden of deictische termen kan bijvoorbeeld verwijzen naar de vertelakt, zonder de verteller daarom noodzakelijk als zelfbewust persoon in het verhaal aanwezig te stellen. In het laatste geval spreken we van vertellersstem (16).

Voorstelling van het vertelde

Elk verhaal bevat informatie waarvoor de verteller rechtstreeks of onrechtstreeks verantwoordelijkheid draagt. Hij is immers de instantie waardoor de gebeurtenissen en de personages overgebracht worden naar een publiek. Deze informatie kan de verteller zelf meedelen wanneer hij deelneemt aan het verhaal als een personage (homodiegetische verteller) en hij kan dit ook doen door een personage of door de tekst (heterodiege-

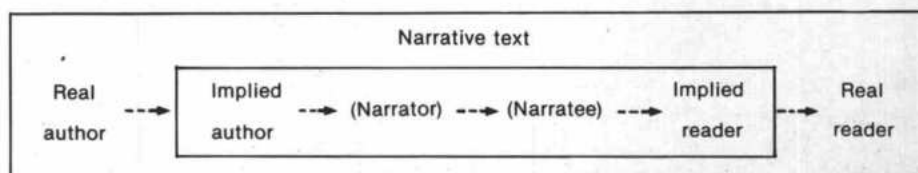
tische verteller). Dit is bijvoorbeeld het geval als de verhaalgegevens uit de context afleidbaar zijn (17).

Het is vervolgens ook mogelijk dat de verteller zijn verhaal voorstelt vanuit een bepaald gezichtspunt (pov) en hiermee belanden we bij het uitgangspunt van dit deel: de relatie tussen het gezichtspunt en het vertelstandpunt. Het handelt hier om het gezichtspunt van de verteller t.o.v. één of meerdere personages in een verhaal (narratieve pov), een beperking van het betekenisveld van pov.

Dat in deze context een onderscheid gemaakt moet worden tussen vertelinstantie en gezichtspunt heeft G. Genette aangetoond in zijn stuk, «Discours du récit» (18). Hij formuleert het als volgt: «(...) la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (...) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre: qui est le narrateur?». Hij verkiesst de term focalisatie om het perspectief aan te duiden. Het belang van dit onderscheid tussen verteller en focalisator werd aangetoond door M. Bal (19). Geven we een kort voorbeeld:

«Maar ze heeft werkelijk prachtige handen; ik staarde naar die handen die zo knap en gecoördineerd werkten:» (20). De ik-verteller is hier tegelijkertijd focalisator van de handen van zijn vrouwelijke collega. Hij slaat haar gade vanuit zijn pov.

Stellen we nu even dat dit stukje verteld zou zijn vanuit het standpunt van een



buitenstaander dan zou deze geïdentificeerd hebben met de ik-persoon. Het zou dan ook mogelijk zijn dat hij die handen niet zo knap vindt, maar dit verzwijgt. Om de vertellerstem te onderscheiden van het narratieve gezichtspunt stelt Genette de volgende driedeling voor, uitgaande van de vraag: wie focaliseert in een verhaal? (20).

1. niet-gefocaliseerde verhalen (unrestricted pov)
2. interne focalisatie (internal pov)
3. externe focalisatie (objective, behavioristic, external pov)

In het eerste geval wordt het verhaal verteld vanuit om het even welk blikpunt. De verteller kan zowel het innerlijke als het uiterlijke van de personages kennen en beschrijven of interpreteren. In het tweede geval identificeert de verteller zich met een personage en kan hij alleen weergeven wat dit personage ziet en denkt. Bijgevolg kan hij de andere personages alleen beschrijven of beoordelen, maar niet innerlijk kennen. In het derde geval kan de verteller enkel de personages beschrijven en kent hij hun gedachten of gevoelens niet. Deze indeling kan men voorzien van vele kanttekeningen en ze moet dan ook eerder beschouwd worden als een richtlijn voor de beschrijving van het vertelperspectief. Een niet-gefocaliseerde pov bijvoorbeeld, waar per definitie alle invalshoeken mogelijk zijn, kan op een bepaald moment een interne pov zijn (22). Vaststellen welk perspectief overweegt in een verhaal kan evenwel belangrijke gevolgen hebben voor de interpretatie.

We vatten het voorgaande kort samen. Elk verhaal wordt verteld, onafgezien van het medium waarin dit gebeurt. (Tijdsdiscrepancie is hiervoor meestal een uitsluitend bewijs, vermits de feiten of gebeurtenissen pas kunnen verteld worden na of tijdens het voltrekken). Het vertellen wordt toegewezen aan een instantie die al of niet, meer of minder, aanwijsbaar is als de 'uitdrukker' van het verhaal. Het perspectief wordt bepaald door de identiteit van de waarnemende persoon en de manier waarop de waarneming gebeurt.

III

Voor de beschrijving van pov in film beperken we ons tot de bespreking van het perspectief van de verteller t.o.v. zijn personages en laten we de gezichtspunten

tussen de andere verhaalscomponenten terzijde (23). Anders dan in de geschreven taal werken in de film verschillende communicatiemediën samen om een verhaal mee te delen aan een toeschouwerspubliek. In plaats van de gedrukte tekst zijn beeld en geluid de belangrijkste informatiedragers. Montage, découpage, camerahandeling, mise en scène, muziek of stemgeluiden maken het vertellen van een filmverhaal uit. Aantonen dat film «verteld» wordt is een moeilijke opdracht niet alleen omdat film de vertelfunctie zoveel mogelijk verbergt en zo de schijn wekt dat de gebeurtenissen onmiddellijk plaatsgrijpen voor het oog van de toeschouwers, maar ook omdat de beelden zelf directer refereren naar de werkelijkheid dan de gedrukte woorden op papier (24). Wegens de grote gelijkheid tussen de beelden en de werkelijkheid, krijgt de kijker de indruk onmiddellijk bij het getoonde gebeuren betrokken te zijn en ondergaat het gelijktijdig met de personages op het doek. Het vertelmoment schijnt aldus samen te vallen met het vertelde en de beelden lijken geen beelden meer.

Vertellen in de film.

Het feit reeds dat beelden elkaar opvolgen in tijd en mensen afbeelden die zelf een handeling uitbeelden, toont aan dat een reeks filmshots een verhaal kunnen inhouden (25).

Het verhaal (story) vindt zijn uitdrukking in het medium film. Het antwoord op de

vraag hoe een film kan vertellen vinden we beschreven door J.M. Peters in «Pictorial signs and the language of film» (26). Hierin toont hij aan dat men in film twee lagen kan onderscheiden (27) de laag van het vertelde of het voorgesteld object en de laag van de camera-blik en -handeling. Zoals hij verder toelicht, staan deze twee lagen relatief onafhankelijk tegenover elkaar. Hieruit leidt hij twee manieren van vertellen af, de laatste slechts als «vertellend» benoemend. Bij de eerste vertelwijze fungeert de camera alleen als middel om het uitgebeelde (i.e. het gebeuren) af te beelden. M.a.w. de camera is hier een transmissiemiddel van de uitbeelding. Bij de tweede vertelwijze kan de camera bijvoorbeeld door zijn beweging t.o.v. de objecten voor de lens, positionering, snelheid van opname enz., het voor te stellen gebeuren laten zien vanuit een bepaald perspectief. Op deze manier trekt de camera de aandacht van de kijker op zichzelf, op een bepaalde kijkwijze van het gebeuren. In dit geval bepaalt J.M. Peters de camera als intermediair tussen het af te beelden gebeuren en de kijker, of anders gezegd, de camera treedt op als bemiddelaar tussen het verhaal en de kijker. We kunnen de camera dan ook omschrijven als de vertellers«stem»: een instantie die voelbaar is en de kijkersblik leidt (28). Vervolgens toont Peters aan dat een specifieke kijkwijze van de camera t.o.v. de objecten voor de lens, zich kan hech-



a

ten aan de voorwerpen zelf, zodat ze een bepaalde kwaliteit krijgen of een 'aانبlik' vertonen die ze vóór de kijkwijze van de camera niet hadden. In dit geval vertelt de camera niet meer. Dit is bijvoorbeeld zo in figuur a, uit de film, *The Maltese Facon*, waar het lage en opblikkende camerastandpunt zich gehecht heeft aan het personage in beeld (Gutman), zodat deze verschijnt als een dominerende persoonlijkheid (29).

Hoewel de camera de belangrijkste drager is van de vertelfunctie in de film, omdat zij de uiteindelijke afbeelder is van het voorgestelde gebeuren, kunnen ook de verhaalstructuur en de mise en scène «vertellen» (30). Buitenbeeldse muziek en commentaarstemmen kunnen aan het beeld eveneens een andere betekenis geven. Hun functie blijft in de meeste films echter beperkt tot begeleiding of ondersteuning van de actie op het scherm (31). Dit geldt vooral voor de muziek.

De camera beeldt dus het verhaal af op het scherm. Haar handeling kan hierbij zoveel mogelijk verborgen blijven óf trekt juist de aandacht, zodat haar vertelfunctie duidelijk wordt.

Narratieve pov in film

Hoe verschilt het gezichtspunt van de vertelinstantie in de film, of liever hoe verhouden ze zich t.o.v. elkaar? Elk filmbeeld is genomen vanuit een bepaald gezichtspunt. De camera heeft noodzakelijkerwijze een bepaalde gezichtshoek gekozen om een object voor de lens te filmen (ver of dichtbij, hoog of laag...). Een bepaald perspectief is dus inherent aan het beeld en wordt door de toeschouwer in zijn verbeelding ingenomen. Het gekozen standpunt blijft dan 'doorzichtig' voor de kijker zolang het niet opvalt door zijn uitzonderlijkheid. Op dat moment trekt het pov, ingenomen door de camera, de aandacht op zich en zoals hierboven aangetoond, draagt het dan een vertellende functie.

Wanneer we het vertellen door de mise en scène of de muziek even terzijde laten en ons concentreren op de vertelfunctie van de camerahandeling, dan blijkt het samenvallen van vertelinstantie en focalisator in film een voor de hand liggende zaak. De verteller, aanwezig door de opvallende kijkwijze van de camera, focaliseert tevens het gebeuren.

Nochtans is het voor film, net zoals voor de literatuur, belangrijk een onderscheid te maken tussen de instantie die vertelt

en de instantie die kijkt. De vaststelling van een overwegend perspectief in een film kan de interpretatie beïnvloeden of wijzigen. Focalisatie is mogelijk in film, wanneer de camera niet meer opvalt als intermediair en als vertel«instantie» afwezig is. Een illustratie hiervan is de identificatie van de camera met een personage in het verhaal dat een ander personage gadeslaat (32).

Genettes drie onderscheiden vormen van narratieve perspectiviteit zijn ook toepasbaar op de film. Niet-gefocaliseerde verhalen houden in principe in dat allerlei standpunten door de verteller ingenomen kunnen worden, wat duidelijk tot de filmische mogelijkheden behoort. De mogelijkheid van interne focalisering daarentegen wordt zeer zelden gedurende een hele film volgehouden. Het gebruik van de subjectieve camera blijft meestal beperkt tot enkele fragmenten. B. Kawin toont verder aan dat film echter nog andere mogelijkheden bewaart die subjectiviteit kunnen uitdrukken (33). Film kan tenslotte ook gemakkelijk zijn gezichtspunt beperken tot de weergave van enkel uiterlijke feiten.

IV

We illustreren het onderscheid tussen vertellen en focaliseren aan de hand van enkele korte fragmenten uit de reeds vermelde film van J. Huston. De geschiedenis van deze detective-film draait rond een Maltese valk van buitengewone waarde, een middeleeuws siervoorwerp dat verschillende mensen willen bezitten, o.a. Gutman (Sidney Greenstreet) samen met zijn medewerkers en handlangers Cairo (Peter Lorre) en Wilmer (Elisha Cooke). Birgid O'Shaughnessy (Mary Astor) is de valk op het spoor en roept de hulp in van Sam Spade (Humphrey Bogart), een privé-detective. Spade geraakt in de hele affaire betrokken en verliest hierdoor ook zijn vriend en compagnon. Ondertussen is er een liefdesrelatie gegroeid tussen Birgid en Sam, maar hij vertrouwt haar niet. De volgende fragmenten spelen zich af op het einde van de film, de ontknopingscène, wanneer allen verzameld zijn op het appartement van Spade.

Bekijken we even de opeenvolgende shots b, c, d, e, en f. De eerste shot toont het einde van de vechtpartij tussen Spade en Wilmer (buiten bewustzijn geslagen) met rechts Gutman in beeld. In c, d en e raapt Birgid de revolver op die Wil-



b



c



d



e



f

RECENTE PUBLIKATIES

GUST DE MEYER (red.): **MUZIEK EN (NON)COMMUNICATIE,**

HET GEVAL VAN DE MINIMALE/REPETITIEVE MUZIEK,

LEUVEN, CeCoWe, 1982

MET BIJDRAGEN VAN: J.M. BROEKMAN, W. MERTENS, H. SABBE,
G.W. RAES, G. DE MEYER

175 FR

DIRK DE GROOF: **MEDIALAND 2000**

*EEN EMPIRISCHE EN TYPOLOGISCHE BESCHRIJ-
VING VAN DE NIEUWE MEDIA*

LEUVEN, CeCoWe, 1982

350 FR

JAN SERVAES: **DE NIEUWSMAKERS,**

INFORMATIE IN DE MEDIA

Antwerpen/Amsterdam, DE NEDERLANDSCHE BOEK-
HANDEL, 1983

350 FR

AL DEZE PUBLIKATIES KUNNEN BESTELD WORDEN BIJ HET
CENTRUM VOOR COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN, E. VAN EVEN-
STRAAT 2A, 3000 LEUVEN
TEL. 016/22.10.70

mer tijdens de vechtpartij verloor en richt hem vermoedelijk op Spade. De laatste draait zich om in shot f en kijkt in de richting van de revolver.

Figuren c, d en e maken één camerabeweging uit, waarbij de camera Birgids beweging volgt. Door een opvallende découpage van Spades rug naar Birgids figuur, maakt de camera zich als bemiddelaar kenbaar. Hij heeft als het ware opgemerkt dat Birgid iets ziet. Met andere woorden, de camera focaliseert en vertelt tegelijkertijd. Zij slaat Birgids beweging van op een afstand gade en kent haar gedachten niet, of doet althans alsof zij ze niet kent. In het verloop van de ontknopingsscene wordt Birgids blikpunt nooit door de camera ingenomen en blijft ze meestal uit het blikveld van de camera. Dit zondert haar af van het gezelschap. Haar geïsoleerde positie wordt tevens benadrukt door de mise en scène: Birgid zit apart op een sofa die opgesteld staat met de rugzijde naar de camera, tegenover de eveneens gezeten Gutman, omringd door zijn handlangers. Haar terrein wordt enkel door Sam betreden en slechts benaderd door Gutman. Wanneer ze de revolver opraapt kijkt Birgid in Spades richting (e), en richt de revolver op hem. Dit is een dubbelzinnige houding (mede daar de camera op afstand blijft en bijvoorbeeld niet Birgids visie weergeeft). Enerzijds richt ze de revolver op Spade om hem blijkbaar te bedreigen en anderzijds houdt ze de revolver gereed om hem aan Spade te overhandigen. De begeleidende muziek bij deze shots versterkt bovendien nog de spanning van het ogenblik. Het snelle ritme met hoge tonen tijdens de knokpartij contrasteert na een korte stilte (d), met de bastonen in e en f.

In deze shots treedt de camera informatief op als verteller en focalisator van Birgids handeling.

De shots van g tot r, volgen kort na het bovenstaande voorbeeld. In het begin van deze serie beelden rijdt de camera langzaam in de richting van de neerliggende Wilmer (g). Door de beweging naar Wilmer toe maakt de camera zich opmerkzaam als vertellende instantie (Het camerastandpunt is evenwel te laag om als semi-subjectief blikpunt vanuit Gutman beschouwd te worden). In de shots h, i, j volgt de camera, nu echter onopmerkzaam, Wilmers poging om recht op te zitten tot het personage in close-up en ietwat ineengedoken, naar

links staart. De kijkwijze van de camera naar Wilmer wordt niet meer geaccentueerd zoals in g. In figuur j gaat alle aandacht van de kijker naar het subject in beeld, Wilmer, wiens aanvankelijk verbaasde blik centraal staat. In de terminologie van Peters zouden we kunnen stellen dat Wilmer hier behept is met de kijkwijze van de camera, vooral ook omdat deze close shots van Wilmer (zie ook 1, n, p) werkelijk in tegenstelling staan tot het overwegend gebruik van long shots in deze eindscene. De uitdrukking op Wilmers gezicht en vooral zijn opengesperde ogen, «vertellen» zijn innerlijke gevoelens van angst en bedreiging. De toeschouwer voelt zich hierdoor met hem emotioneel betrokken.

Shot k geeft Wilmers perceptueel standpunt weer. Hij is focalisator van Gutmans aangezicht. De camera identificeert zich op dit moment met Wilmer waardoor de vertellende instantie hier verdoezeld wordt. Dit geldt evenzeer voor de close shots van Caïro, Spade en Birgid. Allen worden waargenomen vanuit Wilmers gezichtspunt. Dat het hier om een emotioneel en subjectief gezichtspunt gaat, bewijst bijvoorbeeld shot o. In de filmrealiteit bevindt Spade zich namelijk aan het andere eind van de kamer (ongeveer 5 tot 6 m afstand). Bijgevolg is het letterlijk onmogelijk dat Wilmer Spade op deze manier ziet zodat het eigenlijk de camera is die Spade waarneemt. Ondanks dit afstandsverschil, blijft Wilmer nochtans de focalisator van Spade omdat Spades close-up een subjectief beeld is vanuit Wilmer. Wilmers blik is immers een innerlijk gevoelsgeladen blik die Spade ziet als een zeer dichte bedreiging. Dat Wilmer focalisator is van de shots, k, m, o en q kan bovendien nog gestaafd worden door de zeer korte duur van de opnames (elke close shot duurt 1 sec.) die a.h.w. suggereert dat Wilmer deze flitsen in zijn geest ziet, en door de draaiende beweging van Wilmers aangezicht, telkens in de richting van één van zijn bedreigers.

De close shots van Wilmer zelf mogen we niet interpreteren als de blikken van Gutman, Caïro, Spade of Birgid (l, n, p). Het zijn blikken van de vertellende camera die zoals hierboven werd aangetoond, op deze momenten niet de aandacht trekt op haar pov, maar wel toont hoe Wilmer zich voelt en hoe hij zijn blik achtereenvolgens wendt in de richting van één van zijn belagers. Op deze manier krijgt de toeschouwer ook de kans om



g



h



i



j



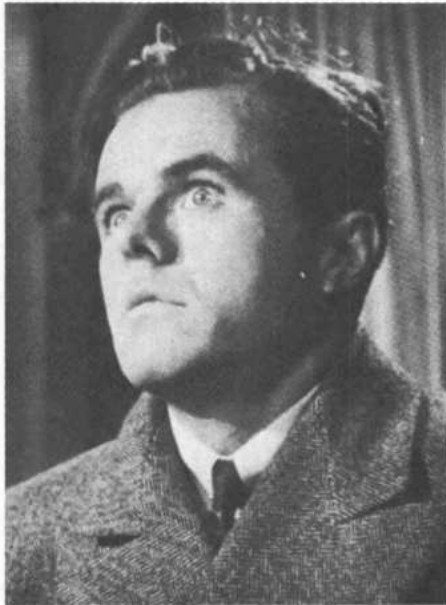
k



l



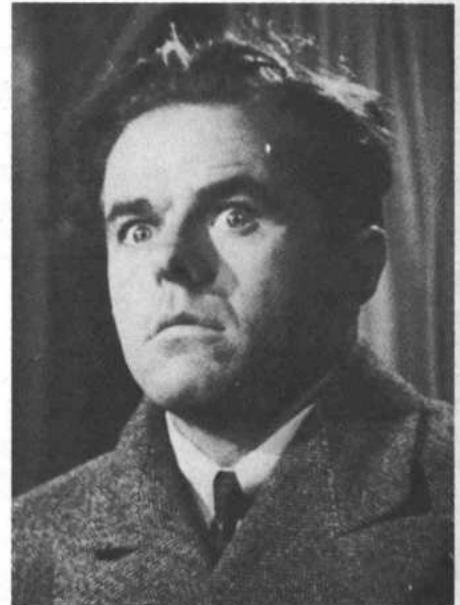
m



n



o



p

zich te identificeren met Wilmer. Nochtans wordt deze empathie van de kijker voor Wilmer gerelativeerd door de begeleidende muziek waardoor het effect van deze korte scène neigt naar ironie. De korte tremelo voor shots h, i en j en het daaropvolgende thema-muziek van de film, ingezet met heldere trompettonen, evoceren niet specifiek een situatie van angst of bedreiging. In de laatste shot r, verlaat de camera het innerlijke focalisatiepunt van Wilmer en plaatst zich achter hem (semi-subjectieve shot). We kijken opnieuw 'met' (i.p.v. 'in') Wilmer mee naar de anderen. In de besproken shots overweegt het gezichtspunt van Wilmer op het aanwezig

stellen van de instantie die vertelt. Op deze momenten maakt de verteldaad plaats voor de focalisatie. Dit wil echter niet zeggen dat er ook hier niet «verteld» wordt. Maar net zoals de geschreven taal enkel via woorden kan beschrijven dat iemand focaliseert, kan de filmtaal enkel via beelden vertellen dat iemand kijkt, afgezien van de voice-over techniek natuurlijk. In dit stuk hebben we gepoogd pov te determineren in de context van een verhaal. Hierbij hebben we voornamelijk aandacht besteed aan het narratieve perspectief en hebben we het onderscheid tussen vertelinstantie en focalisatie willen onderstrepen.

Noten

(1) S. CHATMAN, *Story and Discourse*, London 1982, p. 151-152.

Chatman licht het belanghebbend standpunt verder toe in *What novels can do that films can't (and vice versa)*, in *Critical Inquiry*, Aut. 1980, p. 121-140, p. 134.

(2) N. FRIEDMAN, *Point of View in Fiction: The development of a critical concept*, in *PMLA*, LXX 1955, p. 1160-1184.

G. Genette geeft kritiek op Friedmans indeling van de verteltypes in zijn *Discours du récit*, in *Figures III*, 1972, p. 205, omdat bijvoorbeeld het zesde type, dramatic mode, verteller en gezichtspunt verwart.

(3) Een bespreking van B. USPENSKY, *A Poetics of Composition*, 1973, kan men vinden in P.K. Prill, *Point of view in literature and film*, 1979, p. 154-207.



q



r

(4) *Film Reader 4*, Northwestern University, 1979, p. 103-236.

(5) N. BROWNE, *The spectator in the text: The rhetoric of Stagecoach*, in *Film Quarterly*, 1976, nr. 30.

N. BROWNE, *Narrative point of view: The rhetoric of Au Hazard, Balthazar*, in *Film Quarterly*, 1976, 31.

(6) Onder vertelstandpunt verstaan we in de rest van de tekst de figuurlijke betekenis van het woord. Het vertelstandpunt impliceert in het vervolg de aanwezigheid van een vertellende instantie, van een anonieme persoon die vertelt of die de beelden toont.

(7) A. SPARMACHER, *Narrativik und Semiotik*, Band 11, 1981, p. 5-11, schetst een kort historisch overzicht van de verschillende stromingen. Informatie hierover is eveneens te vinden bij, M. ADRIAENS, *Structuralisme, Poëtik en Narrativiteit*, Acco, 1978.

(8) Zie (1) p. 19 e.v. en (2) Genette, p. 70 e.v. Zie ook C. METZ, *Histoire/Discours*, in *Seminar Semiotiek van de film*, Sunschrift 159, p. 77 e.v.

(9) Vermelding hiervan in E. DE KUYPER/E. POPPE, *Discours, Enoncé en Enonciation*, in SUN 159, p. 85 e.v. (zie (8)).

(10) T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications 8, L'analyse structurale du récit*, 1966.

(11) Zie (1), p. 22-24.

(12) Zie (1), p. 31.

(13) Zie (1), p. 146.

(14) Zie voor impliciete auteur, W. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961 en voor impliciete lezer, W. ISER, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974.

(15) Zie (1), p. 151.

(16) G. PRINCE, *Narratology. The form and function of narrative*, Berlin, '82 maakt dit onderscheid zeer duidelijk.

(17) De geciteerde termen tussen haakjes zijn van G. Genette, zie (2), p. 92-100. Voor het onderscheid tussen rechtstreekse of afgeleide informatie, zie (16), p. 36-47.

(18) GENETTE, (2), p. 203-224.

(19) M. BAL, *De theorie van vertellen en ver-*

halen, Muiderberg, 1980, p. 124 e.v. Ook in M. BAL, *Narratologie; Essais sur la signification narrative, dans quatre romans modernes*, Paris, 1977.

(20) Citaat uit Maarten 't Hart, *Microklimaat*, in *Alle verhalen*, Amsterdam, '82, p. 211.

(21) GENETTE, zie (2), p. 203.

(22) GENETTE, zie (2), p. 206 en *Prince*, (16), p. 50 e.v. en J.M. PETERS, *Van woord naar beeld*, Muiderberg, 1980, p. 118 e.v. voor toepassing van pov in de film.

(23) Voor de toepassing van pov in film bij Chatman, zie (1), p. 158-161.

(24) Zie hiervoor J.M. PETERS, *Kijken naar beelden*, Cecowe, 1977.

(25) De gebruikte terminologie is afkomstig van J.M. Peters, *Semiotiek van het beeld*, Cecowe, 1978.

(26) J.M. PETERS, *Pictorial signs and the language of film*, Amsterdam, 1981, p. 42 e.v.

(27) Zie (26), p. 16-17. Peters onderscheidt nog een derde laag, 'substance', in film. Dit zijn de lichtvlekken op het scherm, («picture-carrier»).

(28) B.F. KAWIN in *Mindscreen*, Princeton University Press, 1978 gebruikt ter aanduiding van een vertellersinstantie in de film de benaming, «fictitious presenter» of «anonymous image-maker».

(29) Over kijkwijze en aanblik, zie (26) en (24).

De afbeeldingen zijn genomen uit R.J. ANOBILE (ed.), *John Huston's. The Maltese Falcon*, New York, 1974.

(30) Zie hiervoor (26).

(31) Zie hiervoor (26)

(32) Volledige afwezigheid van vertellersblik, zegt Peters, is pas mogelijk wanneer de toeschouwer zich volledig inleeft in de camerabeweging, die hij dan lichamelijk ervaart. ((inductie) zie hiervoor, (24), p. 65). In deze tekst bedoelen we echter met afwezigheid van vertelinstantie dat de «voorsteller» van de beelden niet meer aanwezig is als quasi-zelfbewuste instantie.

(33) Zie (28).

(Advertentie)

Daniël VLOEBERGHS

INTERNE COMMUNICATIE

Een kijk op de functies
van communicatie in
organisatieverband

Een publikatie van het Centrum voor Communicatiewetenschappen
152 blz., 225 fr.

Te bestellen bij het CeCoWe.
E. Van Evenstraat 2A — 3000 Leuven — Tel.: (016) 22.10.70