

de roman/film, *the go-between*, een herinneringsverhaal?

lieve mulier

In dit artikel vergelijken we de roman, *The Go-Between*, geschreven door L.P. Hartley met de gelijknamige film gerealiseerd door J. Losey naar het scenario van H. Pinter (1970) (1). Afwijkend van andere comparatieve studies die dikwijls uitmonden in de bespreking van de verfilmbaarheid van een bepaalde roman of die een filmadaptatie beoordelen als een goede of slechte aanpassing van de roman, wensen we hier echter de roman met de film te vergelijken als vormen van een bepaald verhaalttype, namelijk het herinneringsverhaal. We gaan na of de film evenals de roman als een herinnerings- of een retrospectief verhaal kan beschouwd worden (2).

" *It is I the elder, the old Leo, who am making this post-mortem; at the time I didn't analyse my feelings much: I was content to feel the pressure of circumstances relax, and myself slipping into my humdrum, pre-Brandham state of mind, with nobody's standards to live up to except my own*". (*The Go-Between*) (3).

Uit de geciteerde regels kunnen we meteen afleiden dat *The Go-Between* een eerste-persoonsverhaal is waarin een ik-personage (vertellend-ik) vertelt wat hij op een vroeger moment ervaarde (belevend-ik) (4). Hij is hier zelf de held van zijn verhaal. Er is in dit voorbeeld een duidelijke tijdsafstand waar te nemen tussen het moment van vertellen en het moment van de vroegere belevenis. Een oudere man, Leo Colston, blikt terug op zijn verleden.

In de verfilming van *The Go-Between* valt het op dat J. Losey geen gebruik maakt van de conventionele flashback om de herinneringen van Leo Colston weer te

geven, althans niet in de eerste twee derden van de film. De kijker interpreteert echter deze eerste flashbacks als flashforwards. Door zeer korte flashforwards van de oude Colson in het verhaal van Leo's jeugd in te lassen, bereikt Losey enerzijds dat het verleden gebeuren met de tegenwoordigheid van het verhaal wordt verbonden en anderzijds dat het verleden toch als een herinnering wordt voorgesteld. Dit zullen we straks nader verklaren.

Vooreerst echter omschrijven we de betekenis van het herinneringsverhaal. Hierbij steunen we voornamelijk op het werk van U. Musarra, *Le roman - mémoires moderne, pour une typologie du récit à la première personne* (5). In dit werk bespreekt de schrijfster de evolutie van het traditionele autobiografische verhaal waarvan het herinneringsverhaal, de dagboek- en briefroman literaire varianten zijn. Om het herinneringsverhaal ten opzichte van deze varianten typologisch te bepalen, maakt Musarra gebruik van het volgende onderscheid, geformuleerd in haar inleiding: de temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde, de focalisatie en de vertelling met de mogelijke tekstuele interferentie (6). We vatten dit onderscheid even kort samen.

In het eerste punt wordt de tijdsafstand tussen het vertelmoment en het vertelde behandeld. Bij een grote tijdsafstand is er sprake van een vertelsituatie achteraf en bij een kleine tijdsafstand van een gelijktijdige of quasi-gelijktijdige vertelsituatie (7).

In het tweede punt komt de focalisatie of het perspectivistische aspect van het vertellen aan bod. Hier stelt Musarra de vraag naar het gezichtspunt (vision) van

het vertellend-ik. Beperkt het vertellend-ik zijn gezichtspunt tot dat van het belevend-ik of niet? (8).

In het laatste punt onderzoekt de auteur de relatie tussen de verbale handeling en de instantie die de handeling rapporteert. De vertellende instantie kan de woorden van een spreker direct aanhalen (directe rede), ze indirect weergeven (indirecte rede) of ze vrij interpreteren (vrije indirecte rede). In dit laatste geval interfereert de verbale handeling van het vertellend-ik met die van het belevend-ik (9). Bij deze verschillende vormen van vertellen maakt de verteller zich meer of minder kenbaar als vertellende instantie (probleem van bemiddeling).

We omschrijven nu het traditionele herinneringsverhaal als een verhaal waarin een ik-verteller reeds vanaf de eerste bladzijden aankondigt dat hij zijn levensgeschiedenis zal vertellen, liefst vanaf zijn geboortedag tot op het moment dat hij een hogere ouderdom heeft bereikt en tot zelfreflectie is gekomen. Voorbeelden van dit verhaalttype zijn legio in de literatuurgeschiedenis (10).

De ik-verteller verhaalt zijn belevenissen lang nadat ze hebben plaatsgehada. Uit deze vertelsituatie kunnen we afleiden dat er een grote tijdsafstand is tussen het vertelmoment en het moment waarop de gebeurtenissen zich hebben voorgedaan. De grote tijdsafstand bepaalt tevens het weten of de vergaarde kennis van de verteller. Met de tijd is de ik-verteller namelijk wijzer geworden en weet hij meer dan zijn vroegere ik. Vanuit deze superieure positie kan hij bijvoorbeeld zijn vroegere handelingen veroordelen of zelfs belachelijk maken, wat soms uit de vertellerscommentaar blijkt. In dit geval

beperkt de verteller zijn standpunt niet tot dat van het belevend-ik. Vermits hij bovendien de afloop van de geschiedenis kent kan de terugblikkende persoon hiernaar meermaals verwijzen in het verloop van het verhaal.

Roman

Voor we de roman, *The Go-Between*, analyseren op basis van de bovenvermelde kenmerken, lijkt het wenselijk de geschiedenis kort samen te vatten.

Na vijftig jaar vindt Leo Colston toevallig zijn dagboek terug dat hij als twaalfjarige knaap bijhield tijdens een zomervakantie in 1900. Aan dit dagboek is een traumatische jeugdbelevens verbonden die de eigenlijke oorzaak is van zijn huidige eenzaam en droefgeestig bestaan. Stilaan ontsluit zich het verdrongen verleden voor zijn ogen.

Marcus Maudsley, Leo's aristocratisch schoolvriendje, nodigde hem uit om de vakantiedagen door te brengen op Brandham Hall. Wanneer Marcus echter ziek wordt, voelt Leo zich volledig aan zijn lot overgelaten. Met de hulp van magische bezweringen poogt hij zich aan te passen aan de wereld van de volwassenen op het kasteel en de zon en de vreselijke hitte naar zijn hand te zetten. Lady Marian, Marcus' oudere zuster, ontfermt zich uiteindelijk over Leo waardoor hij snel een afgoddelijke bewondering voor haar opvat. Om haar te behagen draagt hij briefjes naar Ted Burgess, een pachter die Marian echter niet kan huwen. Lord Trimmingham, Marians ware pretendent, maakt ook gebruik van Leo's bereidwilligheid om boodschappes naar Marian te dragen. Hij doopt Leo 'Mercury', de kleinste van de planeten en de boodschapper van de goden. Wanneer Leo zelf ontdekt dat de schijnbaar onschuldige berichtjes, liefdesbrieven zijn tussen Marian en Ted, voelt hij zich teleurgesteld en vreselijk misbruikt. Hij grijpt opnieuw naar de zwarte kunst en spreekt een vloek uit over het paar. Uit vrees voor moord verdraagt de ontredderde jongen onrechtstreeks de verboden relatie aan Marians moeder door het wijzigen van een afspraak tussen de geliefden.

Op Leo's verjaardag woedt er een hevig onweer en het verzamelde gezelschap geraakt bezorgd over Marians afwezigheid. Mrs Maudsley, ondertussen op de hoogte gebracht van Leo's boodschapperstaak, sleurt hem mee in de pletsende regen om van de ontucht tussen haar

dochter en Ted getuige te zijn. Deze revelatie zal Leo achtervolgen voor de rest van zijn leven. In de epiloog die het boek afsluit begeeft de zestigjarige Colston zich opnieuw naar Brandham Hall om de verdere afloop van de geschiedenis te kennen. Toevallig ontmoet hij in het dorp de kleinzoon van Lady Marian en zoekt hem om een bezoek aan zijn grootmoeder. Marian ontvangt Colston in haar huis en vraagt hem voor de laatste maal liefdesbode te zijn tussen haar en haar kleinzoon. Colston begeeft zich daarop naar het kasteel.

Gezien het belang van de tijdsorganisatie in het herinneringsverhaal gaan we de tijdsstructuur (tijdsvolgorde en -duur) na van de roman en verbinden we die met de vertelsituatie.

Indien we de tijdsvolgorde van *The Go-Between* chronologisch reconstrueren dan krijgen we het volgende tijdsverloop op macro-niveau. (De cijfers duiden de volgorde aan van de gebeurtenissen zoals ze voorkomen in het boek).

2. Leo op school met Marcus: januari - juni 1900 (15 blz.)
3. Zomervakantie op Brandham Hall: 9-27 juli 1900 (237 blz.)
1. Leo vindt zijn dagboek: winter 1950 (8 blz.)
4. Leo schrijft zijn herinneringen neer: winter 1950 - lente 1951 (2 regels)
5. Leo bezoekt de weduwe Marian: mei 1951 (18 blz.)

We bemerken onmiddellijk de anachronie (3-1) en de grote tijdsafstand tussen het vinden van het dagboek en de zomervakantie op Brandham Hall in 1900. Colston blijkt terug op een ver verleden. De retrospectie verloopt bovendien zeer specifiek over achttien dagen waarna een zeer grote tijdsbreuk volgt die slechts tendele ingevuld wordt door de epiloog. Andere afwijkingen in de tijdsvolgorde blijven beperkt tot enkele kleine vooruitwijzingen in de proloog van het boek die de noodlottige afloop van de verleden gebeurtenis aankondigen. (cf. *The Go-Between*, p. 8) (11).

Zoals we reeds opmerkten volgt de geschiedenis van de zomervakantie een zeer nauwgezette chronologie. Praktisch elke dag wordt met datum vermeld. Het is alsof de oude Colston bij het vertellen zijn dagboek volgt.

Wat de tijdsduur betreft stellen we vast dat de zomervakantie het belangrijkste deel van het verhaal vormt (12). Dag voor dag wordt uitvoerig besproken in tegen-

stelling tot het voorafgaande halfjaar waarvan het gebeuren grotendeels samengevat wordt. De dagen die bijvoorbeeld veel verteltijd in beslag nemen, dit wil hier zeggen meer dan 27 bladzijden, zijn dagen van grote emotionele geladenheid waarin over enkele bepalende ervaringen wordt uitgeweid. Voorbeelden hiervan zijn de ontdekking van de inhoud van de liefdesbrieven, Leo's bezoeken aan Teds boerderij en Leo's verjaardag.

In het algemeen wordt de tijdsduur gekenmerkt door een regelmatige continuïteit: geen grote versnellingen (samenvattingen of ellipsen) en geen grote vertragingen (pauzes of uitvoerige beschrijvingen). Zoals aangetoond vormen de grote ellips van vijftig jaar en enkele juldagen hierop een uitzondering. De temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde impliceert de narratieve afstand. Zo verbinden we de tijdsstructuur met de vertelsituatie van de ik-verteller. Leo Colston blikt vanuit een achterafpositie terug op zijn leven. Zoals we reeds enkele malen hebben opgemerkt is er een grote tijdsafstand tussen het vertelmoment en de vertelde geschiedenis.

De ik-verteller kent de afloop van de zomergeschiedenis en verwijst er ook naar in de proloog. Hij weet meer dan de kleine Leo. Nochtans beperkt hij vaak zijn gezichtspunt tot dat van zijn jongere zelf waardoor de vertelafstand erg klein wordt. Het is dan alsof de lezer de geschiedenis meebeleeft vanuit het standpunt van de twaalfjarige jongen, zoals in het volgende voorbeeld waarin de gedachten van Leo beschreven worden na de ontdekking van de inhoud van de liefdesbrieven:

"They were in love! Marian and Ted Burgess were in love! Of all the possible explanations, it was the only one that had never crossed my mind. What a sell, what a frightful sell! And what a fool I had been!

Trying to regain my self-respect, I allowed myself a hollow chuckle. To think how I had been taken in! (...) My only defence was, I could not have expected it of Marian. Marian who had done so much for me, Marian who knew how a boy felt, Marian the Virgin of the Zodiac - how could she have sunk so low? To be what we all despised more than anything - soft, sappy - hardly, when the joke grew staler, a subject for furtive giggling. My mind flew this way and that: servants, silly

servants who were in love and came down red-eyed to prayers - post-cards, picture post-cards, comic post-cards, vulgar post-cards, found in shops on the 'front' (...)". (p. 111).

Uit deze passage blijkt dat de ik-verteller tot op zekere hoogte opgaat in zijn jongere zelf. Hiervan getuigen de vele emotieve herhalingen, uitroepen en de retorische vraag. De ik-verteller vereenzelvigd zich met zijn jongere ik. Nochtans blijft het de oudere Colston die deze gevoelens van teleurstelling over Marians gedrag verwoordt. Hij vertelt wat er zich halfbewust en nauwelijks gearticuleerd in de gedachten van de kleine Leo afspeelde. Dit gaat hier echter niet gepaard met een ironische ondertoon zoals meestal het geval is in de traditionele herinneringsverhalen. Eerder betuigt de ik-verteller gevoelens van sympathie met zijn jongere zelf.

Het volgende voorbeeld illustreert op een duidelijke wijze de bedekte overgang van kleine Leo's focalisatie naar die van zijn oudere ik.

" I was perspiring a little, and remembered my mother's oft-repeated injunction, 'Try not to get hot'. How could I not get hot? I looked at Marcus. He was wearing a light flannel suit. His shirt was not open but it was loose at the neck; his knickers could not be called shorts, for they came well below his knees but they also were loose, they flapped, they let the air in. (...) and on his feet - wonder of wonders - not boots but what then were called low shoes. To a lightly clad child of today this would seem thick winter wear; to me it might have been a bathing-suit, (...). The record of these sartorial details is before me, for Marcus and I were photographed together; (...)". (p. 40-441).

De bespreking van de roman samenvattend, kunnen we stellen dat *The Go-Between* in bepaalde opzichten afwijkt van het traditionele autobiografische verhaal. Ondanks de grote tijdsafstand beperkt de ik-verteller zijn terugblik tot een zeer korte en welbepaalde periode uit zijn verleden. Het is zeker niet zijn bedoeling om zijn hele levensgeschiedenis te vertellen. De verteller sympathiseert tevens met zijn vroegere ik, wat zelden het geval was in het traditionele herinneringsverhaal. Ook wordt hier de circulaire structuur van de meeste herinneringsverhalen doorbroken door de aanwezigheid van de epiloog in het boek.

We beschouwen *The Go-Between* liever als een moderne variant van het retrospectieve ik-verhaal en wel om de volgende redenen.

Leo Colston schrijft zijn herinneringen neer als therapie voor een verdrongen trauma opgelopen tijdens zijn jeugd. Hij besteedt hierbij vooral aandacht aan de herinneringsactiviteit zelf. In de proloog bijvoorbeeld analyseert hij op proustiaanse wijze hoe dit verleden hem overvalt en hoe hij zich genoodzaakt voelt om ermee af te rekenen. In het verder verloop van het verhaal becommentarieert hij bovendien vaak de manier waarop dit verleden aan hem verschijnt.

Bij dit herinneringsproces fungeerde het dagboek als katalysator. Colston gebruikt het dagboek tevens als leidraad bij zijn herinneringen en hij vermengt de feiten uit het dagboek met zijn huidige interpretatie ervan. Dit wordt enkel in de eerste hoofdstukken van de roman expliciet vermeld (13). Maar ook in de rest van de tekst zijn sporen van het dagboek duidelijk aanwezig. Zo determineert het dagboek bijvoorbeeld de behandeling van het tijdsverloop, want Colston volgt een zeer precieze chronologie bij de beschrijving van het verleden gebeuren met een duidelijke datering van de feiten. Daarenboven helpt het dagboek de ik-verteller gemakkelijker de grote tijdsafstand te overbruggen. Hij concentreert zich hoofdzakelijk op de belevenissen van zijn jeugd en beschrijft de geschiedenis vooral vanuit het standpunt van de kleine Leo. De epiloog is geschreven vanuit een tweede vertelmoment. Het vult het eerste verhaal aan met een bezoek aan Marian en toont dat er eigenlijk weinig veranderd is na vijftig jaar. Colstons poging om met het verleden af te rekenen schijnt immers niet te slagen want hij geeft opnieuw toe aan Marians verzoek om haar liefdesbode te zijn. Zoals we zullen zien is dit einde niet zo eenduidig in de film.

Film

Tijdens het bekijken van de verfilming van *The Go-Between*, lijkt het op het eerste gezicht dat er weinig overblijft van de persoonlijke retrospectie van de roman. (Wel wordt de terugblikkende instelling van Colston duidelijker naarmate het verhaal zich verder afwikkelt).

Er treden immers verschuivingen op in betekenis en vertelwijze van de roman

wanneer we deze vertalen in film. In plaats van woorden maakt film namelijk gebruik van mise-en-scène, camerahandeling en buitenbeeldse tekst en muziek om een verhaal te vertellen (14).

De grote moeilijkheid is de geverbaliseerde boodschap om te zetten in auditieve en visuele beelden waarbij een ik-verteller terugblik op zijn eigen verleden en zijn vroegere belevenissen voorstelt alsof ze reeds lang voorbij zijn. Zoals we reeds gezegd hebben impliceert een dergelijke vertelsituatie een temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde en een ik-verteller die reflecteert op zijn vroegere lotgevallen. Deze kenmerken van het herinneringsverhaal kunnen evengoed gerealiseerd worden in filmische taal maar wel op een heel andere wijze. Concreet kan film alleen maar 'ik' zeggen en verschillende tijdstrappen uitdrukken door de buitenbeeldse verbale tekst, vandaar dat de meeste herinneringsfilms graag gebruik maken van dit procédé. Nochtans kunnen naast de buitenbeeldse tekst, mise-en-scène, camerablik, beeld- en geluidsmontage en begeleidende muziek samenwerken om ook een indruk van retrospectiviteit en subjectiviteit aan de filmische beelden te verlenen.

Voor we enkele voorbeelden bespreken uit *The Go-Between*, wenssen we echter in dit verband twee opmerkingen te maken, over de aanpassing van de ik-vertelling in film en over de tegenwoordige tijd van het filmische beeld.

Het grammaticale onderscheid in de roman tussen een ik of een hij-verteller (homodiëgetische of heterodiëgetische verteller) (15) heeft gevolgen voor de interpretatie van de tekst. Een ik-verteller poneert bijvoorbeeld een existentiële nabijheid tussen de verteller en het verhaal, terwijl een hij-verteller alleen maar een mentale of cognitieve relatie realiseert tussen hemzelf en het verhaal. Wat echter de focalisatie betreft schijnt dit grammaticaal onderscheid in het volgende geval van minime belang te zijn (15). Er is bijvoorbeeld geen verschil in focalisatie tussen een eerste-persoonsverhaal en een derde-persoonsverhaal waarin een onpersoonlijke verteller een personage kiest als 'center of consciousness' of bewustzijnscentrum. In beide beperkt de verteller namelijk zijn visie tot die van één bepaald personage en is de focalisatie intern.

Zoals we reeds gezien hebben is in het

retrospectieve eerste-persoonsverhaal de vertellende instantie dezelfde persoon als het focaliserende personage. Het tweede echter heeft de gebeurtenissen ondergaan (belevend-ik) terwijl de vertelinstantie de gebeurtenissen verwoordt (vertellend-ik). Beiden dragen dus een verschillende functie en zijn behept met verschillende kennis. In het derde-persoonsverhaal daarentegen, is de vertelinstantie niet dezelfde persoon als het focaliserende personage, maar kan de vertelinstantie zich zoveel mogelijk identificeren met het focaliserende personage (selective omniscience) (17).

Vermits film niet op dezelfde manier als de roman 'ik' kan zeggen (we laten hier even de buitenbeeldse ik-verteller buiten beschouwing) wordt de eerste persoon vertaald in een derde die als 'center of consciousness' fungeert in de film. Hierdoor blijft de vertellende functie voorbehouden aan een onpersoonlijke vertelinstantie die ons, in het geval van *The Go-Between*, het verhaal over Colston en zijn herinneringen meedeelt (heterodiëgetische verteller). Deze onpersoonlijke instantie kan zich zowel identificeren met Colston als zich losmaken van hem. Met andere woorden de onpersoonlijke vertelinstantie die Colston als plaatsvervangend subject heeft gekozen, kan ons bijvoorbeeld de gebeurtenissen laten zien op een manier waartoe Colston zelf niet in staat zou geweest zijn. Principieel zou het echter mogelijk zijn dat de visuele focalisatie van Colston volledig overgenomen wordt in de film. Dat dit wel niet het geval is wordt straks duidelijk.

De tweede opmerking betreft de tegenwoordige tijd van het filmische beeld. Film kan geen tijdstrappen uitdrukken zoals de werkwoorden in de roman (we laten hier opnieuw de - buitenbeeldse - verbale tekst buiten beschouwing). Algemeen wordt aangenomen dat film alleen maar in de tegenwoordige tijd kan vertellen. Elk visueel beeld, geïsoleerd van zijn contextuele relaties, drukt noodzakelijkerwijze een tegenwoordige realiteit uit (18). In een filmisch verhaal zijn beelden echter met elkaar verbonden, ze staan in een contextuele relatie tot elkaar en kunnen mede door bepaalde conventionele tekens zoals overvloeiers en kleurenfilters een verandering in tijd suggereren.

De toeschouwer kent en herkent deze tekens als aanduidingen van tijdsveranderingen zoals de flashback of de flashforward. Hierbij mogen we echter niet uit

het oog verliezen dat de temporele structuur van wat de filmbeelden zelf vertellen kan verschillen van de temporele structuur van het kijken naar de beelden, wat noodzakelijk in de tegenwoordige tijd verloopt. Het bekijken van een film gebeurt steeds in de tegenwoordige tijd maar wat de filmbeelden tonen is niet noodzakelijk tegenwoordig. Eens dat de verleden tijd van het vertelde gevestigd is door een flash-back bijvoorbeeld, wordt de kijker echter opnieuw opgeslorpt door de tegenwoordige tijd van de kijkhandeling. De directe referentie van de filmbeelden naar de werkelijkheid speelt ons inziens hier een belangrijke rol. De kijker krijgt de indruk onmiddellijk bij het getoonde gebeuren betrokken te zijn en maakt de gebeurtenissen gelijktijdig met de fictionele personages mee. Het vertelmoment schijnt aldus samen te vallen met het vertelde. De draagwijdte van deze tegenwoordige tijdsindruk van de opeenvolgende beelden bepaalt grotendeels onze interpretatie van de tijdsstructuur in *The Go-Between*.

In *The Go-Between* kunnen we twee tijdsniveaus onderscheiden die overeenkomen met twee fictionele of diëgetische lagen: Leo's zomervakantie op Brandham Hall (verleden tijd) en het later bezoek aan het dorp en aan Lady Marian (tegenwoordige tijd). De twee tijdsniveaus worden in de film door elkaar geveven tot een zeer complexe structuur door enerzijds beelden uit het verleden regelmatig te laten afwisselen met beelden uit de tegenwoordige tijd en door anderzijds auditieve beelden van de verleden tijd simultaan te laten lopen met visuele beelden uit de tegenwoordige tijd en omgekeerd.

We beschrijven kort dit tijdsverloop om enige klaarheid te scheppen in deze ingewikkelde situatie en om nadien de retrospectiviteit in de film te kunnen bepalen.

Na de generiek spreekt een buitenbeeldse stem de volgende zin uit: "The past is a foreign country, they do things differently there". Tegelijkertijd verschijnt er een beeld van Brandham Hall in een zomers landschap. Een koets rijdt voorbij met twee jongens erin, de twaalfjarige Leo en zijn vriend Marcus. Na Leo's introductie op het kasteel wordt al gauw duidelijk dat de vreselijke hitte voor hem ondraaglijk is door zijn winterse kledij. Door medelijden bevangen stelt Lady Marian daarom voor de kleine gast in een zomers tenue uit te dossen. Terwijl ze sa-

men naar Norwich rijden horen we opnieuw dezelfde stem als aan het begin van de film, "You flew too near the sun and you were scorched". Na de winkelbeurt doolt Leo rond in de kathedraal. Op dit moment wordt voor de eerste keer in de film een tegenwoordig tijdsbeeld ingelast (na ongeveer 20 minuten speeltijd). Deze shot toont ons de rug van een man met een bolhoed op, die wandelt langs een kerkhofmuur. Tegelijkertijd horen we de stem van de kleine Leo die dezelfde woorden uitspreekt als in een vroegere scène, "It wasn't a killing curse. There are curses and curses... It depends on the curse". Hierop bevinden we ons terug in het verleden. Leo draagt ijverig briefjes tussen Marian en Ted, oogst hoge roem tijdens een cricketmatch en het dorpsfeest, en ontdekt uiteindelijk de ware bedoeling van Marian's correspondentie. Wanneer Ted vervolgens de betekenis van de liefde aan Leo verzwijgt en hierdoor zijn belofte breekt, schrijft Leo vol heimwee naar zijn moeder. Tijdens deze gebeurtenissen wordt het tijdsverloop negen keer onderbroken door tegenwoordige tijdsbeelden (19). Maar de verleden tijd loopt hier vaak door in de buitenbeeldse stemmen. De tegenwoordige tijd shots zijn gemiddeld zeer kort (ongeveer 10 seconden) en laten telkens een oudere man zien die door het dorp wandelt of een jongeman observeert. Tijdens één van deze momenten horen we de stem van een oude vrouw (later geïdentificeerd als de stem van de zeventigjarige Marian) die de oudere man vraagt of hij haar kleinzoon herkend heeft, waarop de oudere man bevestigend antwoordt. Hierop duikt het verhaal terug in het verleden. Na de negatieve brief van zijn moeder grijpt Leo ten einde raad opnieuw naar de zwarte kunst en voert een magische ritus op. Dezelfde buitenbeeldse stem als aan het begin van de film herhaalt dan Leo's vervloeking, "Delenda est Belladonna". Dit is de eerste keer in de film dat er een expliciet verband gelegd wordt tussen de oudere Colston en zijn jongere zelf (na ongeveer één uur en half speeltijd). De laatste dag op Brandham Hall breekt aan. Leo verraadst noodgedwongen zijn liefesmissie aan Mrs Maudsley tijdens een wandeling met zijn gastvrouw in de tuinen van het kasteel. Geheel overstuur sluit hij zich daarna op in het toilet en staart voor zich uit. Hierop volgen twee korte tegenwoordige tijd shots van de oudere Colston die een huis binnentreedt. Daarna zien we weer de



"The Go-Between" (1970)



"The Go-Between" (1970)

kleine Leo bewegingloos voor zich uitstaren en horen we de zeventigjarige Marian haar vraag betreffende haar kleinzoon herhalen aan Colston. Deze woorden verzorgen de overgang naar de tegenwoordige tijd. Colston zit aan een venster in een donker interieur en luistert afwezig naar Marians mijmeringen. Hun gesprek wordt weerom onderbroken door beelden uit de verleden tijd (flashback). De climax van de geschiedenis, de verjaardagspartij en de betraptingsscène, is als het ware ingebed in dit gesprek tussen de terugblikkende personages. Hierna wordt een korte shot herhaald van Leo's onbezorgde verschijning op het kasteel, wanneer hij Marian voor de eerste keer opmerkt, loom uitgestrekt in een hangmat wienend. Dit beeld wordt afgewisseld door een shot van Teds dode lichaam steunend op zijn geweer. In buitenbeeldse commentaar horen we de oude Marian deze zomervakantie afschilderen als de gelukkigste periode uit haar leven. Ze verzoekt Colston, die nu roerloos voor zich uitkijkt, liefdesbode te zijn tussen haar en haar kleinzoon. In de volgende shot zien we Colston wegrijden in zijn wagen, terwijl Marians buitenbeeldse stem de boodschap dicteert. Haar woorden worden echter afgebroken door de begeleidende muziek. De laatste shot is een blik op Brandham Hall.

Uit bovenstaande beschrijving blijkt duidelijk de bijzondere organisatie van de visuele en auditieve beelden in *The Go-Between*. Deze realiseert en bemoeilijkt tegelijkertijd de retrospectieve indruk bij de kijker. Losey schijnt liever voor dubbelzinnige interpretaties van de beelden te kiezen. Gedurende twee derde van de film bijvoorbeeld bestaat er twijfel betreffende de tijd - wat is heden, verleden of toekomst? - en de identificatie van een personage - wie is de buitenbeeldse spreker en de man met de bolhoed? Deze ambiguïteiten beladen het herinneringsverhaal met een nieuwe betekenis.

Aan de hand van enkele representatieve voorbeelden beschrijven we de manier waarop Losey dit retrospectieve verhaal weergeeft. Achtereenvolgens bespreken we scènes waarbij de cineast gebruik maakt van een buitenbeeldse stem, shots die Colston laten zien als een oudere man die reflecteert over zijn verleden en tenslotte scènes die de verhouding aantonen tussen de oudere en jonge Leo.

Buitenbeeldse verbale commentaar.

Het is praktisch een conventie in de herinneringsfilm dat een buitenbeeldse ik-verteller zijn herinneringen aan het begin van de film inleidt. Hij deelt mee dat hij zijn herinneringen zal vertellen. (Soms kan hij ook eerst zelf in beeld verschijnen). Hierdoor komen de samengaande visuele beelden over als de persoonlijke gedachtenweergave van de onzichtbare spreker en worden de beelden meteen in een verleden daglicht geplaatst.

In *The Go-Between* leidt eveneens een buitenbeeldse stem de film in. De stem spreekt echter niet in de ik-vorm waardoor zij niet direct verwijst naar zichzelf als reflector van de getoonde gebeurtenissen. De buitenbeeldse zin is bovendien interpreteerbaar onafhankelijk van de omstandigheden waarin hij wordt uitgesproken en staat hierdoor in een min of meer onafhankelijke relatie tot de samengaande beelden. De uitspraak krijgt hierdoor een algemenere betekenis. De spreker vestigt niet de aandacht op zichzelf (20).

Het is twijfelachtig of de samengaande beelden met deze uitspraak in een verleden daglicht worden geplaatst. Op het eerste gezicht kan de stem behoren tot hetzelfde fictionele niveau (diëgesis) als de beelden (off-screen voice), maar naderhand wordt duidelijker dat de stem een andere tijdsruimte oproept dan die van de beelden, omdat de spreker zelf visueel afwezig blijft. De indruk van de verleden tijd van de beelden is echter van kortstondige aard.

Na vijftien minuten verteltijd horen we opnieuw dezelfde buitenbeeldse stem. Hoewel nog steeds niet de eerste persoon van het persoonlijk voornaamwoord gebruikt wordt staat de zin wel in een duidelijker verband tot de beelden dan de eerste keer. Het gebruik van het persoonlijk voornaamwoord 'you' in de zin, 'You flew too near the sun' suggereert namelijk een dialoogrelatie tussen de buitenbeeldse spreker en de aangesprokene in beeld (21). De identiteit van beiden blijft nochtans onbekend. Door het metaforisch taalgebruik in deze zin staan we namelijk voor een dubbelzinnige interpretatie over de aangesprokene. De shots die met deze zin samengaan kunnen dit enigszins verklaren. Marian (in medium shot) zit in een snel voortdravende koets en kijkt glimlachend voor zich uit. Op een bepaald moment valt de zon in de came-

ralens waardoor Marian plots overbelicht wordt. De volgende shot toont Leo's gelukkige gelaat dat in Marians richting kijkt. Hierdoor wordt het meisje als het ware door hem gefocaliseerd.

De aangesprokene kan nu zowel Marian als Leo zijn indien we de combinatie van de woorden met de beelden als volgt interpreteren.

Marian is de aangesprokene omdat de overbelichting de indruk wekt dat ze verzengd wordt door de zon. De zin wordt ook uitgesproken samen met dit beeld. Een andere interpretatie is dat de kleine Leo de aangesprokene is. Marian staat dan als symbool voor de zon die Leo te dicht poogde te benaderen. 'Je vloog te dicht bij de zon en je verschroei'de'. De indruk van vliegen wordt hier versterkt door het dartele en roekeloze ritme van de begeleidende muziek en de snel voortbewegende koets. Indien we de roman naslaan op deze passage dan blijkt de buitenbeeldse tekst letterlijk overgenomen te zijn uit de proloog van het boek waarin de oudere Colston een denkbeeldig gesprek voert met zijn jongere zelf. Hij verwijt hem een te overmoedige levensinstelling. Zoals we hebben aangegevoeld schijnt Losey (en Pinter) liever te opteren voor een dubbelzinnige interpretatie. Aan het einde van de film zijn namelijk Marian zowel als Leo te dicht tegen de zon gevlogen en zijn ze allebei verschroeid. Ze dragen de wonden van een onbezonnen en gevaarlijke relatie.

Wat de identiteit van de buitenbeeldse spreker zelf betreft, tasten we op dit moment in de film in het duister. De verleden tijd van het werkwoord 'fly' in de zin suggereert evenwel dat de spreker zich op een later tijdstip bevindt dan de tijd van de beelden. Hij bevindt zich in een positie waarin hij kan terugblikken op het verleden en waarin hij tegelijkertijd kan anticiperen op de beelden, wat blijkt uit de connotatieve betekenis verbonden aan de metaforische zin.

Wanneer we voor de derde maal dezelfde buitenbeeldse volwassen stem horen is het verhaal reeds tot over twee derde van de verteltijd gevorderd. Leo heeft zijn toevlucht genomen tot de zwarte kunst om de netelige situatie waarin hij zich bevindt te wijzigen. Plechtstating prevelt hij een bezwering terwijl hij een beker met purper vocht optilt. In de volgende shot zien we de bovenkant van een toilet waarin het purper vocht wordt uitgegoten en doorgespoeld. Het deksel wordt ge-

sloten en de camera tilt omhoog naar Leo's aangezicht. Ondertussen fluistert de oudere Colston Leo's spreuk na, 'Delenda est Belladonna'. Zoals reeds gezegd is dit de eerste keer in de film dat er een expliciet verband gelegd wordt tussen de oudere en de kleine Leo. Hoewel hier geen ik-vorm gebruikt wordt, realiseert de herhaling van de woorden samen met het beeld van de kleine Leo de identificatie tussen de onzichtbare spreker en het personage in beeld. Het is alsof Colston zich deze gebeurtenis levendig herinnert en de gevoelens die daarmee verbonden waren.

De buitenbeeldse verbale tekst van Colston wekt de indruk dat de samengaande beelden subjectieve voorstellingen zijn van de spreker en plaatst inmiddels deze beelden in een tijd voorafgaand aan het sprekersmoment. De beelden zijn subjectieve herhalings van wat zich vroeger heeft voorgedaan. In *The Go-Between* wordt nochtans deze indruk van tijdsafstand en subjectiviteit verzwakt door het slechts zeer sporadisch aanwezig zijn van de verbale commentaar. Hierdoor verliest de toeschouwer frequent uit het oog dat de beelden feitelijk een verhaal uit het verleden tonen en dat er een personage is dat zich deze gebeurtenissen herinnert.

Tegenwoordige tijdsbeelden

Zoals we in het voorgaande vaak hebben laten doorschemeren is er een evolutie merkbaar in de realisering van retrospectiviteit in de film. Aanvankelijk lijken de beginbeelden van de film in de tegenwoordige tijd te staan. Het is pas naar het einde van de film toe dat de beelden van Leo's zomervakantie geïnterpreteerd worden als herinneringsbeelden van een oude man. Dit laatste wordt hoofdzakelijk gerealiseerd door (naast de buitenbeeldse verbale commentaar) de schaarse inlassingen van wat we reeds tegenwoordige tijdsbeelden hebben genoemd. We moeten echter eerst opmerken dat de kijker de korte tegenwoordige tijdsbeelden in het begin als flashes forward of vooruitwijzingen interpreteert. Deze indruk wordt versterkt door de korte tijdsduur van de flitsen (gemiddeld 10 seconden), door de plotselinge verandering van de mise en scène naar een latere tijdsruimte (asfaltwegen en auto's) en door de onverwachte onderbrekingen in de chronologische continuïteit van Leo's jeugdverhaal.

Stilaan begrijpt de kijker nochtans dat het verhaal van Leo's jeugd moet bekeken worden vanuit deze korte tijdszonderbrekingen. In het volgende leggen we uit waarom.

We delen deze tegenwoordige tijdsflitsen in in drie soorten, mede omdat de film geen strikte chronologie volgt bij het integreren van deze korte scènes in de verleden tijdsbeelden. Op de eerste plaats zijn er beelden van een man met een bolhoed op, die observerend door het dorp kuiert. Ten tweede zijn er shots van de ontmoeting van deze man met de kleinzoon van Marian en tenslotte zijn er beelden van deze man wanneer hij een bezoek brengt aan de weduwe Marian.

Op welke manier kunnen we deze shots nu interpreteren als beelden van een terugblikkende persoon waardoor de verleden tijdsbeelden schijnbaar uitgaan of gevormd worden in de geest van de ouder geworden Colston? Aanwijzingen hiervoor zijn vaag ofwel op verschillende manieren interpreteerbaar. De oudere man zegt bijvoorbeeld zelf niets, hoewel dit gemakkelijk te realiseren was door een voice-over tekst over de tegenwoordige tijdsbeelden heen die Colstons gedachtengang zou verwoorden. Vermits Colston dus zwijgt kunnen we hem pas laat identificeren als de terugblikkende persoon (cfr. supra). Uit het vervolg zal blijken dat het niet een buitenbeeldse stem is die ons Colston laat kennen als een terugblikkende persoon, maar wel de mise en scène, de camerapositie en de geluidsmontage. In de eerste soort tegenwoordige tijdsbeelden zien we een oudere man ofwel met zijn rug naar de camera gekeerd ofwel slechts vaag zichtbaar in een auto of achter een venster of een kerkhofmuur. De camera slaat deze man als het ware steeds op een afstand gade (overwegend long shot). Niet alleen deze afstandelijke camerapositie maar ook het feit dat deze vreemdeling steeds alleen in beeld verschijnt en telkens afgeschermd wordt door ruimtelijke obstakels (auto, kerkhofmuur, venster), drukt zijn eenzaamheid en afzondering in meditatie uit. Daarenboven zien we hem steeds in observerende houding wat dikwijls innerlijke reflectie weerspiegelt. Het is alsof zijn omgeving hem tot inzicht dwingt.

Tijdens deze korte tegenwoordige tijdsbeelden horen we meermaals voice-over stemmen uit het verleden, van Leo zelf als kleine jongen en van de familie Maudsley. Deze stemmen verzorgen de conti-

nuitteit van de chronologie van het verleden (22). Ofwel leiden ze een nieuwe scène in het verleden in over de tegenwoordige visuele beelden heen (bv. gesprek voor het gezelschap zich naar de badplaats begeeft) ofwel zetten ze een reeds geïntroduceerde scène uit het verleden verder (bv. Marians commentaar op Leo's zorg voor haar natte haren na de zwempartij). Slechts één enkele maal zijn de voice-over woorden een herhaling van een scène uit het verleden (het eerste tegenwoordige tijdsbeeld, cf. beschrijving p. 21). Deze combinatie van stemmen uit de verleden tijd met beelden van een mediterende man in de tegenwoordige tijd, versterken de indruk dat het buitenbeelds geluid de herinneringen weergeeft die spelen in Colstons gedachten (cf. Bordwell, "internal diegetic sound").

De ontmoeting van Colston met Marians kleinzoon wordt uitgebeeld door drie shots (367, 418 en 447), telkens vanuit een verschillend camerastandpunt. De eerste keer kijkt Colston naar een jongeman in een over-the-shoulder-shot. De camera volgt de jongeman van links naar rechts in het beeld bewegend. Op zijn beurt merkt de jongeman Colstons blik op en verschijnt de laatste opnieuw met zijn rug in beeld en stapt op de jongeman toe. De tweede keer wordt nogmaals de handeling van de jongeman herhaald in een over-the-shoulder-shot van Colston. Maar nu zoemt de camera in tot een volledige close-up van de jongeman en horen we een buitenbeelds gesprek tussen Colston en de oud geworden Lady Marian, waarin de laatste Colston vraagt of haar kleinzoon hem aan iemand herinnert. Colston antwoordt dat de man lijkt op Ted Burgess. De eerste keer wordt enkel weergegeven dat Colston de kleinzoon observeert. Maar de tweede keer weerspiegelt het voice-over gesprek als het ware Colstons gedachten op het moment dat hij de kleinzoon ontmoet. De close-up van het gelaat van de kleinzoon suggereert bovendien dat Colston inderdaad de gelijkenis met Ted Burgess opmerkt. De camerahandeling wordt als het ware gemotiveerd door de innerlijke gedachten van Colston. De derde shot die de ontmoeting afbeeldt, werd genomen vanuit een zeer verre camerapositie. In de verte zien we Colston en de kleinzoon naast elkaar staan. In voice-over horen we Lord Trimingham's stem samen met Lady Maudsley's die voorspellen dat alles vlot zal verlopen op Leo's verjaardag. Deze stemmen leiden hiermee de laatste

noodlottige dag in voor Leo op Brandham. De combinatie van deze extreme long shot met de zeer klaar hoorbare buitenbeeldse stemmen kan eventueel geïnterpreteerd worden als een verbeelding van de innerlijke afstand die Colston plots ondervindt ten opzichte van Ted Burgess' kleinzoon. Zijn bewustzijn van de tegenwoordige tijd wordt vertroebeld door het verleden dat letterlijk zijn gedachten 'over-stemt'.

Wat de laatste tegenwoordige tijdsbeelden betreft kunnen we kort zijn. Colstons bezoek aan en gesprek met Lady Marian verklaren meteen dat de voorgaande beelden flashbacks van Colston waren. De verleden verjaardags- en onthullings-scène die het tegenwoordige bezoek even onderbreken zijn ondubbelzinnig flashbacks van Colston. Samenvattend kunnen we stellen dat naarmate de film evolueert het duidelijker wordt dat het Colston is die deze beelden van het verleden terugziet.

Relatie tussen Colston en zijn jongere zelf.

Bij de bespreking van de roman hebben we reeds gewezen op de mogelijke verhoudingen tussen de terugblikkende persoon en zijn jongere ik. Vermits de verteller zich immers in een later stadium van zijn leven bevindt is er een afstand gegroeid ten opzichte van zijn vroeger ik. Deze toestand heeft vanzelfsprekend gevolgen voor de relatie tussen hen beiden. Ofwel kan de verteller zijn standpunt beperken tot dat van zijn jongere zelf, ofwel kan hij zich afstandelijk opstellen ten opzichte van hem door bijvoorbeeld de spot te drijven met zijn jeugdige onwetendheid.

In de film is de situatie wel enigszins anders (cf. supra). Vooreerst beperkt een onpersoonlijke vertelinstantie haar visie afwisselend tot deze van de oude Colston en tot deze van de kleine Leo (multiple selective omniscience) (23). Aanvankelijk blijft dan ook het verband tussen beide personages vaag. De grote afstand tussen de twee diëgetische lagen (in de tegenwoordige en de verleden tijd) en de late identificatie van de man met de bolhoed en de buitenbeeldse verteller als de ouder geworden Leo, zorgen er immers voor dat de twee lagen zich relatief onafhankelijk ten opzichte van elkaar ontwikkelen. De kleine Leo is de protagonist van de verleden en de oude Colston de protagonist van de tegenwoordige tijds-

beelden. Zoals we in het voorgaande hebben aangetoond, evolueert deze situatie evenwel naar een afhankelijkheidsrelatie tussen de twee diëgetische lagen en tussen de twee protagonisten. Colston wordt het 'center of consciousness' of de terugblikkende persoon waardoor de verleden tijdsbeelden geïnterpreteerd worden als de uitbeelding van zijn subjectieve gedachten. De vertelinstantie stelt zich op de achtergrond en vermijdt te verschijnen als alweter. Op deze manier wordt het verhaal begrensd tot Colstons bewustzijn. Hierdoor komt Leo's verhaal in een afhankelijke relatie te staan ten opzichte van Colston (metadiëgetische relatie (24)). Wat de verhouding tussen Colston en Leo betreft, vinden we geen sporen van ironiserende afstandelijkheid in de film (25). Integendeel, uit de beelden blijkt dat Colston zich emotioneel betrokken voelt met zijn jongere zelf. We geven een voorbeeld waarin deze betrokkenheid vooral wordt weergegeven door de camerapositie en de begeleidende muziek.

Hoewel de kleine Leo nooit zijn gedachten verwoordt, deelt de begeleidende muziek in *The Go-Between* dikwijls indirect Leo's momenten van innerlijke spanning mee. Wanneer Marian bijvoorbeeld Leo achteloos een onverzegelde brief in zijn handen drukt, overvalt Leo plotseling een grote twijfel en nieuwsgierigheid om de inhoud van de berichtjes te kennen. (In de roman vullen deze gedachten ongeveer twee bladzijden). We zien Leo in medium shot in een deuropening staan, Marian en Hugh bedenkelijk nakijkend. Met gefronste wenkbrauwen staart hij dan naar de brief onder zijn jasje en haalt hem eruit. Vluchtig bekijkt hij de open omslag, bergt de brief onmiddellijk terug in zijn zak en kijkt opnieuw voor zich uit. In long shot zien we Leo vervolgens door het park van het kasteel lopen. De muzikale begeleiding van de eerste shot vangt aan met zware pianoakkoorden die telkens met een zeer korte rust op elkaar volgen. De aanhoudende en lage klanken beelden als het ware de binnenvallende gedachten van Leo uit. Naderhand versnelt het ritme en mondt uit in de themamuziek van de film. De muziek loopt door wanneer we daarna Leo in het park zien rennen.

Hetzelfde procédé wordt toegepast wanneer Marian Leo op de vingers tikt omdat hij weigert nog boodschapjes te dragen. Leo springt dan eensklaps recht, rukt de brief uit Marians handen en snelt reso-

luut weg zonder nog op of om te kijken. Tegelijkertijd zoemt de camera snel uit en beweegt naar omhoog, waardoor we Leo zeer klein en vanuit vogelperspectief zien wegvlugten. Dezelfde akkoorden als in de voorgaande scène begeleiden deze beelden en suggereren Leo's innerlijke opwindings. Het is opvallend dat deze scènes na de gevoelsuitbarsting steeds gefilmd worden vanuit een ver camerastandpunt waardoor Leo als een klein wezentje verschijnt, verloren rondhuppelend in de wijde natuur (long shot en extreme long shot). Beide scènes tonen momenten waarop Leo ondanks zijn teleurstelling in Marian toch haar wensen vervult. Aan het einde van de film roepen dezelfde zware akkoorden nogmaals deze gevoelsmomenten uit het verleden op. Zo wordt Marians mondelinge boodschap aan haar kleinzoon plots afgebroken door dezelfde indringende muziek. Daarna zien we Colstons zwarte wagen in long shot achter een bebost heuveltje verdwijnen. Het is alsof de oude man zich op dat moment het gruwelijk misbruik van zijn diensten in het verleden herinnert en alsof hem opnieuw dezelfde innerlijke twijfel overvalt om Marians wens te volbrengen. (Of Colston de boodschap inderdaad uitvoert blijft in de film een open vraag). De begeleidende muziek slaat als het ware een brug tussen Leo's en Colstons gevoelens. De herhaling ervan geeft aan dat Colston zich verleden gebeurtenissen herinnert. Tevens benadrukt het gebruik van een ver camerastandpunt dezelfde verlatenheid die beide personages kenmerkt. Wat de verhouding tussen Colston en zijn jongere zelf betreft kunnen we besluiten dat naarmate het verhaal vordert de relatie tussen beiden klaarder wordt. De verleden tijdsbeelden interpreteren we op het einde van de film als flashbacks van de oud geworden Leo. Nochtans moeten we opmerken dat tijdens het bekijken van de film de subjectieve oorsprong van deze herinneringsbeelden soms in het gedrang komt. De onverwachte en op het eerste gezicht onsamenhangende tijds-onderbrekingen maken af en toe de interventie van een onpersoonlijke vertelinstantie duidelijk.

Besluit

Op grond van bovenstaande bespreking vatten we samen dat in *The Go-Between* door verschillende combinaties van auditive en visuele beelden een herinne-

ringsverhaal wordt opgebouwd waarbij de grenzen tussen heden en verleden echter zeer vaag geworden zijn. Het verleden dringt in het heden door en omgekeerd. Door het voortdurend met de voeten treden van de middelen die meestal de tijdsgrenzen aanduiden lijkt het uiteindelijk alsof er geen verleden en heden meer bestaan, maar alsof alles tegenwoordig is. Het verleden draagt bijvoorbeeld kenmerken van het heden door de tegenwoordige tijd associatief op te roepen, in plaats dat het heden het verleden door associatie oproept. In de film wordt bijvoorbeeld frequent de verleden tijd onderbroken op een beeld dat op een bepaalde manier gelijkenis vertoont met het daaropvolgende tegenwoordige tijdsbeeld. Dit is het geval wanneer Marian na de picknick wegvlocht om haar minnaar op te zoeken en het verleden beeld afgebroken wordt door een shot van Colston. Eerst zien we in close-up de onderkant van Marians slepend kleed terwijl ze sluiks wegkruipt in het struikgewas. De camera snijdt vervolgens in haar beweging om in close-up Colstons voeten te tonen wanneer die uit zijn wagen stap. In dit voorbeeld ligt de gelijkenis tussen de beide shots in de beweging van gelijksoortige objecten in beeld (de voeten) zowel als in de close-up (match cut).

Op zijn beurt draagt het heden bijvoorbeeld kenmerken van het verleden in de film door zijn discontinue en achronologische opbouw, wat eigenlijk doorgaans kenmerkend is voor de verleden tijd omdat de tijdsafstand het geheugen dikwijls parten speelt. Het verleden in de film daarentegen wordt gekenmerkt door een zeer nauwgezette chronologie en de continuïteit wordt verzorgd door de voice-over stemmen in de tegenwoordige tijdsbeelden. De tijdsverhoudingen in *The Go-Between* schijnen aldus een belangrijk thema te zijn. Losey commentarieert zelf zijn preoccupatie met de doorenmenging van verschillende tijdsniveaus in een beeld bijvoorbeeld als een uitbreiding van de filmische mogelijkheden om verschillende aspecten van een bepaald personage weer te geven in één beeld (26). Niet alleen Losey maar ook Pinter voelde zich aangetrokken tot deze tijdsexperimenten: "I think I am more conscious of a kind of ever-present quality in life ... I certainly feel more and more that the past is not past, that it never was past. It's present ... The only time I can ever be said to live in the present is when I'm engaged in some physical ac-

tivity ... The whole question of time and all its reverberations and possible meanings really does seem to absorb me more and more" (27). Uit deze uitspraak evenals uit het scenario van de film blijkt dat Pinter eveneens instond voor de indruk van alomtegenwoordigheid van het verleden in *The Go-Between*. In zijn scenario introduceert hij bijvoorbeeld de term 'neutral time' om het onderscheid tussen verleden en heden te vermijden (28).

Ons rest nog een globaal beeld te schetsen van de adaptatie van de roman voor het scherm. Wanneer we de roman met de film vergelijken op basis van hun retrospectieve kenmerken bemerken we ten eerste veranderingen die afhankelijk zijn van het gebruik van een verschillend medium. De temporele afstand tussen het vertelmoment en het vertelde hebben we in het begin van dit artikel vernoemd als een fundamenteel kenmerk van het herinneringsverhaal. De lezer krijgt de indruk dat het verhaal verteld wordt nadat de feiten zich hebben voorgedaan. Bovendien vermeldt de ik-verteller zelf dat het verhaal bestaat uit zijn herinneringen. Film daarentegen kan deze tijdsafstand vanzelfsprekend niet op dezelfde wijze realiseren als de roman. Als we naar opeenvolgende beelden kijken is het immers alsof de getoonde gebeurtenissen zich steeds in de tegenwoordige tijd voltrekken. De vertelhandeling schijnt dus gelijktijdig te verlopen met het vertelde. Deze indruk van gelijktijdigheid is er meteen de oorzaak van dat de korte tijdszonderbrekingen in de film aanvankelijk geïnterpreteerd worden als flashes forward zodat er bij de kijker een hele tijd verwarring heerst betreffende de relatie tussen beide tijdslagen.

Een tweede verandering die het gevolg is van de omzetting naar het filmmedium is de verschuiving van de persoonlijke verteller naar een anonieme vertelinstantie. In de roman verhaalt de ik-verteller de herinneringen van zijn eigen belevenissen. Aan de ene kant behoudt Colston een narratieve afstand ten opzichte van zijn jongere ik door te benadrukken dat hij op een later moment zich dit alles herinnert. Maar aan de andere kant kruipt hij soms in de huid van zijn jongere zelf en verhaalt de belevenissen dan vanuit diens standpunt (cf. supra).

Zoals we reeds uitvoerig besproken hebben wordt het eerste-persoonsverhaal getransponeerd naar een derde-persoonsverhaal in de film, waardoor het moeilijker is om de relatie tussen de te-

rugblikkende persoon en zijn jongere levensgezel aan te tonen. Beide personages worden gevolgd door een onpersoonlijke vertelinstantie. Hun voortdurende aanwezigheid op het scherm evenals de beperking tot hun focalisatie geven de indruk dat de wereld bekeken wordt vanuit Leo's en/of Colstons standpunt. Later in het verhaal zal dan blijken dat de zogenaamde verleden tijdsbeelden als subjectieve herinneringsbeelden van Colston verschijnen.

Er zijn ten tweede veranderingen die niet rechtstreeks verbonden zijn met de vertaling naar een ander medium. Als we de twee verhalen naast elkaar leggen dan is de meest pregnante wijziging in de film de weglating van het dagboek uit de roman (29). Zoals we reeds vermeld hebben bestond de functie van het dagboek in de roman uit het losweken van de herinneringen bij Colston, het overbruggen van de vertelafstand en het verzorgen van een precieze chronologie in het verhaal. Wanneer het dagboek afgelopen is moet Colston zich ter plekke begeven om het vervolg te kennen van de gebeurtenissen. Hieruit kunnen we besluiten dat Colston erg aangewezen was op de inhoud van het dagboek om zich deze zomervakantie te herinneren. Hoewel in de film de prilste stimulans om een tocht te maken in het verleden ontbreekt, wordt het herinneringsproces bij Colston zelf voortdurend geprikkeld door zijn onmiddellijke omgeving, de kerk, het huis, het cricketveld etc. Hierdoor geraakt Colston in de ban van het verleden dat zeer levendig zijn tegenwoordig bewustzijn doordringt. Op deze manier smelten de aanleiding van de herinnering en het later bezoek aan het dorp in de film samen. Verder is het verkleinen van de vertelafstand voor het filmisch medium geen probleem omdat het filmbeeld zelf reeds gelijktijdigheid tussen de vertelhandeling en het vertelde suggereert. Simultaneïteit wordt tevens aangegeven door de zogenaamde split-flashbacks waarbij auditieve beelden uit het verleden samengaan met visuele beelden in het heden en omgekeerd. Op deze manier werden alle functies van het dagboek in filmische taal omgezet.

Een andere opvallende wijziging is de spanningsopbouw in roman en film. In de roman vraagt de lezer zich af welke situaties tot dit eindpunt, waarmee een herinneringsverhaal trouwens begint, hebben geleid terwijl de kijker van de film ten eerste verstoken blijft van de

kennis van de afloop van het verhaal en ten tweede lang in het duister tast betreffende de tijdsveranderingen. Zijn taak bestaat erin een logisch verband te zoeken tussen de twee tijdslagen. De spanning in de film bestaat dus in het identificeren van de terugblik.

We besluiten dat de roman/film *The Go-Between* beide als varianten kunnen beschouwd worden van het traditionele herinneringsverhaal omdat ze de strikte scheiding tussen heden en verleden zoveel mogelijk doorbreken en aandacht besteden aan het herinneringsproces zelf. Dat beide media dit op een verschillende manier gerealiseerd hebben poegen we hier aan te tonen. We benadrukken nogmaals het feit dat we ons voor de vergelijking uitsluitend gebaseerd hebben op verhaalselementen die het herinneringsverhaal typeren en dat we andere benaderingen van de verhalen hier buiten beschouwing hebben gelaten.

een verhaaltipe komt niet vaak voor in filmstudies. Een uitzonderlijk voorbeeld is het artikel van Robert L. Fiore, *The Picaresque Tradition in Midnight Cowboy*, *Literature/Film Quarterly*, Vol 3, Summer 1975, no 3, p. 270-276., waarin de schrijver op zeer beknopte wijze en in een zeer algemene terminologie de picareske kenmerken van de film, *Midnight Cowboy*, beschrijft. De film is gebaseerd op een roman van J.L. Heslihy.

(3) L.P. Hartley, *The Go-Between*, 1975, p. 198.

(4) W.J.M. Bronzwaer, Over het lezen van narratieve teksten, in *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*, Ambo Baarn, 1977, p. 229-254. Het onderscheid tussen vertellend-ik (erzählendes Ich) en belevend-ik (erlebendes Ich) werd voor het eerst gemaakt door Leo Spitzer in een studie over Proust, *Stilstudien II*, München, 1922, p. 478. Dit onderscheid werd daarna overgenomen door literatuurtheoretici zoals Stanzel. Zie verder D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978, p. 143-172.

(5) U. Musarra-Schröder, *Le roman-mémoires moderne*, APA - Holland University Press, 1981, 393 p. U. Musarra, *Narcissus en zijn spiegelbeeld, het moderne ik-verhaal*, 1983, Van Gorcum, Assen, 105 p. In haar studie steunt ze vooral op G. Genette en M. Bakthin.

(6) Deze indeling is wel enigszins een vereenvoudiging van Musarra's oorspronkelijke inleiding, zie hiervoor, Musarra: 1981, p. 7-24.

(7) De termen zijn Nederlandse vertalingen van G. Genette, *narration ultérieure*, *narration simultanée* en *narration quasi-simultanée*, uit *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 69-272.

(8) Musarra verkiest blijkbaar de terminologie van Pouillon (*Temps et roman*, Gallimard, 1946) *vision avec* en *vision par derrière*, boven Genettes focalisation, waarschijnlijk omdat Pouillon het vertelstandpunt hier verbindt met de vertelhandeling en het vertelmoment en omdat de grenzen tussen vertellen en focaliseren in de literatuur nog niet precies zijn afgeleid.

Zie ook, S. Rimmon, *A comprehensive theory of narrative*, PTL 1, 1976, p. 33-62. en W.J.M. Bronzwaer, *Focaliseren of vertellen?* in *Forum der Letteren*, 20, 1979, p. 449-458. en M.B. van Buuren, *Focalisatie*, *Forum der Letteren*, 20, 1979, p. 459-470.

(9) cfr. Bronzwaer (4), p. 252-253.

Zie voor vrije indirecte rede ook Banfield, *Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction*, *Poetics Today*, Vol. 2:2, 1981, p. 61-76 en G.L. Dillon § F. Kirchoff, *On the form and function of free indirect style*, PTL, 1, 1976, p. 431-440.

(10) B. Romberg, *Studies in the narrative technique of the first-person-novel*, Stockholm, Lund, 1962, 379 p., p. 311-319.

(11) Een voorbeeld is de volgende passage, "(...) and I felt, with a bitter blend of self-pity and self-reproach that had it not been for the diary, or what the diary stood for, everything would be different. I should not be sitting in this drab, flowerless room, where the curtains were not even drawn to hide the cold rain beating on the windows, or contemplating the accumulation of the past and the duty it imposed on me to sort it out. I should be sitting in another room, rainbow-hued, looking not into the past but into the future: and I should not be sitting alone" (p. 8).

(12) We meten de tijdsduur van de verteltijd aan het aantal bladzijden dat elke vertelde gebeurtenis beslaat. Zie verder G. Genette, *Figures III*, p. 122-144.

(13) Een voorbeeld is de volgende passage: "To my mind's eye, my buried memories of Brandham Hall are like effects of chiaroscuro, patches of light and dark: it is only with effort that I can see them in terms of colour. There are things I know, though I don't know how I know them, and things that I remember. Certain things are established in my mind as facts, but no picture attaches to them; on the other hand there are pictures unverified by any fact which recur obsessively, like the landscape of a dream. The facts I owe to my diary which I kept religiously, beginning on the 9th, the day I arrived, and going on until the 26th, the eve of the fateful Friday" p. 32.

(14) Zie J.M. Peters, *Van woord naar beeld*, Coutinho, Muiderberg, 1980, 168 p., p. 57.

(15) Zie Genette, *Figures III*, p. 251 e.v.

(16) Zie Genette, *Figures III*, p. 225 e.v. en S. Rimmon, *A comprehensive theory of narrative*, PTL, 1976, p. 50 en 58.

(17) De term is afkomstig van N. Friedman, *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, in *PMLA*, LXX 1955, p. 1160-1184.

(18) Zie artikel van J. Dagle, *Narrative Discourse in Film and Fiction: The question of the Present Tense*, in *Narrative Strategies*, ed. S.M. Conger and J.R. Welsch, Western Illinois University, 1980, p. 47-59.

Zie ook J.M. Peters, *Van woord naar beeld*, p. 90-91, p. 104-106.

(19) Dit zijn de volgende shots, 86, 100, 185, 186, 351, 361, 367, 387, 418.

(20) Zie hiervoor N. Tamir, *Personal narrative and its linguistic foundation*, PTL, 1, 1976, p. 403-429. p. 404 e.v.

(21) cfr. (20).

(22) We gebruiken de term voice-over in dezelfde betekenis als buitenbeeldse tekst. Zie ook D. Bordwell & K. Thompson, *Film art*, University of Wisconsin, 1979, p. 204 e.v. evenals de artikels in *Cinema/Sound*, *Yale French Studies*, n° 60, 1980, 287 p.

(23) De term is afkomstig van N. Friedman, cfr. (16).

(24) Genette gebruikt dit begrip in zijn *Figures III*, p. 241.

(25) We kunnen wel spreken van ironiserende afstandsname van Colston t.o.v. de oude Marian wanneer hij beelden terugziet van zijn eerste aankomst op Brandham en de zelfmoord van Ted Burgess. Marians voice-over commentaar bij deze beelden staat duidelijk in contrast met Leo's gedachten. Marian stelt de hele affaire voor als was het een idylle. Dit scherpe contrast tussen beeld en commentaar werkt ironiserend.

(26) Zie hiervoor T. Milne, *Losey on Losey*, London, Secker & Warburg, 1967, p. 118-119.

(27) Zie hiervoor artikel van B. Houston en M. Kinder, *The Losey-Pinter Collaboration*, in *Film Quarterly*, Vol XXXII, nr 1, Fall 1978, p. 17-30. p. 22.

(28) Zie H. Pinter, *Five Screenplays*, p. 358. Deze passage werd vervangen door andere beelden in de film maar met hetzelfde effect.

(29) We zijn tot dit besluit gekomen na een gedetailleerde vergelijking van de tijdsstructuur in beide media.

Noten

(1) De geraadpleegde uitgaven zijn: L.P. Hartley, *The Go-Between*, Penguin Books, 1975, 281 p. en H. Pinter, *Five Screenplays*, Eyre Methuen Ltd., 1977, 367 p.

(2) Film en roman vergelijken op basis van