

# de ik-vertelling in de film

j.m. peters

Alweer een essay schrijven over vormen en mogelijkheden van het ik-verhaal in de film lijkt op het uit de sloot halen van oude koeien. Maar al zijn de koeien daarmee niet gebaat, de sloot wordt er tenminste wat schoner van. Zo moet men ten dele ook de navolgende beschouwingen zien: als het opruimen van een aantal slordigheden in het gepraat en geschrijf over een onderwerp waarop de meeste filmtheoretici al lang uitgedacht denken te zijn, maar dat zelden enige systematische aandacht gekregen heeft. Tegelijk met de opruimingswerkzaamheden zou ik dan ook nog een paar nieuwe ideeën over het thema van de ik-film naar voren willen brengen.

In de romankunst is de verhaalvorm waarin een ik zijn eigen belevenissen vertelt zó gebruikelijk en bekend, dat het eigenlijk wel voor de hand ligt dááran te refereren wanneer we de problematiek van de ik-vertelling in de filmkunst aan de orde willen stellen. Dit hoeft niet perse te leiden tot een literaire, d.i. een niet aan het object film aangepaste benadering, maar kan wel een goed *uitgangspunt* bieden voor een karakteristiek van het ik-verhaal en voor een nadere formulering van de probleemstelling.

## Karakteristiek van het ik-verhaal

We beginnen daarom met ons af te vragen waarin het eigene van het verbale ik-verhaal -- 'verhaal' en 'vertelling' gebruik ik hier als synoniemen -- bestaat, om van daaruit de mogelijkheden en verschijningsvormen van de *filmische* ik-vertelling te onderzoeken.

Een roman is een verhalende *tekst* die wordt geconstitueerd door woorden, leestekens en andere grafische elementen op de bladzijden waarop de tekst ge-

drukt is. De auteur van deze tekst is natuurlijk de romanschrijver en deze richt zich met zijn tekst tot zijn lezerspubliek. Maar binnen dit communicatieproces valt een tweede te onderscheiden. Want in de tekens waaruit de romantekst bestaat, manifesteert zich een *vertelling* waarin een door die tekst gecreëerde vertelinstantie zich richt tot een door diezelfde tekst verbeelde en dus fictieve lezer. De vertelling is dus op te vatten als een communicatieproces dat door de romantekst verbeeld wordt, met als partners (zender en ontvanger) twee zuiver tekstueel bepaalde instanties. Datgene waar zij het over hebben d.w.z. datgene waarover de vertelinstantie de fictieve lezer onderhoudt, noemen we de *geschiedenis*, meestal bestaande uit een reeks van met elkaar samenhangende gebeurtenissen waarin meestal een aantal personages betrokken zijn.

De auteur van de roman, de verteller van de geschiedenis en de personages die daarin optreden zijn dus drie verschillende instanties. De auteur hoort bij de tekst, de verteller bij de vertelling, de personages bij de geschiedenis. Sommige romantheoretici wijzen niet alleen op het verschil tussen de auteur en de verteller, maar ook op het onderscheid tussen de auteur die als reëel historisch persoon buiten de door hem gecreëerde romanvertelling staat en de 'impliciete auteur' wiens denkbeelden of levensbeschouwing toch wel enigszins terug te vinden zijn in de commentariërende opmerkingen van de verteller of in de gedragingen van de personages. Hier interesseert mij echter vooral de relatie tussen verteller en personages. Want de ik-roman laat zich juist definiëren als een verhalende tekst waarin de rollen van verteller en (hoofd)personage door dezelfde ik ver-

vuld worden, terwijl beide rollen toch uit elkaar gehouden kunnen worden. Wij zullen dan ook alleen van een ik-vertelling spreken als er twee ikken in te onderscheiden zijn: een vertellende ik en een belevende ik. De mogelijke varianten van het literaire ik-verhaal -- b.v. de roman waarin de rollen van het vertellende en belevende ik in ieder hoofdstuk door andere personen vervuld worden -- laat ik hier buiten beschouwing. Aan de hoofdzaken van de ik-vertelvorm voegen ze niets toe en doen ze ook niets af dat voor een vergelijking met de ik-film van wezenlijk belang is.

Alles draait hierbij dus om het onderscheid tussen vertelling en geschiedenis en dus tussen vertelinstantie en personages, een onderscheid dat natuurlijk op elke verhalende tekst toepasselijk moet zijn. Hoe dit onderscheid gemaakt kan worden, is theoretisch gesproken nog een heel probleem. Want als de romantekst alleen de vertelling weergeeft (d.w.z. als de linguïstische tekens alleen de vertelling betekenen), hoe komt dan *in* die vertelling de geschiedenis te voorschijn? De oplossing die ik hiervoor elders gegeven heb (en die ik hier niet uitvoerig kan weergeven), komt hierop neer dat ik de vertelling opvat als een taalhandeling of een reeks van taalhandelingen waarmee zowel een geschiedenis wordt weergegeven alsook een bepaalde richting wordt gegeven aan het contact tussen de (verbeelde) lezer en die geschiedenis (Peters, 1981). Beide functies van het vertellen, die ik elders ook resp. weergevend en bemiddelend vertellen genoemd heb, gaan bijna altijd samen, al kan het ene tijdelijk door het andere naar de achtergrond gedrongen worden. De meeste romantheoretici maken dit onderscheid echter niet en verstaan onder ver-

tellen alleen *de manier waarop* de geschiedenis gerepresenteerd wordt. Hoe de geschiedenis zelf verschijnt, laten ze eenvoudigweg in het midden.

Tegenover de ik-vertelling, waarbij de vertelinstantie zich als een persoon laat voorstellen, staat de hij-vertelling waarin een onpersoonlijke vertelfunctie -- die niet altijd even duidelijk in de tekst is terug te vinden (zodat men wel eens van een *verborgen* verteller spreekt) -- over de lotgevallen van een derde persoon, een 'hij' dus, vertelt. Verteller en hoofdpersoon vallen dan niet samen. Dit is evenmin het geval in wat ik nu maar gemakshalve een onechte ik-vertelling noem; verhaalvormen waarin een ik-getuige optreedt, een ik-verteller die voorwendt aanwezig te zijn geweest bij de lotgevallen van een ander. Ook de zgn. auctoriële roman, waarin een alwetende verteller aan het woord is die zelf helemaal buiten de geschiedenis staat, kan in de ik- of in de wij-vorm geschreven zijn. Maar bij de navolgende beschouwingen over de ik-vertelling in de filmkunst gaat het alleen over de 'echte' ik-vertelling, dus over die verhaalvorm waarin verteller en hoofdpersoon een en dezelfde persoon zijn. Of het samengaan maar toch gescheiden blijven van beide rollen in één persoon ook in de film kan voorkomen, vormt dus de kernvraag van dit essay.

Deze kernvraag impliceert een aantal onderliggende en aanverwante vragen, zoals:

-- Kan men in filmbeelden eigenlijk wel 'ik' zeggen en hoe manifesteert deze ik zich dan? Alleen als een stem die ons toespreekt of misschien als een blik die wij delen als deze ons de vertelde gebeurtenissen toont?

-- Als er in een film een ik als verteller optreedt, waar is dan de 'jij' die door de vertellende ik wordt aangesproken (of aangekeken)? De aanwezigheid van een vertelinstantie, die een door de tekst gecreëerde en dus fictieve grootheid is, veronderstelt immers een geadresseerde, een 'ontvanger', die uiteraard even fictief is en niet met de reële lezer vereenzelvigd mag worden. Waar bevindt zich nu in de film deze fictieve kijker?

-- Kan de vertellende ik, voor zover hij als bemiddelaar optreedt tussen de geschiedenis en de fictieve kijker (dus voor zover hij richting geeft aan het contact van de fictieve kijker met de geschiedenis) in de film net als in de roman mogelijk is afstand nemen van 'het ik-personage -- afstand in temporele, intellectuele of more-

le zin --, zodat het vertellen een reflectie wordt op het vertelde? Het antwoord op deze vraag is vooral daarom van belang omdat hier naar mijn mening de zin van de ik-vertelwijze aan de orde is. Wat heeft het eigenlijk voor zin een geschiedenis in de ik-vorm te vertellen als de enige bedoeling daarvan zou zijn de vertelde geschiedenis te presenteren als een privé-ervaring? (Wat op zijn beurt alleen maar zin zou hebben als het de wens is van de auteur dat men hem met de ik-figuur identificeert). Als een romancier voor zijn verhaal de ik- en niet de hij-vorm kiest, zou dat echter óók kunnen zijn omdat hij dit verhaal wil presenteren als een subjectieve visie op de vertelde geschiedenis, d.i. als een reflectie van de vertellende ik op de belevenissen van de belevende ik.

-- Het voorgaande sluit eigenlijk in dat er ook ik-romans zijn die, indien men ze zou willen verfilmen, helemaal niet vragen om een 'vertaling' in een filmische ik-vorm. Dat zullen dan romans zijn waarin de ik-figuur veel meer handelend personage dan reflecterend verteller is. Dan maakt het ook eigenlijk niets uit of de geschiedenis in de hij-vorm verteld wordt. Tenzij, zoals gezegd, wanneer de cineast het wil laten voorkomen dat zijn verhaal autobiografisch is.

### De zogenaamde ik-camera

In de roman is de vertellende ik een figuur die *spreekt*, die verbaal vertelt wat hem overkomen is. Bestaat er eigenlijk wel zoiets als een niet-verbale ik-vertelling? Feit is dat ook cineasten dikwijls gebruik maken van een stem die het gebeuren binnen de beelden verbaal begeleidt. Men duidt dit gewoonlijk aan als een 'voice over', een procédé waarbij wij een buiten de beelden blijvende (d.w.z. niet binnen de beelden gesproken) tekst toeschrijven aan een van de binnenbeeldse personages. Als die buitenbeeldse stem in de eerste persoon enkelvoud spreekt, hebben we ook in zo'n film te doen met een verbale ik-verteller. Ook een filmische 'monologue intérieur' biedt een voorbeeld van een ik-stem. Het is de vraag of de film, om in de ik-vorm te kunnen vertellen, wel buiten zo'n stem kan. Met de camera kan men wel de *blik* van een personage nabootsen -- zodat de kijker de wereld van dit personage te zien krijgt met diens ogen -- maar niet 'ik' zeggen. Een subjectieve camera of 'point of view'-shot, ook al houdt men dit geruime

tijd aan, kan wel iemands subjectieve ervaringen weergeven maar zich niet tegelijkertijd als vertelfunctie onderscheiden van die ervaringen. Met andere woorden: het vertellende personage komt dan niet los te staan van het belevende. Het probleem is hier niet dat er in het algemeen geen onderscheid te maken valt tussen een camerablik die afkomstig is van een verteller en een camerablik die afkomstig is van een personage. In een eerste, 'objectieve' shot kan het personage in kwestie immers van buitenaf getoond worden, waarna ons in een tweede, subjectieve opname diens subjectieve kijkervaring te zien wordt gegeven. De 'objectieve' shot is dan duidelijk een vertelact, een ingreep van de vertelinstantie, de subjectieve opname daarentegen een deel van de vertelde geschiedenis. De moeilijkheid is echter dat die vertelact niet kan worden gemarkeerd als een rol die vervuld wordt door hetzelfde personage van wie ook een stukje geschiedenis getoond wordt. Anders gezegd: de film kent geen grammaticaal verschil tussen een persoonlijke (d.i. ik-) camera en een onpersoonlijke hij-vertelling. Alleen een stem die 'ik' zegt kan het getoonde kwalificeren als afkomstig van een subject dat zijn eigen ervaringen toont. Het is misschien voldoende dat de kijker die stem alleen in het begin van de film te horen krijgt -- als hij dan maar blijft beseffen dat het getoonde hem getoond wordt door de figuur die tevens het centrale personage is in de geschiedenis.

Het gebruik van de term 'ik-camera' moet dan ook eigenlijk worden afgewezen. De al zo vaak besproken techniek die is toegepast in de film *THE LADY IN THE LAKE* (Robert Montgomery, 1946), waarin de geschiedenis ons continu vanuit het optische gezichtspunt van de hoofdpersoon getoond wordt, heeft inderdaad het effect dat de toeschouwer het gebeuren in de beelden blijft opvatten als de visuele en auditieve ervaringen van de hoofdpersoon. Maar die hoofdpersoon, de detective Marlowe, zou een 'hij', een derde persoon, en de toegepaste vertelwijze zou een onpersoonlijke gebleven zijn als er in het begin en op het einde en nog enkele malen in het midden van de film geen *verbale* ik-verteller aan het woord zou zijn gekomen. Inderdaad spreekt de hoofdpersoon, de detective Marlowe, in het begin van de film de kijker vanaf het scherm toe. Hij heeft het onder meer over een moord waarvan de kijkers al gehoord zullen hebben via de radio of de

krant. Maar, vervolgt hij dan: "What you've read and what you've heard is one thing. The real thing is something else. There's only one guy who knows it. I know it..... You'll see it just as I saw it". Pas na deze introducerende mededelingen krijgen we Marlowe's avontuur zelf te zien en pas dan wordt de camera subjectief en krijgen we de al aangekondigde gebeurtenissen te zien zoals hij ze eerder beleefd heeft. Een paar keer echter komt Marlowe als verteller terug op het scherm om ons nogmaals verbaal te informeren over enkele bijzonderheden van de nogal ingewikkelde moordgeschiedenis waarin hij betrokken geraakt was.

Als de subjectieve beelden niet door de genoemde verbale mededelingen zouden zijn gekwalificeerd als de optisch-akoestische ervaringen van de ik-spreker, zouden wij ze niet als een ik-vertelling kunnen ervaren. De camera alleen kan de rol van de ik-verteller niet vervullen. Wat de film ons te zien geeft zijn de belevenissen van Marlowe zoals ze, bij wijze van spreken, op diens netvlies verschijnen. Maar de instantie die deze subjectiefgekleurde belevenissen aan de orde stelt, de camera als vertelinstantie dus, blijft verborgen. Ze blijft verborgen omdat de camera nergens *buiten* de subjectieve visie van Marlowe treedt. Behalve met de al genoemde onderbrekingen waarin Marlowe in het *nu* nog wat informatie verschaft over de feitelijke toedracht van wat hem overkomen is, komt er alleen maar even een einde aan de subjectieve weergave van wat hij ziet en hoort als de ene scène middels een overvloeier plaats maakt voor de volgende. Binnen elke afzonderlijke scène (op het kantoor van zijn cliënte, bij haar thuis, op het politiebureau etc.) wordt niet gedecoupeerd. Er is telkens maar één lang aangehouden shot waarbij de camera voortdurend de blikbewegingen van Marlowe volgt. (Op twee of drie plaatsen zit er wel een las in die ene shot, nl. daar waar de camera Marlowe's bewegingen van binnen naar buiten niet kon volgen, maar die is vrijwel onzichtbaar gemaakt.) Toen Delmer Daves een jaar later met *DARK PASSAGE* een nieuwe poging deed tot het maken van een ik-film, wisselde hij de pov-shots van de hoofdpersoon niet alleen telkens af met 'objectieve' shots van andere personages, maar ook met pov-shots van deze laatsten. En bovendien, en dit is eigenlijk het grootste verschil met de film van Montgomery, liet

hij bij de subjectieve shots vanuit het hoofdpersoon ook telkens diens gedachten horen (gebruikte hij dus de techniek van de monologue intérieur). De hoofdpersoon kreeg niet alleen een stem in de dialogen die hij te voeren had, maar kon via zijn gedachtenstem afstand nemen van zijn gedragingen, deze commentariëren, erop reflecteren.

### De fictieve kijker

Evenals de verteller is ook de instantie tot wie deze verteller zich richt narratologisch gesproken een tekstueel gegeven en geen reële persoon. En zomin als de vertellende ik vereenzelvigd mag worden met de reële auteur, mag men de 'jij' die in de tekst van een roman of film expliciet wordt aangesproken met de reële lezer of kijker identificeren. De zender en de ontvanger, de ik en de jij, zijn in een fictionele verhalende tekst louter tekstgrammaticale instanties. (Dat zij zich soms wel en soms niet laten *voorstellen* als een persoon, is een andere kwestie). Een roman lezend of naar een speelfilm kijkend hoeft de reële lezer of kijker zich niet met heel zijn denken en voelen in te leven in de fictieve ontvanger; integendeel: het plezier van het lezen of kijken bestaat juist grotendeels in het volgen van het tekstinterne communicatieproces tussen twee fictieve partners waar de reële lezer of kijker zelf buiten staat. Men denke maar aan een roman in brieven, waar de ontvanger van de eerste brief de schrijver kan worden van de tweede, etc.

Een roman in brieven biedt trouwens het duidelijkste voorbeeld van een door de romantekst zelf gecreëerde ontvanger. Prince (1982: 17) somt ook een aantal indirecte verschijningsvormen van de 'jij' op, zoals die van een vraag die de verteller zichzelf namens de lezer stelt of die van het voornaamwoord 'wij' waarmee de verteller de fictieve lezer in zijn verhaal betreft. Daarnaast zijn er dan de directe vormen: het aanspreken van de lezer met 'jij' of 'U', of zinswendingen als "om dit goed te begrijpen, moet de lezer wel weten.....". Al deze verbale evocaties van de fictieve ontvanger kan de cineast natuurlijk ook aanwenden wanneer hij van een buitenbeeldse verbale tekst gebruikt maakt. Maar kan hij zijn verteller ook iemand laten adresseren via de camera-handeling? Het positieve antwoord hierop ligt eigenlijk voor de hand. In elke shot worden de mensen en dingen in het

blikveld van de camera ons getoond vanuit het standpunt van de camera. Als reële kijkers bevinden wij ons buiten de beelden, zodat wij die beelden in hun totaliteit, d.w.z. als een geheel van afgebeelde plus camerastandpunt, kunnen bekijken. Als de act van het vertellen bestaat in het tonen van het afgebeelde, richt de verteller zich ipso facto tot degene die dit afgebeelde zó kan bekijken als hij het heeft willen tonen en dit is alleen de 'ingebouwde' kijker.

In *THE LADY IN THE LAKE* zijn Marlowe's verbale mededelingen in het begin, in het midden en op het einde van de film duidelijk gericht tot een fictieve ontvanger. Zijn "... you've read" en "you've heard" veronderstelt een fictieve 'jij'. In de rest van de film, waar de camera Marlowe's gezichtspunt deelt, lijkt die 'jij' verdwenen te zijn. Maar Marlowe heeft hem toch uitgenodigd om te kijken naar de gebeurtenissen die hem overkomen zijn? Dan moet hij dus toch nog ergens aanwezig zijn. En dit is ook zo: hij deelt nl. Marlowe's gezichtspunt. Samen met hem heeft hij optisch en akoestisch deel aan Marlowe's avonturen. Daarin verschilt hij dan ook van de reële kijker. De laatste kijkt, zoals gezegd, naar de filmbeelden in hun totaliteit, de eerste alleen naar het afgebeelde. De reële kijker, zou men ook kunnen zeggen, kijkt náár de camera-handeling, de fictieve met de camera-handeling.

Dit onderscheid wordt niet teniet gedaan door de mogelijkheid dat de reële kijker zich identificeert met de fictieve die zich op zijn beurt optisch-akoestisch kan identificeren met Marlowe, zodat de reële kijker zich tenslotte ook met Marlowe identificeert (nogmaals: in die zin dat hij diens gezichtspunt deelt). Dit is een psychologisch probleem dat wel moet worden onderscheiden van het narratologische. In narratologische zin is de fictieve kijker een tekstueel gegeven, geen persoon. Dat de filmische tekst een fictieve kijker construeert, houdt in dat die tekst aanduidt, *betekent*, dat Marlowe's wereld de reële kijker zó getoond wordt als Marlowe die zelf ziet. Anders gezegd: de tekstuele constructie die wij fictieve kijker noemen is een manier om te zeggen dat de reële kijker zich moet indenken dat hij de wereld ziet zoals Marlowe (Zie ook Branigan, 1979: 123). Zelf kan hij Marlowe's ervaringen niet zó zien. Als dit wel het geval was, zouden we niet van de betekenis maar van het (causale) *effect* van de subjectieve camera moeten spre-

ken. Er is geen sprake van dat de reële kijker de wereld zou kunnen bekijken op de manier waarop de camera dat (voor hem) doet. Niet in het algemeen en niet in *THE LADY IN THE LAKE*. Om te beginnen ziet de toeschouwer de andere personages niet precies zoals Marlowe ze ziet. Ze kijken nooit -- bijna nooit? soms is dit inderdaad moeilijk vast te stellen -- recht in de camera. Ik heb ook na de film herhaaldelijk bekeken te hebben bijna voortdurend de indruk dat ze altijd net even naast de lens kijken wanneer ze Marlowe moeten aankijken. Het beste voorbeeld hiervan is voor mij een scène waarin Marlowe verondersteld wordt op bed te liggen en zijn cliënte, die intussen verliefd op hem is geworden, hem teder aankijkt vanuit haar hogere positie. In dit geval moet de reële kijker zich inderdaad *indenken* in Marlowe's lagere positie, d.w.z. moet hij het camerastandpunt interpreteren als een betekenaar. Maar ook al wil men volhouden dat de andere acteurs wel recht in de lens kijken: dat de ik-camera niet (altijd) samenvalt met Marlowe's blik blijkt dan toch wel heel duidelijk op al die momenten waarop Marlowe zijn blik naar links of rechts, naar boven of naar beneden beweegt, waarbij de camera meedraait. De reële kijker kan dit niet aanvoelen als zijn eigen blikbeweging, maar *begrijpt* dan dat dit Marlowe's blikbeweging moet voorstellen. Trouwens, de cineast heeft het zelf nodig gevonden ons Marlowe's in het camerastandpunt verborgen aanwezigheid van tijd tot tijd even in herinnering te brengen, door vóór de camera een rookwolkje, van Marlowe's sigaret, te laten verschijnen!

#### Psychologische bezwaren tegen de ik-camera

De bezwaren die men kan aanvoeren tegen het doorlopend gebruik van een ik-camera (om deze term nu toch maar tegen beter weten in even aan te houden) zijn vooral van psychologische (en dus niet van narratologische) aard. Een eerste bezwaar is dan dat zo'n ik-camera de hoofdpersoon eigenlijk reduceert tot alleen-nog-maar *waarnemer*. Wanneer hij niet alleen naar anderen kijkt en luistert maar zelf ook actief in het gebeuren moet ingrijpen, of wanneer hem iets overkomt -- b.v. als hij eet, drinkt, vecht of vrijt --, wordt het moeilijk. Je kunt niet alleen met je blik actief zijn of je iets laten aandoen. (Al kan men hier wel even

denken aan sommige romans van Robbe-Grillet). Wel zien wij, in *THE LADY IN THE LAKE*, telkens de handen (en een enkele maal ook zijn voeten) in beeld komen als hij een handeling verricht, maar wat er met de rest van zijn lichaam gebeurt, kunnen we alleen maar afleiden uit de reacties van zijn mede- of tegenstanders. (Tenzij hij, wat nogal eens gebeurt in de film, zichzelf in een spiegel ziet). Als de vrouwelijke tegenspeler hem omhelst, wordt het beeld nagenoeg donker. Een vuistslag in zijn gezicht levert een zwart beeld op. En wat zouden we te zien moeten krijgen als hij een glas naar zijn mond brengt en de inhoud daarvan naar binnen giet?

Bovendien is het camera-oog geen *zintuig*. Het verschilt van het echte oog niet alleen in fysiologisch maar vooral ook in psychologisch opzicht. Fysiologisch verschilt het b.v. daarin dat het niet precies en niet zo gemakkelijk dezelfde bewegingen kan maken als een echt oog, niet hetzelfde blikveld heeft en zich niet op dezelfde wijze kan accommoderen aan de omgeving. Psychologisch verschilt het doordat het niet geïnteresseerd of verveeld, aandachtig of verstrooid kan reageren. Het heeft geen *zin*. De cineast kan wel een toestand van bewusteloosheid of dronken worden e.d. nabootsen, maar die nabootsing houdt toch iets van een aanduiding, een teken, en leidt nooit tot een realistisch effect.

Als de toeschouwer Marlowe's gezicht op zeker ogenblik weer eens in een spiegel ziet, moet hij er telkens weer even aan wennen dat Marlowe er zó uitziet. Hij vergeet dit gemakkelijk wanneer hij het geruime tijd niet gezien heeft en alleen de bijbehorende stem heeft kunnen beluisteren. (Maar misschien geldt deze ervaring vooral voor de Duitse nasynchronisatie van deze film, die ik onlangs gezien heb, waarbij de Duitse stem m.i. helemaal niet past bij Montgomery). Het spiegelbeeld zou dan juist vervreemdend werken in plaats van het meelevende (dus de identificatie in emotionele zin) met de hoofdpersoon te bevorderen. Als het Montgomery's bedoeling is geweest dit laatste te doen, lijkt zijn poging mij allerm minst geslaagd. Anderzijds is het voor de kijker óók moeilijk met de hoofdpersoon mee te leven wanneer hij diens gezicht nooit te zien zou krijgen. Optische identificatie via de camerablik leidt zeker niet zonder meer tot een emotionele of geestelijke identificatie. Meeleven doen wij juist het sterkst op de momenten waarop

wij emoties weerspiegeld zien op de gezichten van de filmpersonages.

#### Afstand tussen vertellende ik en belevende ik

Bij de vraag of de ik-camera een goed equivalent biedt voor de (echte) ik-vertelling zijn nog wel andere en misschien meer belangrijke kanttekeningen te plaatsen. Zo'n ik-camera kan hoogstens de rol overnemen van de *waarnemende* ik uit de roman, niet die van de *denkende* ik. En, zoals ik in de inleidende paragraaf al gezegd heb, het voordeel dat de ik-vertelwijze de romanschrijver biedt, moet wellicht vooral gezocht worden in de mogelijkheid om de vertelde geschiedenis niet alleen op subjectieve wijze weer te geven maar tevens op elk moment te interpreteren. Meestal beschrijft de ik-figuur uit de roman trouwens niet eens precies *wat* hij waarneemt, laat staan *hoe* hij dit subjectief waarneemt, maar is zijn waarneming en de verbale weergave daarvan als het ware ingebed in zijn eigen interpretatie van, zijn gedachten over de zaken die hij heeft waargenomen. Juist om deze reden doet een 'voice over' meestal meer recht aan de romantekst dan een ik-camera.

En tenslotte is er nog dit, zeker niet geringe verschil tussen de eerste persoon in de roman en de ik-camera in de film dat de roman inderdaad altijd een *beschrijving* geeft van wat de ik-figuur waarneemt, terwijl de film die waarneming zelf schijnt weer te geven. Welnu, een beschrijving houdt ipso facto al een *conceptualisering* in. Woorden geven nooit de feiten en dingen zelf weer, maar verwijzen er naar via de *begrippen* die ze aanduiden. De woorden van de ik-figuur geven dan ook uiteraard zijn belevenissen weer zoals hij ze *begrijpt* en niet alleen zoals hij ze ziet en hoort. Natuurlijk, ook de directheid van de filmbeelden is maar een schijnbare. We zien de verbeelde gebeurtenissen altijd *via* de filmbeelden, via de camerahandeling. Die gebeurtenissen zijn al op een bepaalde manier door de camera, door de cineast, bekeken voordat wij ze te zien krijgen. Wat wij te zien krijgen zijn 'percepten', het resultaat van de camerahandeling, waarnemingen van derden, eventueel de subjectief gekleurde waarnemingen van de ik-figuur. Ik denk dat hier eigenlijk het principiële verschil te vinden is tussen de

manier waarop woorden en de manier waarop beelden de belevenissen van de ik-figuur kunnen weergeven, conceptueel tegenover perceptueel.

De techniek van de 'voice over', waarbij een verbale buitenbeeldse verteller in de ik-vorm spreekt over de gebeurtenissen die wij binnen de beelden zien weergegeven, is waarschijnlijk de meest gebruikte manier om afstand te scheppen tussen een vertellende ik en een belevende ik. Wat buitenbeelds door de ik gezegd wordt, bevat dan vaak informatie over de uitgebeelde geschiedenis die ons binnenbeelds niet (ook niet in de dialogen b.v.) verstrekt wordt. Of het binnenbeelds getoonde wordt er door gekarakteriseerd als een gebeurtenis uit het verleden. Of er worden bedenkingen door geformuleerd bij hetgeen het binnenbeeldse alter ego van de verteller als handelend personage uitvoert. In JULIA van Fred Zineman komen al deze toepassingen van dit procédé na en naast elkaar voor. Juist vanwege deze mogelijkheden om verteller-ik en personage-ik van elkaar gescheiden te houden, verdienen dergelijke 'voice over'-films het epitheton 'ik-film' eerder dan THE LADY IN THE LAKE.

Dat het vertellen door de buitenbeeldse ik niet synchroon loopt met het vertellen door middel van de camerahandeling, is hierbij alleen maar schijnbaar een inconsistentie. Het kan dus gebeuren dat het binnenbeeldse personage, dat door de buitenbeeldse ik-verteller als zijn alter ego wordt aangeduid, door de camera vanuit het blikpunt van andere personages of vanuit een neutraal standpunt bekeken wordt. Maar dit is niets ongevoons. Hoe zou de ik-verteller zichzelf trouwens vanuit zijn eigen standpunt kunnen tonen? Het gaat hier dus niet om een innerlijke tegenspraak tussen twee vertelhandelingen, maar om het klassieke verschil tussen een instantie die het woord voert (de 'voix', om in de termen van Genette, 1972, te spreken) en de manier waarop deze woordvoerder ons laat binnenkijken in de vertelde geschiedenis (de 'mode'). Het laatste is een zaak van het 'point of view', de manier waarop de personages in de geschiedenis worden 'gefocaliseerd'. Er is niets ongerijms aan het feit dat b.v. in een film als JULIA, waarbij toch een 'voice over' in de ik-vorm gebruikt wordt, de belevende ik regelmatig door andere personages gefocaliseerd wordt. Ook in de ik-roman kan zoiets heel goed gedaan worden, al zal het ook daar alleen om optische focalisa-

ties gaan en zal men nooit de belevende ik vanuit het mentale standpunt van een ander laten beoordelen. De ik-verteller kan wel zien dat en hoe andere personages de belevende ik aankijken, maar hij kan de gedachten en gevoelens van die anderen niet kennen en dus niet weergeven. Behalve dan in zinnen als: "Zij keek mij aan alsof ze wou zeggen.....".

In de ik-roman komt het verschil tussen het optreden van de ik-figuur als verteller en de ik-figuur als personage in zijn eigen verhaal dikwijls tot uitdrukking in de tijdstrappen van de gebruikte werkwoorden. Als verteller, die zijn eigen belevenissen van kanttekeningen voorziet en zich daarmee tot de verbeelde lezer wendt, spreekt de ik-persoon dan in het praesens; wat hij als personage heeft meegemaakt staat dan in het preteritum.

Met behulp van twee verschillende tekens, werkwoordsvormen, wordt aldus een temporele distantie gecreëerd tussen de handeling van het vertellen en de handeling van het beleven. Het verschil tussen beide wordt *betekend*; in geen geval kan hier van een psychologisch *effect* worden gesproken. Wat wij in de filmbeelden te zien krijgen, heeft geen enkele tijdstrap en als we zeggen dat het getoonde gebeuren zich afspeelt in het imaginaire *nu* van de kijker, doen wij juist een psychologische uitspraak. Door middel van een buitenbeeldse tekst kan de verteller het getoonde kenmerken als iets dat in het verleden van de personages gebeurd is. Maar aan de psychologische ervaring van de toeschouwer verandert dit natuurlijk niets. Ook een flashback is enkel een middel om een betekenis uit te drukken, om te betekenen dat de nu volgende gebeurtenissen zich in het verleden hebben afgespeeld. De vertelinstantie die de camerahandeling, in dit geval in de vorm van een overvloeier, benut om de overgang van het ene naar het andere tijdsniveau uit te drukken, verandert hiermee de temporele afstand van de fictieve kijker tot de geschiedenis, d.w.z. hij *betekent* deze verandering. Alleen kan zo'n vertelinstantie natuurlijk weer geen 'ik' zeggen.

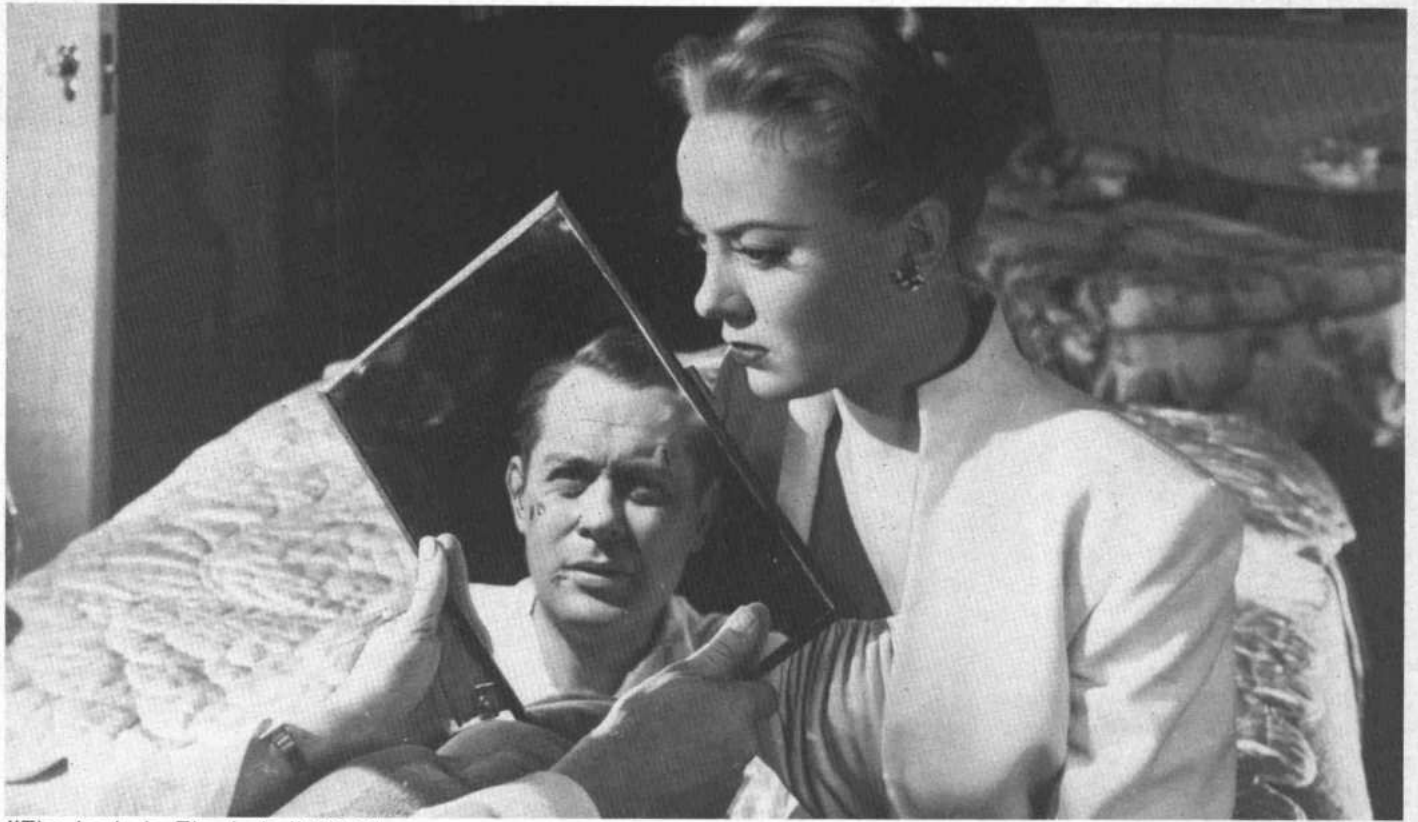
#### Alternatieven voor de ik-camera

Als een cineast een ik-roman wil verfilmen, zou hij zich eerst de vraag moeten stellen of er wel iets wezenlijks zou veranderen, indien hij de ik-vorm omzet in een niet-subjectiverende vertelwijze. Ik-

romans die niet vanuit een 'internal point of view' (Prince) verteld zijn, romans dus waarin de ik-figuur meer handelend dan reflecterend bezig is, hebben de techniek van de 'voice over' of de combinatie van ik-camera met een explicaties verschaffende verbale verteller niet nodig. In feite is de ik dan alleen maar een personage dat even objectief in de geschiedenis aanwezig is als zijn tegenspelers. Dat dezelfde ik ook nog degene is die de geschiedenis heeft opgetekend of aan derden vertelt, wordt niet geëxpliciteerd en speelt dus nauwelijks een rol. Wat van de ik-vertelwijze overblijft is niet meer dan dat de geschiedenis vanuit één centraal punt gefocaliseerd wordt. En dit laatste kan ook met de techniek van het reflectorpersonage worden gerealiseerd. Hierover aanstonds meer.

De vraag of de vertellende ik altijd een woordvoerder moet zijn en of de filmtekst door middel van de camerahandeling een eerste persoon kan creëren, heb ik in het voorafgaande negatief beantwoord. Een van de consequenties hiervan heb ik overigens nog niet getrokken.

Als er geen 'ik' in de camerahandeling kan zitten, kan er evenmin een 'hij' zijn. Ik, jij, hij hebben alleen betekenis binnen het grammaticale systeem van de persoonlijke voornaamwoorden. 'Ik' bestaat dus alleen maar bij de gratie van 'hij' en vice versa. Omdat de film op het vlak van de camerahandeling zo'n systeem niet kent, is het zinloos over een ik-film te spreken. Dan is ook ons hele uitgangspunt tenslotte toch een literair uitgangspunt geweest. De camera is nooit een ik of een hij, hoogstens een *ander*, een ander dan de kijker zelf. De enige systematiek die ik terzake van de vertelinstantie in de camerahandeling kan zien, betreft het onderscheid tussen een persoonlijke en een onpersoonlijke camera (Peters, 1977: 76), d.w.z. tussen een camerablik die kan worden toegeschreven aan een persoon en een andere waarbij dit niet kan. Om echter uit te drukken dat de camerablik (op een gegeven moment) gebonden is aan een persoon, moet hij eerst (of onmiddellijk daarna) onpersoonlijk, 'objectief' zijn. De combinatie van zo'n persoonlijk gemaakte camerablik met de focalisatietechniek waarover ik hiervóór gesproken heb, lijkt dan nog het meest op de ik-vertelling uit de literatuur. Naast de zgn. ik-camera en de 'voice over' is er een derde vertelprocédé te noemen dat eveneens subjectiverend



*"The Lady in The Lake" (1946)*



*"The Arrangement" (1969)*

kan worden genoemd en dat veel weg heeft van de literaire techniek van het 'reflector'-personage. Hierbij wordt één figuur (of nu eens de ene en dan weer een andere) tot het middelpunt van de vertelde geschiedenis gemaakt en wel zó dat de lezer alle overige personages en alle gebeurtenissen vanuit het gezichtspunt van die figuur bekijkt. Voor de lezer, die binnen kijkt in de wereld die door de roman wordt verbeeld, is het personage dat als reflector fungeert even objectief gegeven als de andere personages, maar die anderen worden gezien *zoals* het reflector-personage hen ziet.

Men kan een dergelijk procédé natuurlijk geen echte ik-vertelling noemen. De hoofdpersoon spreekt niet in de directe rede tot ons. Eerder zou men deze verteltechniek kunnen vergelijken met die van de vrije indirecte rede, omdat de vertelinstantie zich deels buiten en deels binnen het reflector-personage bevindt. Zo'n techniek, die als het ware vlak naast de ik-vertelwijze van de roman ligt, kan ook zonder veel problemen als een filmisch equivalent van de ik-vertelling worden toegepast. De cineast dient er dan alleen maar voor te zorgen dat de hoofdpersoon van tijd tot tijd van buitenaf, 'objectief', getoond wordt, om vervolgens weer alles te laten zien vanuit het optische en akoestische perspectief van de hoofdpersoon. En zelfs dat is niet altijd nodig.

Er zijn ook andere manieren om het camerastandpunt min of meer te koppelen aan de hoofdpersoon, b.v. door de camera met hem mee te laten bewegen, door zijn omgeving te laten zien vanuit zijn ooghoogte, door van over zijn schouder mee te kijken naar de anderen e.d. Alleen al door het ene personage op de voorgrond in de beeldruimte te plaatsen en zo te contrasteren met anderen, kan op visuele wijze worden meegedeeld dat het in de betreffende shot of scène gaat om het mentale standpunt van de figuur op de voorgrond. (Zie de foto uit *THE ARRANGEMENT*, van Elia Kazan). Overigens moet ik toegeven dat ik geen enkele film ken waarin een ik-roman zó is vertaald en waarin deze verteltechniek consequent in de hele film wordt doorgevoerd. Meestal beperkt de toepassing van deze filmische vrije indirecte rede zich tot enkele scènes of delen daarvan.

Een van de interessantste pogingen tot subjectieverend vertellen is ongetwijfeld de film *CITIZEN KANE* van Orson Welles (1941). Zoals bekend bestaat deze film

eigenlijk uit een aantal verhalen die stuk voor stuk weer een ander licht werpen op het leven van de krantenmagnaat Kane. Na Kane's dood wordt de journalist Thompson er op uitgestuurd om te proberen iets meer te weten te komen over Kane's privé-leven. Hij probeert eerst Kane's tweede vrouw te spreken te krijgen, maar tevergeefs. Wel krijgt hij inzage van het dagboek van Thatcher, de beheerder van Kane's enorme vermogen, en heeft hij een interview met enkele vroegere medewerkers van Kane en met de butler van Kane's imposante landhuis Xanadu. Al deze visies op Kane completeren elkaar min of meer en stellen de kijker in staat de puzzle van Kane's leven in elkaar te passen.

Nemen wij nu als voorbeeld van Welles' vertelwijze het verhaal van Thatcher. Dit begint met het bezoek van de journalist Thompson aan het immense gebouw waar o.m. Thatchers dagboek bewaard wordt. Thompson mag dit dagboek inzien. Samen met hem, over zijn schouders meekijkend, lezen wij de eerste regels van dit dagboek. Dit is al een eerste vorm van subjectivering. De woorden van het dagboek veranderen vervolgens in de beschreven gebeurtenissen (om te beginnen: het bezoek van Thatcher aan Kane's ouders en het ballorige gedrag van de achtjarige Kane tegenover Thatcher als die komt vertellen dat hij Kane's voogd wordt en hem mee zal nemen naar New York). Betekent dit nu dat de journalist deze gebeurtenissen vóór zich ziet en dan zoals Thatcher ze beschreven heeft? De kijker zal zich deze vraag nauwelijks stellen. Het hier toegepaste procédé is een vertrouwde filmische *conventie* waar de kijker geen moeite mee heeft. Binnen deze sequence echter krijgt hij beelden te zien die hij wel moet interpreteren als het verhaal en de visie van Thatcher, hoewel de verbeelde gebeurtenissen hem niet uit de optiek van Thatcher getoond worden. Thatcher verschijnt zelf als 'derde persoon' in de opeenvolgende scènes van dit verhaal. Maar ik ben het met Kawin (1978:34) eens dat het toch Thatchers verhaal is dat we te zien krijgen, niet alleen omdat wij weten dat Thompson eigenlijk bezig is Thatchers dagboek te lezen, maar ook omdat Thatcher ons telkens opnieuw getoond wordt als de *getuige* van Kane's optreden. En dan niet alleen als een ooggetuige maar ook als een soort geestelijke reflector waarin het doen en laten van Kane beoordeeld wordt.

#### Geciteerde boeken:

- Edward R. Branigan, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, 1979. (De hier geciteerde uitgave is een Xerox-afdruk van een op microfilm gezette tekst van een doctoraal proefschrift van de universiteit van Ann Arbor, Michigan, U.S.A. Uitgeverij Mouton heeft echter een boekuitgave aangekondigd voor 1983).
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1982.
- Bruce F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard and first-person film*, Princeton, 1978.
- J.M. Peters, *Kijken naar beelden. Psychologie van het mechanische beeld*, Leuven, 1977.
- J.M. Peters, "De narratieve potenties van de film in vergelijking met die van de roman", in: ALW, Bulletin van de Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap, 1981, 1-23.
- Gerald Prince, *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, 1982.

#### Werkten mee aan dit nummer:

J.M. Peters, gewoon hoogleraar, Willem Hesling en Lieve Mulier, assistenten aan het Centrum voor Communicatiewetenschappen.

Jean-Paul Forier en Bruno Verpoorten, beiden licentiaat in de Communicatiewetenschap, K.U.Leuven