

Over een kortzichtig oog

Point-of-view (2)

Alle recente studies die zich toeleggen op de opbouw van een filmische narratologie, houden zich in de eerste plaats bezig met het point-of-view. De Franstalige studies hebben als bijkomstig kenmerk dat ze hun eerste wapens ontlenen aan de literatuurtheorie; aangezien deze ouder is, en de toets der kritiek reeds langer heeft doorstaan, zou ze reeds gevormde en voor de cinema toepasbare analysemiddelen te bieden hebben. En bovendien is een van deze middelen, het point-of-view, van nature visueel van aard en dus al voorgevormd voor een analyse van een verhaal in beelden. Dit brengt echter een zekere verglijding met zich mee, een verglijding van de 'sturing' van het verhaal (de focalisatie bij Genette) naar de valstrikvraag van het 'Wie ziet', om uiteindelijk uit te komen bij de riskante evaluatie van 'dat wat een persoon, geplaatst in dezelfde situatie als het personage, gezien zou hebben'.

En na zoveel verglijdingen is men geneigd zich de volgende vraag te stellen: Was Bazin een narratoloog? En inderdaad, het gebruik van het point-of-view, ontleend aan de literaire context, kan – en dat is wat ik hier zal trachten aan te tonen – tot niets anders leiden dan een realistische evaluatie van de cinema, in zowel esthetisch als theoretisch opzicht. De reden hiervan is dat men de notie van het point-of-view heeft ontleend aan de literatuurtheorie, zonder er de ontstaansgeschiedenis van na te gaan, een geschiedenis die het nochtans mogelijk zou hebben gemaakt de perverse effecten van deze ontlening te signaleren.

Het point-of-view heeft een lange staat van dienst. Maar toch volstaat haar algemeenheid niet om haar coëxtensief aan het verhaal te maken, want haar gebruik is slechts binnen een specifiek kader algemeen, een kader dat zowel esthetisch als historisch getekend is. Als literair procédé ziet men haar verschijnen in de achttiende eeuw bij Diderot, steunend op Leibniz. Maar als kritische notie zou ze meer dan honderd jaar bestaan en zelfs tijdgenote zijn van de uitvinding van de fotografie! Dide-

Oorspronkelijk: 'D'un oeil peu regardant'. Deze tekst van Marc Vernet is speciaal voor *Versus* geschreven en niet elders verschenen. Vertaling: Paul Verstraten.

rot, gevolgd door de negentiende eeuw, had echter meerderen argwanend moeten stemmen, en niet alleen Françoise van Rossum-Guyon,² die reeds opmerkte dat het begrip *furor* kreeg in het kader van een literatuurkritiek die erop gebrand was de superioriteit van het realisme in de literatuur te bevestigen, en daarmee de noodzaak de literatuur te bestuderen op basis van wat zich in de realiteit afspeelt. Jean Pouillon bijvoorbeeld, formuleerde dit aldus: 'Om de aard van de romaneske visie te begrijpen, volstaat het de reële visie in ogenschouw te nemen.'³ En wanneer Sartre verklaart dat François Mauriac geen romanschrijver is omdat hij zich als het oog van God beschouwt, dan is de basis van zijn kritiek in wezen niet anders.⁴

Met het point-of-view kan men aldus de descriptie behandelen als waar-neming, het verhaal als ooggetuigenverslag, het discours als een werkelijkheid en de diëgese als preëxisterend aan het verhaal. En dan kan de kritiek met wellust de verschillen afmeten tussen de beschreven of 'getoonde' scène en dat wat er was/zou zijn in de realiteit, de relatie bestuderen tussen de 'blik' die het verhaal toestaat en de waarneming die in de werkelijkheid mogelijk is, om vervolgens de 'weergave' van de scène te prijzen alsmede de discipline die het discours schikt naar de eisen van de werkelijkheid.

Het is dus niet verbazingwekkend dat de literatuurkritiek, in plaats van te rade te gaan bij de perspectivische schilderkunst waar de notie ontwikkeld is, zich op massieve wijze op de cinema beroept. Deze wordt immers afgeschilderd als een *realistische registratietechniek*,⁵ in navolging van de traditionele neiging de visuele perceptie op te vatten naar het model van de drukkunst, waar de externe werkelijkheid zich inkerft in het netvlies als in het filmmateriaal. Een dubbele metafoor: de drukkunst in-formeert de visuele perceptie, en biedt deze kant en klaar aan voor een realistische 'literarisering'. Hieruit zal dan het dubbele voordeel getrokken worden van een referentie, voortgezet via de cinema, aan een techniciteit die men de schriftuur zal toedichten, maar om deze in dezelfde beweging en des te sterker ondergeschikt te maken aan de

1. Bruce Morrisette, *Novel and Film*. University of Chicago Press, 1985. Morrisette voert de term terug tot 1866, en zelfs tot 1827, wat haar een tijdgenote zou maken van de eerste foto's van Nicéphore Niepce.

2. Françoise van Rossum-Guyon, 'Point de vue ou perspective narrative', in: *Poétique*, nr. 4, Parijs (Le Seuil) 1970, pp. 476-497.

3. Geciteerd in idem, p. 492. Jean Pouillon, *Temps et roman*. Parijs (Gallimard) 1946, p. 36.

4. Jean-Paul Sartre, 'M. François Mauriac et la liberté', in: *Situations*, nr. 1, Parijs (Gallimard) 1946, pp. 36-57.

5. François Jost, 'Propositions pour une narratologie comparée', in *Mana*, nr. 7: *Texte et Médialité*, samensteller Jürgen Müller, Mannheim 1987. Jost is zich bewust van een dergelijke misvatting, maar zonder er de oorzaken van te kennen, zoals we straks zullen zien.

eis van het realisme, in naam van de kunst en de kritiek. En ziedaar de reden waarom Balzac, in het pension Vauquer, regelmatig troont op een dolly.

Het zware apparaat van de visuele metafoor veroorzaakt aldus, in de literatuurkritiek, de koppige terugkeer van optische synoniemen: van de behavioristische camera van Claude Edmonde Magny⁶ of Norman Friedman⁷ tot de focalisatie van Gérard Genette,⁸ de 'visie parallel aan het personage' of desnoods 'over diens schouder' van Jean Pouillon,⁹ de 'inperking van het gezichtsveld' van G. Blin¹⁰ en 'de oriëntatie van de blik' van Todorov¹¹.

In deze omstandigheden moest de verleiding wel groot zijn om – door de notie van het point-of-view letterlijk te nemen – de cinema terug te geven wat de literatuur haar op metaforische en approximatieve wijze dacht te hebben ontleend. Daartoe was het nodig om nogmaals te vergeten dat het point-of-view in de schilderkunst voor alles een element is in een representatiesysteem dat geschoeid is op een geometrische leest. Het gaat om het point-of-view, niet om het oog dat toebehoort aan het lichaam van een observator, een oog dat slechts voorkomt in schema's met een pedagogisch allegorisch doel. En dat point (of-view) krijgt haar belang en haar structurerende kracht pas op het moment dat ze niet meer aan een lichaam refereert.¹² Wanneer men dit vergeet betekent dat, zoals Pierre Francastel eens opmerkte,¹³ Paolo Uccello zien door de ogen van Camille Pissaro, de theoretici van het Quattrocento via de uitgelaten schilders die met hun ezels de vrije natuur introkken. En het is precies deze retrospectieve illusie van de negentiende eeuw over het Quattrocento die op 'natuurlijke' wijze leidt tot een incarnatie

6. Claude Edmonde Magny, *Le nouveau roman américain*.

7. Geciteerd door Van Rossum-Guyon, a.w., p. 481. Oorspronkelijke tekst: Norman Friedman, 'Point of view in the fiction: development of a critical concept', in: *PMLA* LXX, december 1965. In de classificatie van Friedman gaat men over van de alwetendheid naar de camera, van het weten naar het zien, doordat beide op hetzelfde niveau worden gesteld.

8. Gérard Genette, 'Discours du récit', in: *Figures III*, Parijs (Le Seuil) 1972; en van dezelfde auteur: *Nouveau discours du récit*. Parijs (Le Seuil) 1983.

9. Jean Pouillon, a.w.; zie eveneens van dezelfde auteur 'Les règles du Je', in: *Temps Modernes*, 12, april 1957, pp. 91-98.

10. G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Parijs (Corti) 1954.

11. Geciteerd door Van Rossum-Guyon, a.w., p. 494.

12. Als men er nog behoefte aan heeft overtuigd te worden van de prioriteit die in de schilderkunst toegekend wordt aan de uitwerking van de observatie *de visu*, leze men bijvoorbeeld E.H. Gombrich, 'Leonardo on the science of painting', in: *New Light on Old Masters*. University of Chicago Press, 1986, pp. 32-60.

13. Pierre Francastel, 'Voir... déchiffrer', in: *La figure et le lieu*. Parijs (Gallimard) 1967, p. 37.

van het point-of-view¹⁴ door haar, zonder veel omhaal, gelijk te stellen aan de 'onbemiddelde visie' van het personage dat zich als bij toeval 'aan gene zijde' van het verhaal zou bevinden, of zelfs in het 'er-buiten',¹⁵ naar het model van de Middeleeuwse *perspectiva naturalis*. Slechts in het *perspectiva naturalis* is inderdaad sprake van een oog. In het *perspectiva artificialis*, precies dat van de schilderkunst, is iedere referentie naar een werkelijke driedimensionale werkelijkheid, met een observator geplaatst tegenover een schouwspel, zinloos, aangezien het point-of-view intern is aan het geconstrueerde beeld, intern aan een geometrische tweedimensionale constructie. Het point-of-view gaat er, logisch gezien, niet aan vooraf, noch bevindt ze zich, ruimtelijk gezien, 'ervoor': ze is in het beeld.¹⁶ De 'positie van de observator' is geen voorafbepaald realistisch gegeven dat vervolgens het beeld zou voortbrengen, het is een secundair resultaat, een fictieve positionering, gecreëerd door het beeld.

Wanneer men vasthoudt aan deze conceptie waarin de visuele perceptie zich voordoet als empirisch – maar waarvan we gezien hebben wat ze verschuldigd is aan de metafoor – neigt de analyse van het cinematografische verhaal tot een vertakking in onderverdelingen en afgeleide noties, en dwaalt ze, naar gelang ze zich ontwikkelt, steeds verder af van een synthese die aanvankelijk toch binnen handbereik leek. Vandaar deze terminologische zwenkingen waarvan het einde niet in zicht lijkt en waarin het ene synoniem het andere opvolgt in het vocabulair dat gelukkig(?) rijk is aan visuele uitdrukkingen. En daarbij openbaart het antropomorfisme zich al snel als veelbelovend en ontoereikend. Men heeft de camera, de blik van het personage en die van de toeschouwer nog niet op één lijn gezet, of de meest traditionele cinema biedt al op spontane wijze duizend en één bizarre tegenvoorbeelden die zelfs niet door inbreuken op het realisme verklaard kunnen worden. Men heeft de equivalentie 'beeld – oculaire visie' nog niet gesteld, of het 'mind's eye' van de Engelsen, het denken voorgesteld in beelden, duikt reeds op.

De reden van de veelvoud aan corrigerende en aanvullende termen binnen de theorie van het 'cinematografisch' point-of-view is niets anders dan het feit dat men de compositie van het filmbeeld, de organisatie van de filmtaal en het begrip van de toeschouwer niet alleen wil behandelen alsof de fictiefilm een documentaire is, maar vooral alsof

14. Zie voor die neiging tot antropomorfisering van de enunciatie in de narratologische analyse: Ch. Metz, 'L'énonciation impersonnelle, ou le site du film', in: *Vertigo*, Parijs 1987, pp. 13-34.

15. Zie voor deze oriëntatie: François Jost, *L'œil-caméra*. Presses Universitaires de Lyon, 1987.

16. Zie Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*. Parijs (Flammarion) 1987.

het daarbij zou gaan om de 'gene zijde', om de reële en 'onbemiddelde' visie. Uiteindelijk is alleen Gérard Genette zelf, initiator van een ontwikkeling die hij niet bepaald gewenst heeft, zich van dit alles bewust, wanneer hij, terugblikkend in zijn *Nouveau Discours du Récit*,¹⁷ erkent dat de term focalisatie, bedoeld om zich te onderscheiden van het te optische 'point-of-view' of 'perspectief', net zomin als haar voorgangers ontsnapt aan een metaforisch determinisme dat meer ongemakken dan oplossingen voor de analyse oplevert. François Jost geeft toe, aan het begin van zijn *Oeil-Caméra*,¹⁸ dat er in deze kwestie die een cinematografische kwestie is geworden, een terugkeer tot het bazinisme zou kunnen schuilgaan, maar het is pas in een nog recentere tekst¹⁹ dat de auteur de literaire metafoor, waarop hij zijn notie van de ocularisatie fundeert, ervan beschuldigt onwetend te zijn van wat de cinema werkelijk is. Toch is dat nog niet voldoende. Het is niet dat de literatoren de cinema niet kennen, het gaat er om dat de literaire kritiek, op basis van de notie van het point-of-view met haar realistische wortels, in de cinema niets anders kunnen zien dan een 'realistische registratietechniek'. Het is niet zozeer de literatuurkritiek die zich vergist op het gebied van de cinema, het is de filmtheorie die blind is voor de fundamenteën van het point-of-view.

Men heeft moeten wachten op de studies van Edward Branigan²⁰ en Elena Dagrada²¹ om de metaforische cirkel enigszins doorbroken te zien worden. De notie point-of-view wordt hier enerzijds losgekoppeld van haar obligate koppeling (in muziektechnische zin) met de camera die geïdentificeerd wordt met de plaats van het 'ziende' personage,²² en anderzijds van een verplichte referentie naar hetzij een als reëel gestelde ruimte, hetzij een innerlijke wereld van het personage waarmee die van de toeschouwer zou samenvallen. Het is overigens alsof de twee onderzoekers (de laatste kent het werk van de eerste goed) een taakverdeling hebben toegepast: Branigan breekt met de koppeling van de camera met het personage, met de plaatsing van het personage in een gereconstitueerde driedimensionale ruimte, en Dagrada met de

17. H. Damisch, a.w., p. 43.

18. H. Damisch, a.w., p. 7.

19. F. Jost, 'Propositions pour une narratologie comparée', a.w. Jost herneemt op deze manier een idee dat reeds door Jean Mitry en Edgar Morin geformuleerd werd.

20. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*. Amsterdam (Mouton) 1984.

21. Elena Dagrada, 'The Diegetic Look. Pragmatics of the POV shot', in: *Iris*, nr. 7: *Cinéma et Narration* 1, samensteller Marc Vernet, Parijs 1986, pp. 111-124. (In een komend nummer van *Versus* zal een vertaling van dit artikel gepubliceerd worden.)

22. Zie voor dergelijke gevallen van 'ruimtelijke incoherentie' in termen van point-of-view het boek van E. Branigan, a.w., maar vooral D. Bordwell, J. Staiger en K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. New York (Columbia University Press) 1985, met name de hoofdstukken 5 en 6.

koppeling van het point-of-view shot met de 'subjectiviteit' van het personage.²³ Maar beiden geven, aan de hand van precieze analyses van verschillende films, het primaat terug aan discursieve organisaties en aan hun ontcijfering door de toeschouwer.

Terloops even twee zaken. Ten eerste: de cinematografische narratologie heeft ongetwijfeld last gehad van een gebrek dat de ideologische analyse van de cinema gedurende een zekere tijd gekend heeft, toen zij, vanwege een wijdverbreide fetisjering van de techniek, de gehele cinema tot niet meer dan de camera herleidde, die op metonymische wijze tot 'basisapparaat' werd benoemd.²⁴ Ten tweede: de weigering om de kwestie van het point-of-view te reduceren tot de plaatsing van de camera, maakt met één beweging ook de aan Genette ontleende opposities 'intern-extern' en 'intern-neutraal' ongeldig, – ik kan immers heel goed het 'kijkende' personage in het beeld zien. En bovendien maakt deze weigering de oppositie 'ocularisatie-focalisatie' ongeldig (een tegenstelling voortgekomen uit de gangbare tegenstelling tussen perceptie en begrip), aangezien beide met evenveel recht afhangen van enerzijds de discursieve strategie en anderzijds het begrijpen hiervan door de toeschouwer. Zoals David Bordwell opmerkt²⁵ is het point-of-view, wanneer het teruggebracht wordt tot het zogenaamde 'subjectieve' shot, in narratief opzicht van weinig belang, al was het maar vanwege haar zeldzaamheid, beperkt als zij is tot enkele stereotiepe gebruiksvormen. Bovendien – en dat is een ander effect van het antropomorfisme – verliest men vaak uit het oog dat de toekenning van een aantal shots of een 'visie' aan een personage, op zichzelf geen specifiek cinematografisch procédé is dat in de specifieke termen van de visuele perceptie en/of subjectiviteit behandeld zou moeten worden. Integendeel, het dient in een ruimer retorisch verband geïntegreerd te worden. En dat kan net zo goed de gebouwen en geografische plaatsen behelzen, wanneer het er om gaat de toeschouwer te laten begrijpen dat de verschillende shots die volgen alle *gesitueerd* dienen te worden in het gebouw waarvan we eerst, via een establishingshot, de façade hebben gezien, of in het gebied waarvan we eerst, in een ondertitel of op een bord, de naam hebben gelezen. Een gezicht en een blik kunnen net zo goed een verankering leveren, zoals in het geval van de superpositie (een personage kijkt

23. Zie voor een discussie omtrent de noties subjectiviteit en objectiviteit in de literatuur: Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*. Parijs (Le Seuil) 1986; oorspronkelijke titel: *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt (Ullstein) 1977.

24. Zie de polemiek die destijds het artikel van Jean-Louis Baudry, 'Effets idéologiques de l'appareil de base', in: *Cinétique*, nr. 7/8, 1970, opriep; alsmede het begin van Ch. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, waarin op dit het artikel wordt ingegaan.

25. Bordwell e.a., a.w., pp. 31 e.v.

en we zien wat hij zich herinnert, verbeeldt, of inbeeldt). Een dergelijke configuratie is niet per se verbonden aan de subjectiviteit, noch aan de 'inperking van het blikveld'. Localiseren is niet hetzelfde als focaliseren.

Door voorrang te geven aan de discursieve organisatie (waarvan het establishingshot, om dat voorbeeld te hernemen, deel uitmaakt), en haar van haar a priori antropomorfisme te bevrijden, sluiten Branigan en Dagrada in de analyse de noodzaak in om rekenschap af te leggen van de ontcijferingsarbeid die door de toeschouwer verricht wordt. Deze toeschouwer kan dus niet meer beschouwd worden als een goedgelovige gedupeerde of als iemand die zich klakkeloos identificeert (wat in beide gevallen neerkomt op een onderwaardering van het verhaal), maar, zoals dezelfde David Bordwell reeds in een andere tekst²⁶ aangaf, als een producent van hypothesen die hij opstelt aan de hand van de bakens die de film uitzet, bakens die met recht aan de filmtaal toebehoren. Het gaat er dus niet meer om te weten of de camera en de microfoon op een meer of minder correcte wijze dienstbaar zijn gemaakt aan de 'realistische' eisen van de 'visie' of het 'gehoor' van een personage en of, bijgevolg, de regisseur de transparantie of de waarschijnlijkheid al dan niet respecteert. Het gaat er eerder om te zien hoe de filmtaal, die wordt ingezet om een *discursief effect* bij de toeschouwer teweeg te brengen, wordt ingezet (via decoupage, montage, kadering, beeldcompositie) om informatie te geven of te verhullen²⁷ en daarbij mogelijk een personage de verantwoordelijkheid voor een discursieve strategie in de schoenen schuift.

Mogelijk, niet noodzakelijk. Wanneer men zich op dit spoor zet is voorzichtigheid geboden. Wanneer men minder antropomorfisch te werk was gegaan zou men misschien eerder tot de ontdekking zijn gekomen dat de 'gedelegeerde verteller' maar tot weinig gedelegeerd werd en in ieder geval maar zelden tot dat wat men dacht. Het is eerder zeldzaam dat hij een gefocaliseerde vertelling 'op zich neemt', want dat wat op zijn verschijning of interventie volgt lijkt vaak als twee druppels water op een niet-gefocaliseerde vertelling. Eigenlijk zijn er maar een paar gevallen waarin men van de verteller kan zeggen dat hij een 'gedelegeerde' is. In de meeste gevallen is hij niet meer dan een richtingaanwijzer die voor de toeschouwer het begin en het eind van een tijd- en plaatsverandering aangeeft. Zijn narratieve functie beperkt zich aldus tot die van een lift die de overgang van de ene naar de andere narratieve etage mogelijk maakt. Hij heeft wel andere functies die de narratologie

26. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, met name hoofdstuk 3, 'The Viewer's Activity'. Bordwell ontleent zijn ideeën, evenals Genette, aan Meir Sternberg.

27. Aangezien in narratologische termen het zien opgevat moet worden als een weten.

tot nog toe over het hoofd lijkt te hebben gezien. Zo kan hij bijvoorbeeld het verhaal inschrijven in de categorie van de persoonlijke biecht en tegelijkertijd (vooral in het geval van de flashback) het filmische statuut van hetgeen verteld gaat worden bevestigen, aldus de gespleten positie van de toeschouwer steunend.

Maar laten we terugkeren naar ons kortzichtige oog, naar het point-of-view dat Elena Dagrada op even simpele als krachtige wijze definieert: 'Het point-of-view-shot is een eenheid van de filmtaal die op het scherm een diëgetische blik representeert.'²⁸ De eenvoud van de definitie mag echter twee belangrijke consequenties met betrekking tot het shot en tot de dialectiek die film en toeschouwer verbindt, niet verhullen. De radicale wijziging in perspectief die leidde van de camera en de waarschijnlijkheid naar de beeldcompositie op het scherm en het cinematografisch discours leidt er in feite toe dat het shot niet meer op zichzelf wordt beschouwd, afgemeten aan de reële visie, als basis van het point-of-view, maar dat ze wordt opgenomen enerzijds in een globale discoursstrategie en anderzijds in het hart van de heersende filmtaal en de in beschouwing genomen films. Het point-of-view kan bepaald worden met behulp van elementen die groter zijn dan het shot (van het type segment), kleiner dan het shot (elementen van de compositie binnen het kader²⁹), of elementen die geen relatie met het shot hebben (muziek, maar ook voorafgaande informatie die te maken heeft met het geheel van de diëgetische situatie, informatie die op een suprasegmentale wijze functioneert). Ook lijkt de tijd voorbij van de verbazing over ruimtelijke (of auditieve) 'incoherenties' die men in een of ander 'subjectief' shot van een klassieke of moderne film kan vinden. In *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (Wim Wenders, 1987) zien we twee personages op de rug die door een galerij wandelen; in het volgende shot glijdt de camera zijdelings langs een derde personage dat glimlachend in de camera kijkt. Het identieke decor en het zogenaamde snijden op de beweging ('voortgaande personages – voortgaande camera'), brengen de toeschouwer ertoe te denken dat het derde personage de twee voortgaande helden, de twee engelen, toelacht. Terwijl de camera, het derde personage in beeld houdend, zijn beweging voortzet, draait ze zich om, om achter zich onze twee helden, die het derde personage nog niet gepasseerd zijn, en face op te vangen. Een moderne crisis van de ruimte? In *CITY FOR CONQUEST* (Anatole Litvak, 1941) staat de held, met zijn

28. Dagrada, a.w., p. 116.

29. Men denke bijvoorbeeld aan de rol die een raster, traliwerk, gril of sluier kan spelen die, vooraan in beeld geplaatst, het kijken bemoeilijkt of verhindert en naar de aanwezigheid van een observator verwijst.

door het boksen toegetakelde ogen, oog in oog voor zijn vriendin die hij sinds lange tijd niet meer gezien had, maar die met hem wil praten. Een zeer wazig beeld toont ons haar aanvankelijk heel vaag, en dan, wanneer hij haar stem herkent, scherp. Maar wanneer het beeld scherp wordt, spreekt ze niet en face tot hem, maar kijkt ze naar hem met haar gezicht naar rechts gekeerd.³⁰ Wat een antropomorfische benadering als een breuk of een incoherentie zou bestempelen is in feite van geen belang voor de toeschouwer die, na de aanvankelijk afgeleide en geregistreerde informatie ('dit is een shot dat verwijst naar de blik van een personage'³¹), bereid is een andere hypothese te volgen zo lang de ontwikkeling van het verhaal er niet door in gevaar wordt gebracht. De tweede hypothese kan met andere woorden de eerste opvolgen zonder deze te vernietigen. In beide gevallen (Wenders en Litvak) wordt de ruimtelijke 'coherentie' opgeofferd aan de eisen van het verhaal (bij Wenders de hemelse en bijna alomtegenwoordige aard van de engelen; bij Litvak de noodzaak om na het 'subjectieve' shot, waarin op dramatische wijze de pathos is neergezet, over te gaan naar een klassiek shot-tegenshot dat nodig is voor de dialoog). Men kan zich afvragen of het hier wel om een opoffering gaat, want de incoherenties passeren onopgemerkt onder de dekmantel van het verhaal. Preciezer gesteld: dat wat zou kunnen lijken op een teken van de enunciatie en daarmee een inbreuk op de transparantie, wordt door de toeschouwer gewoon geaccepteerd in die mate dat het zich in dienst stelt van de fictie. De reden daarvan is dat het point-of-view, zoals Wayne Booth mooi aantoonde met betrekking tot Henry James, meerdere meesters tegelijk dient, op zodanige wijze dat Elena Dagrada, die de terminologie van Umberto Eco herneemt, het point-of-view terecht als een 'tekstueel knooppunt' kan beschouwen. Voor Wayne Booth dient het point-of-view meerdere zaken: emoties, realisme, stijloefeningen³² en de algemene sturing van het verhaal.

In de fictiefilm is de ruimte op de eerste plaats narratief,³³ alvorens realistisch of tonend (*monstratif*) te zijn. Zoals Noël Burch en anderen hebben aangetoond, bestaat de overgang van de 'primitieve' cinema

30. Dergelijke gevallen, waarin twee blikken niet op elkaar afgestemd zijn, komen in de klassieke Amerikaanse cinema veelvuldig voor, vooral in een shot-tegenshotdialoog, maar ook binnen een enkel shot.

31. De 'subjectieve camera' produceert een paradoxaal effect: ze lijkt het realisme van de representatie te vergroten ('we zien wat een personage ziet', we bevinden ons 'werkelijk' op diens plaats), maar tegelijkertijd, wanneer er een tweede personage in het spel is, leidt ze tot een blik in de camera, waarvan wordt gezegd dat ze de diëgetische illusie verbreekt.

32. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1983², p. 47.

33. Stephen Heath, 'Narrative Space', in *Questions of Cinema*. Bloomington (Indiana University Press) 1981, pp. 19-75.

naar de klassiek narratieve cinema uit de omzetting van het schouwspel in de scène, van de eenvoudig uitgestrekte ruimte in een *emplacement* waarbinnen de gebeurtenissen inderdaad 'plaats hebben' en waar het de narratieve organisatie is die voorafgaat aan de compositie van de ruimte. Het is dus meer dan waarschijnlijk dat de over te brengen informatie (i.e. haar regulatie, dat wat Genette precies de focalisatie noemde), in de meeste gevallen visueel van aard is en dat – indien nodig – ten koste van wat men de onbemiddelde visie of, zijn zuster, de transparantie noemt. Anders gezegd: de filmische ruimte is altijd een mengvorm van zien en weten, van 'visie' en informatie, waarbij de eerste term een functie is van de tweede, en de tweede vaak een voorwaarde voor de leesbaarheid van de eerste. Bij het etiket transparantie dat men voor de klassiek narratieve cinema hanteert gaat het niet zozeer om een ruimtelijke transparantie, alswel om een diëgetische (informatieele) coherentie die het mogelijk maakt de 'sprongen' in de montage glad te strijken en zelfs, nog veel eenvoudiger, de tegenstrijdigheden binnen één enkel shot. Deze sprongen en tegenstrijdigheden, die de toeschouwer niet ziet, maar die in de analyse van zelfs de meest klassieke film in overvloedige mate aan het licht kunnen worden gebracht, kunnen zich zeker wel laten afwegen op basis van een visueel realisme. Maar ze zijn op de eerste plaats mogelijk omdat de filmische ruimte niet identiek is aan de reële ruimte maar eerder, zoals Rudolph Arnheim zei, gesitueerd dient te worden 'tussen twee en drie dimensies'. En het is in die tussenruimte dat de narratieve filmtaal zich nestelt en afspeelt. De veelbezongen transparantie is slechts secundair en komt slechts tot stand met behulp van de diëgetische coherentie. Transparantie is, in tegenstelling tot wat haar benaming doet vermoeden, niet zichtbaar, ze is begrijpbaar.

Wanneer men de geldigheid van de notie van het point-of-view (of welke naam men haar ook geeft) voor de narratologie wil behouden, dan moet ze worden onderworpen aan drie voorwaarden. Op de eerste plaats moet ze gereïntegreerd worden in de filmtaal als zodanig, opdat haar diverse eigenschappen en functies verhelderd kunnen worden. Ten tweede moet ze, als figuur van de filmtaal, ingevoegd worden in het bredere kader van de focalisatie, opgevat als een geheel van economische stelsels die, om beurten of gelijktijdig, toezien op het ontstaan en de levering van informatie over het diëgetisch universum en haar ontwikkelingen. Met deze twee voorzorgsmaatregelen kan men enerzijds afzien van die vermoeiende vergelijking met een veronderstelde realiteit. En anderzijds is men vooral beter in staat de woekeringen van de notie point-of-view tegen te gaan, door haar te bevrijden van schijnbaar gelijkaardige noties waarvan de enige functie bestaat uit de verbinding en localisering (en niet de focalisatie) van shots, in het bijzonder wan-

neer het 'subjectieve shot' niet meer dan een specifieke vorm van een verklarende insert is,³⁴ dat wil zeggen precies het tegendeel van een inperking van informatie.

Derde voorwaarde: men dient het point-of-view niet zozeer technische virtuositeit (of gebrekigheid) toe te kennen, maar eerder narratieve doeltreffendheid in de mate waarin ze effecten creëert in de tekst (die ze in-formeert) om de toeschouwer te bespelen. Die effecten op de toeschouwer kunnen zeer divers zijn. Het kan om het simpele effect van de expositio gaan, waarbij nadere informatie voor later wordt bewaard (in dit opzicht benadert het point-of-view een deelfunctie van de alternerende montage). Maar het kan er ook om gaan de toeschouwer op een verkeerd spoor te zetten, hem een hypothese te laten ontwikkelen die later, op dramatische of komische wijze, gelogenstraft wordt. Tussen deze twee functies ligt nog een heel scala aan mogelijkheden rond de suspense, dat wil zeggen rond de blokkering van iedere mogelijke hypothese van de kant van de toeschouwer³⁵. Daar bovenop stapelen zich nog andere effecten die erop gericht zijn de aandacht te vestigen op het vertelde karakter van het verhaal, op zijn tekstuele dimensie.

Kortom, we moeten het point-of-view losmaken van het antropomorfisme en haar haar talige status teruggeven (en niet alleen een linguïstische status, die vaak dient als een laatste verdediging van het antropomorfisme). Een talige en retorische status, want het point-of-view is een doeltreffend figuur in de tekst en voor de toeschouwer van een narratieve film.

34. De verklarende insert is een van de elementen van de 'grande syntagmatique'. Zie Ch. Metz, 'Problèmes de dénotation' in: *Essais sur la signification au cinéma*. Parijs (Klincksieck) 1968, pp. 111-146.

35. Deze kijk op de suspense kan enige verbazing oproepen. Is de suspense juist niet iets wat doet denken, raden, gissen? Vernet heeft dergelijke ideeën omtrent de suspense in de film noir al eerder in *Versus* laten horen. Zie 'De filmiese transactie' in: *Versus* 1984, nr. 3/4, pp. 52-66 (noot van de vertaler).