

De diëgetische blik

Pragmatiek van het point-of-view shot

1. *Het point-of-view-shot en subjectiviteit**

De verwarring die vaak de theoretisering van het point-of-view-shot (POV-shot) kenmerkt, kan verklaard worden door het ontbreken van een duidelijke definitie van dit filmisch procédé. De oorzaak van dat ontbreken ligt vooral in de ambiguïteit van het gebruik van de notie 'point of view', die vaak gebruikt wordt om het POV-shot te beschrijven. Hoewel 'point of view' in een cinematografische context allereerst een perceptieve invulling heeft,¹ wordt de visuele invulling vaak over-

Naar de Engelse vertaling, 'The Diegetic Look. Pragmatics of the Point-of-View Shot', in: *Iris* 1v, nr. 2, 1986. Vertaling Paul Verstraten.

* De Italiaanse term 'soggettiva' (subjectieve camera-instelling) werd in *Iris* (met goedkeuring van de auteur) vertaald als 'point-of-view shot' (POV-shot). De term POV-shot duidt op een eenheid van de cinematografische taal die op het scherm de blik van een personage weergeeft. Ik handhaaf deze vertaling ook voor de Nederlandse tekst, met de toevoeging dat dit point-of-view-shot zich niet noodzakelijkerwijs beperkt tot een enkel shot, maar eerder betrekking heeft op twee of meer shots. Verder dient opgemerkt te worden dat een dergelijke vertaling niet de link legt die in het Italiaans bestaat tussen de 'subjectieve camera-instelling' (*soggettiva*) en 'subjectiviteit' (*soggettività*). Voorts is 'taal' hier de vertaling van *language* respectievelijk *linguaggio*. *Linguaggio* staat voor een open systeem van regels in actie (de concrete taal – *langage*) en als zodanig in oppositie tot de *langue* als gesloten systeem van abstracte regels (taalsysteem). *Linguïstisch* verwijst in dit verband dus naar de status van film als taal, *langage*. (P.V.)

1. Jacques Aumont, 'Het point of view', in: *Versus* 1, 1987, pp. 43-73. Aumont onderscheidt met precisie vier definities die de term 'point of view' in de loop der tijd gehad heeft in filmstudies. De eerste definitie (POV1) verwijst naar het materiële, topologische *punt* van waaruit de op het doek gerepresenteerde blik stamt. De tweede (POV2) verwijst naar de *representatie* op het scherm van POV1 in termen van perspectivische coördinaten. De derde (POV3) definieert het narratieve subject (auteur of personage) die geacht wordt de blik die door POV2 gerepresenteerd wordt, te belichamen. De vierde (POV4) beschrijft de mentale (psychologische, ideologische, morele, intellectuele, evaluerende) houding die aan POV3 toegekend wordt. Terecht merkt Aumont op dat filmstudies de narratologische aspecten (POV3) bevoorrecht hebben ten koste van materiële en representatieve aspecten (POV1 en POV2). Bovendien hebben de studies van het POV-shot niet alleen de derde en vierde definitie

schaduw door andere (psychologische, ideologische, emotionele enzovoort) betekenissen. Daarom is het nooit duidelijk of het POV-shot gebruikt wordt om iets (psychologisch, ideologisch of betrekking hebbend op de beoordeling van een personage) uit te drukken, of dat het een talige eenheid is die onderscheiden kan worden van alle andere eenheden binnen de filmtaal ('langage').

Er zijn drie fasen te onderscheiden in de studie van het POV-shot. De eerste fase dateert uit de jaren twintig, toen het filmisch expressionisme in zwang raakte, dat wil zeggen toen de mogelijkheid ontdekt werd aan een opname op subjectieve of objectieve wijze een bepaalde betekenis toe te voegen, door perspectiefvertekening, optische illusie of het gebruik van bepaalde opnamehoeken. In die periode konden dergelijke beelden zowel de blik van een personage als de wereldvisie (*Weltanschauung*) van de auteur betreffen. Het was dus onmogelijk het POV-shot als een linguïstische structuur te definiëren, aangezien haar diëgetische status nog niet onderkend was. Het gebruik van de term bleef dus verbonden met een algemene opvatting omtrent subjectiviteit, die zowel aan een personage als aan de auteur van een film toegeschreven werd.²

De tweede fase ontwikkelde zich in de jaren veertig en vijftig in Frankrijk, met het debat rond de Nieuwe Psychologie en de bekendste theoreticus daarvan, Merleau-Ponty.³ Deze school bracht de verbinding tot stand tussen het POV-shot en de psychologische identificatie van de toeschouwer met het personage. Op deze wijze werd de subject-

bevoorrecht, maar ook de eerste en de tweede definitie vertekend of zelfs buiten beschouwing gelaten indien zij de expressiviteit niet dienden. Wat mij betreft: ik onderzoek alleen de eerste en tweede definitie, die ik beide gemakshalve 'perspectiefisch point of view' zal noemen. Die term verwijst naar de representatie (POV2) en diens perceptie-coördinaten vanuit het punt (POV1) waarvandaan de op het scherm getoonde blik stamt. En hoewel het POV-shot een personageblik representeert, zal ik dat personage hier geen narratieve rol toebedelen (POV3). Mij gaat het er meer om het POV-shot van zijn narratologische (POV5) en expressieve (POV4) dimensies te ontdoen om te komen tot het POV-shot als eenheid binnen de filmtaal.

2. Het is interessant op te merken dat het idee van een dubbele subjectiviteit (die van de auteur en het personage) aanwezig is in de door Pasolini uitgewerkte notie van 'soggettiva libera indiretta' (het 'vrije indirecte POV-shot'); zie Pier Paolo Pasolini, 'De poëtische cinema', in: *De Ketterse Ervaring*. Bussum (Het Wereldvenster) 1981, pp. 31 e.v. Pasolini's notie, die een metaforische suggestiviteit bezit, heeft alleen een terminologische overeenkomst met het POV-shot. Zie Elena Dagrada, 'Sulla soggettiva libera indiretta', in: *Cinema & Cinema* 43, 1985.

3. Zie vooral Maurice Merleau-Ponty, 'Le cinema et la nouvelle psychologie', een lezing gehouden aan de IDHEC, 13 maart 1945, verschenen in: *Sens et non-sens*, Parijs (Nagel) 1948. Zie ook Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Deel 2, Parijs (Editions Universitaires) 1965.

tiviteit van de auteur uitgesloten van de theorieën over het POV-shot. Maar niettemin was de psychologische identificatie met het personage als een kwalificerend aspect geïntroduceerd, zodat elk filmisch procédé dat eenzelfde kwalificerend aspect in zich kon bevatten, beschouwd werd als een POV-shot. Eens te meer was het problematisch om een dergelijk variabel gegeven in termen van een filmtaal te definiëren, juist omdat het POV-shot zowat alles betrof wat het psychologische 'point of view' van een personage kon uitdrukken, en omdat de benadering van het POV-shot eerder psychologisch dan linguïstisch was.

De derde en laatste fase in de studie naar het POV-shot is voortgekomen uit recentelijk onderzoek naar de cinematografische taal.⁴ In deze context wordt het POV-shot beschouwd als een linguïstische structuur, maar de ermee gepaard gaande terminologie maakt nog steeds gebruik van 'point of view', 'focalisatie', 'distributie van kennis', 'narratieve stem' enzovoorts.

In de meeste gevallen wordt het POV-shot dus als een narratologisch concept gezien en wordt het nog steeds geacht een bepaalde vorm van subjectiviteit uit te drukken, en niet zozeer beschouwd als een eenheid binnen de filmtaal. De oorzaak daarvan schuilt in de neiging om het POV-shot te verwarren met subjectiviteit. Maar juist het POV-shot is een eenheid van taal die op verschillende manieren in een tekst kan functioneren. Terwijl subjectiviteit een stilistisch element is dat door vele andere structuren van de filmtaal gesuggereerd kan worden. Deze vergissing heeft, zoals we gezien hebben, een duidelijke definitie van het POV-shot in termen van de filmtaal verhinderd; en heeft ook het onderzoek onmogelijk gemaakt naar mogelijke toepassingen van het POV-shot in een filmische tekst. Het aantal mogelijkheden van het POV-shot is veel groter dan alleen de subjectiviteit van een kijkend personage, waarmee het vaak juist heel weinig te maken heeft, zoals we straks zullen zien.

Om te begrijpen dat het POV-shot een preciezere functie heeft dan het weergeven van een 'point of view' van een personage, en dat het via complexere processen dan alleen een algemene 'psychologische identificatie' in de tekst opereert, is het derhalve noodzakelijk de talige structuur ervan in te zien en de overtuiging te laten varen dat het iets – in het bijzonder de subjectiviteit van een personage – moet 'uitdrukken'.

4. Wat deze fase betreft verwijs ik vooral naar Edward R. Branigan en diens boek *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlijn/New York/Amsterdam (Mouton) 1984.

2. De rol van de toeschouwer

De toeschouwer heeft in recente filmstudies een belangrijkere plaats gekregen dan het POV-shot zelf. De interesse voor dit onderwerp ontwikkelde zich binnen een radicale heroriëntatie in de semiotiek, waar zich een verschuiving van het structuralisme naar de pragmatiek voltrok.⁵ Zoals bekend behandelt de pragmatiek de relatie tussen tekst en lezer. De pragmatiek heeft de notie van de lezer als een passieve ontvanger van een betekenis die niet van hem afhankelijk is, getransformeerd in die van de lezer als een actieve figuur die zelf een betekenis aan een tekst toeschrijft. De consequentie daarvan is dat de lezer of de toeschouwer gedefinieerd kan worden in termen van competenties die de actualisering van een tekst mogelijk maken.⁶

Die competenties hebben te maken met twee verschillende dimensies van de tekstuele operaties. De eerste dimensie betreft de elementaire grammaticale vaardigheden die nodig zijn voor de actualisering van het discursieve niveau van de tekst. De tweede dimensie heeft betrekking op ingewikkeldere leesoperaties, zoals de mogelijkheid van een lezer om te voorspellen en te interpreteren, om hypothesen op te stellen en inferenties te maken, om verschillende onderdelen van de tekst met elkaar te verbinden, om een globale betekenis te formuleren, en om die betekenis te vergelijken met andere teksten.

De toeschouwer kan dus gedefinieerd worden als een verzameling tekstuele en intertekstuele competenties die het mogelijk maken aan een tekst betekenis toe te kennen. Zo'n verzameling competenties concipieert *in de tekst* de figuur van de ideale toeschouwer of Modeltoeschouwer⁷, wiens leesactiviteit van cruciaal belang is voor het tot stand

5. Psychoanalytisch gerichte studies hebben eveneens de aandacht gericht op de toeschouwer, maar ze hebben diens cognitieve en interpretatieve functies over het hoofd gezien. Deze studies hebben de toeschouwer eerder een *plaats* dan een *rol* in de tekst toegekend.

6. In 1969 schreef Sol Worth reeds: 'Een film op zich heeft geen betekenis. Onder normale betekenis in een film versta ik de relatie tussen de bedoeling van de filmmaker en de inferenties van de toeschouwer.' Sol Worth, 'The development of a Semiotic of Film', in: *Semiotica* 1, 3; herdrukt in: Larry Gross (ed.), *Studying Visual Communication*. Philadelphia (Pennsylvania University Press) 1981, p. 43. Deze ideeën zijn later uitgewerkt door Roger Odin in: 'Pour une sémio-pragmatique du cinéma', in: *Iris* 1, nr. 1, 1983.

7. Meerdere auteurs hebben een teksttheorie rond het idee van een geïmpliceerde auteur of lezer (toeschouwer) opgebouwd: Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*. Chicago (University of Chicago Press) 1972; Wolfgang Iser, *The implied reader*. Baltimore/Londen (John Hopkins University Press) 1974; Seymour Chatman, *Story and discourse*. Ithaca/Londen (Cornell University Press) 1978. Zie ook de 'Modellezer' van Umberto Eco in: *The role of the reader*. Bloomington (Indiana University

komen van een tekst. Aangezien de tekst voor de betekenisproductie afhankelijk is van de bijdragen van de lezer, voorziet en plaatst ze op strategische wijze betekenisvolle momenten – of tekstuele knooppunten⁸ – waarop de inferenties van de toeschouwer gestimuleerd en verwacht worden.

We zullen daarom de toeschouwer beschouwen als een *rol* die in de tekst vervat is. Zijn vaardigheid om primaire grammaticale competenties aan te wenden biedt de lezer de mogelijkheid in de tekst filmische structuren als het *POV-shot*⁹ te herkennen. Zijn vermogen om ingewikkeldere leeshandelingen te verrichten zorgt ervoor dat de toeschouwer door de gehele tekst waarin de tekstuele knooppunten verspreid zijn die de toeschouwer aanzetten tot interpreteren, een soort interpretatietraject aflegt. Het *POV-shot* is potentieel zo'n knooppunt.

3. Het *POV-shot* als tekstueel knooppunt

Zoals ik al eerder aangaf is het belangrijk te zien dat het *POV-shot* tot het domein van de cinematografische taal behoort, en dat de perceptieve structuur ervan van cruciaal belang is voor de filmische blik van de toeschouwer.

De compositie van het *POV-shot* varieert naar gelang het aantal shots waaruit het bestaat. Die shots zijn meestal op te splitsen in drie grotere gehelen, volgens het patroon A-B-A'. In dit patroon zorgen A (de antecedent) en A' (de consequent) voor een context, in tijd en ruimte, van de blik van een personage. B representeert de richting van die blik, de afstand, en de opnamehoek waaruit gefilmd is. De structuur kan ook een ander patroon volgen: er kunnen meer dan drie grotere

Press) 1979. Deze theorieën zijn het alleen niet eens over het belang dat toegekend dient te worden aan de behoefte om aan zulk een abstracte figuur de empirische lezer/toeschouwer te koppelen – een lezer/toeschouwer die bedoeld is een (misschien idiosyncratische) verificatie van de relatie tussen tekst en ontvanger te zijn. Zie voor dit debat: Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milaan (Bompiani) 1986; Cesare Segre, 'Semiotica e filologia', in: *Semiotica filologica*. Turijn (Einaudi) 1979.

8. De uitdrukking 'tekstueel knooppunt' heb ik ontleend aan Umberto Eco. *The role of the reader*, a. w.

9. De graad van bewustzijn in dit proces is, wat de empirische toeschouwer betreft, betrekkelijk onbelangrijk. Nog onbelangrijker is om te beslissen of de toeschouwer weet dat wat hij ziet een *POV-shot* is. Wel belangrijk daarentegen is dat hij op een of andere manier de *conventie* herkent die aan een (serie) shot(s) de representatie van de blik van een personage toedicht. Op een vergelijkbare wijze maakt een spreker gebruik van grammaticale en syntactische structuren zonder dat hij zich bewust hoeft te zijn van de regels die die structuren reguleren.

gehelen zijn, of de shots die de antecedent of de consequent vormen, kunnen ontbreken. In dat geval zal de aanwezigheid van een personage dat kijkt naar wat zich op het scherm afspeelt, aangegeven worden door gecodeerde elementen, zoals bijvoorbeeld een onscherp beeld, of door het gebruik van een bril- of verrekijkerrand.¹⁰ In beide gevallen is het POV-shot echter gebonden aan de representatie van het traject van de blik en aan diens diëgetische aard.

Het POV-shot is *een element van de cinematografische taal dat op het scherm een diëgetische blik representeert*; dat is de reden waarom het afwijkt van alle andere elementen van de cinematografische taal. Elk shot in een film laat objecten zien die vanuit een bepaald 'point of view' gefilmd zijn dat nooit toevallig is. Het shot krijgt daardoor expressiviteit en betekenis. In een POV-shot echter behoort dit 'point of view' toe aan een fictief personage, door wiens blik de op het scherm verschijnende beelden bemiddeld worden. En met die diëgetische blik moet de leesactiviteit van de toeschouwer overeenstemmen.

De filmtekst reguleert de interpretatie van de toeschouwer ook met betrekking tot het punt vanwaaruit het kijken georganiseerd is. De filmische blik wordt geselecteerd, gestructureerd en georganiseerd voor de toeschouwer. Gedurende een POV-shot vallen de blik van de toeschouwer en de diëgetische blik van het personage samen en overlappen elkaar. Op die manier perkt het POV-shot de 'reikwijdte' van die blik, en van de betekenis, in en onderwerpt op die manier de perceptie en de inferenties van de toeschouwer aan de regulerende coördinatie van de diëgetische blik. Zo gesteld is het POV-shot een potentieel knooppunt in de tekst dat de interpretatie van de toeschouwer reguleert.

10. Er is veel geschreven over de filmische procédés die aangeven dat het beeld een diëgetische blik weergeeft. Die procédés lopen uiteen van de meer traditionele (bril, verrekijker en sleutelgaten, die de blik een kader geven, of een wazig beeld, dat dronkenschap, vermoedheid of blindheid connoteert) tot de meer precieuzere procédés, zoals een gedragen camera die beweging van een personage simuleert, geluiden van diens voetstappen, ademhaling of hartkloppingen (meestal versterkt) enzovoort. Deze lijst is in principe eindeloos. Van belang is dat al deze verschillende procédés voortkomen uit een cinematografische conventie. Om dus als zodanig herkend te worden, dient het POV-shot deze conventies te respecteren: en de toeschouwer moet, om het beeld als POV-shot te herkennen en te interpreteren, de conventies kennen die het POV-shot genereren. Alhoewel deze conventies niet direct het onderwerp van de pragmatiek vormen, zijn ze wel een voorwaarde voor een correct pragmatisch functioneren van een POV-shot in de tekst. Op vergelijkbare wijze vormen de 'felicity conditions' bij J.L. Austin de voorwaarden voor het volbrengen van een 'speech act' (*How to do things with words*. Cambridge (Harvard University Press) 1962).

4. De wegen der inferentie

Het POV-shot voorziet de toeschouwer gedurende diens inferentiële activiteit van informatie die overeenstemt met de diëgetische blik. Het personage dat in het POV-shot als het subject van de blik fungeert, zal zodoende als een inhoudscluster fungeren, dat in de tekst opgebouwd wordt middels de vertelling. Onderdelen van dat inhoudscluster bestaan ook buiten de subjectiviteit van het personage om en zijn meestal verbonden met andere onderdelen – die gestuurd worden door het object van de blik van het personage – door middel van een reeks tekstuele relaties die eveneens opgebouwd zijn door de vertelling. Als gevolg daarvan zal de toeschouwer gedurende het POV-shot door de bemiddeling van de diëgetische blik gestimuleerd worden onderdelen van het inhoudscluster te actualiseren en de relaties in de tekst zinvol te maken door een nieuwe betekenis toe te kennen aan het object van de blik (of zelfs aan het subject van de blik, zoals we nog zullen zien). Ook kan de toeschouwer de hypothesen veranderen of bevestigen die tot dan toe zijn lezen bepaald hebben. En hij kan voorspellingen doen, dat wil zeggen hij kan het tekstuele knooppunt *via* een personage doorkruisen. Dit alles kan langs twee verschillende *inferentiepaden* verlopen.

Op het eerste pad voltrekt de inferentie-activiteit van de toeschouwer zich van het kijkend personage naar het object van de blik. Op het tweede pad gaat het in omgekeerde richting, van het bekeken object naar het kijkend personage. In beide gevallen echter is het kijkend personage, zoals zijn *rol* voorschrijft, drager van het inhoudscluster waaruit de toeschouwer onderdelen kiest die hij actualiseert. Waarin de twee paden verschillen is de richting waarin en het object waarop de toeschouwer zijn inferenties uitoefent.

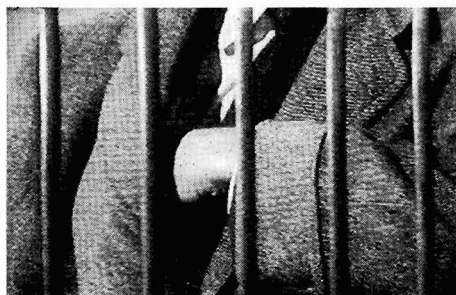
4.1. Het eerste pad

Het eerste pad wordt betreden wanneer het POV-shot zogenaamd het 'point of view' van een personage 'uitdrukt'. We kunnen dit nu preciezer formuleren en zeggen dat de toeschouwer in zo'n geval een nieuwe betekenis toekent aan het in het POV-shot geziene object door de cognitieve activiteit of de passionele investering van het kijkend personage te verdubbelen.

Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in *THE WRONG MAN* (Alfred Hitchcock, 1957). De film vertelt het verhaal van Christopher Emanuel Ballister, een rustige contrabassist in de Stork Club te New York, die ten onrechte beschuldigd wordt van verscheidene overvallen in de omgeving van de club. Ballisters ongelukkig avontuur begint op het moment dat hij naar de verzekeringsmaatschappij Associated Life



1



2

gaat om een lening te vragen. Een secretaresse herkent in hem ten onrechte de dief die eerder de firma bestolen heeft. De sequentie waarin de secretaresse, Miss Dennerly, denkt de dief herkend te hebben (wanneer Ballister op haar loket afkomt), is een lang POV-shot dat haar blik weergeeft. In dit shot zijn normale handelingen, zoals het in de jas laten van een hand (zie foto 1), het lopen naar het loket (foto 2) of het steken van een hand in de binnenzak van een jas om een papier te pakken en aan de secretaresse te geven (foto 3), uitgesponnen in de tijd en in de diverse onderdelen van het POV-shot om aldus de spanning te verkrijgen die miss Dennerly voelt: ze is bang voor wat hij in zijn binnenzak zou kunnen verbergen. Hoewel de toeschouwer heel goed weet dat er in die binnenzak alleen maar papieren zitten, krijgt de bobbel daar, gezien door de ogen van de secretaresse, de negatieve connotatie van een gevaarlijk voorwerp, een pistool bijvoorbeeld. De tekstuele competentie van de toeschouwer, zijn eerder verkregen informatie over Ballister, zijn inferentie op basis van de titel (de *verkeerde* man) en de openingscredits (inclusief de uitspraken van Hitchcock, die in beeld verschijnt alvorens de film begint) zijn allemaal tijdelijk opgeschort. Miss Dennerly's blik brengt de toeschouwer ertoe voor de duur van deze sequentie, de inhoud te actualiseren die in overeenstemming is met haar cognitieve activiteit en haar rol in de tekst: eerst haar verrast zijn, dan haar verlegenheid, vervolgens haar wantrouwen, haar geloof in Ballisters schuld en de beschuldiging.

THE WRONG MAN gebruikt deze opeenvolging om de toeschouwer in de ontwikkeling van de plot te verstrikken. Hij kan er niet aan ontsnappen, ook al weet hij dat de weergave onjuist en verdraaid is. Hij kan er niet aan ontsnappen omdat de blik van het personage zijn inferentie stuurt langs het pad dat loopt van het kijkende subject naar het bekeken object.



THE WRONG MAN

3

4.2. *Het tweede pad*

Het tweede pad is ingewikkelder en levert een inferentie van de toeschouwer op die het tegenovergestelde is van die op het eerste pad. In dit geval kent de toeschouwer een nieuwe betekenis toe aan het kijkende subject, door deze te interpreteren *via* een object (meestal een ander personage) dat we gedurende een POV-shot zien. Het is duidelijk dat de toeschouwer in dit geval bepaalde elementen uit het inhoudscluster die met de 'subjectiviteit' van het kijkend subject verbonden zijn, niet kan actualiseren. Dat wil zeggen, het POV-shot 'drukt' niet 'het point of view van het personage uit', ook zal de toeschouwer hoe dan ook onderdelen van het inhoudscluster actualiseren die in de tekstuele rol van het kijkende personage besloten liggen.

Om dit aan te tonen neem ik een POV-shot uit *THE NUTTY PROFESSOR* (Jerry Lewis, 1962). Dit voorbeeld illustreert niet alleen op een zeer duidelijke manier het tweede pad, maar laat ook zien dat dit POV-shot niet op een andere manier begrepen of uitgelegd kan worden. De film vertelt het verhaal van Dr. Kelp (Jerry Lewis), een professor in de scheikunde aan een Amerikaanse universiteit. Evenals zijn voorganger Dr. Jekyll is hij geobsedeerd door een probleem dat hij maar niet kan oplossen. Alleen de aard van het probleem is nogal anders: Dr. Kelp is geobsedeerd door zijn lelijke uiterlijk, dat volgens hem de oorzaak is van zijn geringe succes bij vrouwen. Na een mislukte poging om door middel van gymnastiek zijn uiterlijk te verbeteren, besluit hij de chemie te hulp te roepen. Hij fabriceert een traditioneel geneeskrachtig drankje en neemt dat tot zich. Hij begint te veranderen, krijgt vervolgens allerlei stuiptrekkingen en zijn lichaam vervormt geleidelijk aan en wordt bedekt met een soort dierlijke vacht. Hij spurt naar een kleerkast, gooit deze om en neemt iets uit een potje dat hij doorslikt. De camera snijdt over naar het volgende shot, een POV-shot met een BA-



4



5

configuratie, dus zonder antecedent. Op die manier wordt de toeschouwer het resultaat van de fysieke transformatie van het kijkende personage (Kelp) onthouden.

De intertekstuele competentie van de toeschouwer¹¹ vertelt hem dat in een dergelijke situatie de transformatie meestal van mooi naar lelijk verloopt. Hij interpreteert de vacht op Kelps lichaam derhalve als een teken van zo'n metamorfose en infereert op een abductieve wijze¹² dat

11. In tegenstelling tot de titels van de Italiaanse en Franse versies van deze film, dicht de Amerikaanse versie noch aan de titel noch aan de naam van het personage (Kelp) de taak toe de intertekstuele competentie te stimuleren. Die competentie wordt wel gestimuleerd door de parodistische referentie aan het boek van Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, alsmede door de verschillende citaten uit eerdere filmadaptaties van de roman (met name) de sequentie van Jekyll/Kelp's fysieke transformatie, die aangekondigd wordt door het versterkte geluid van zijn hartkloppingen en de vachtgroei). De Italiaanse en Franse titel nodigen de toeschouwer op expliciete wijze uit tot het beoefenen van de intertekstuele competentie: de Franse titel doet dat door de titel van Stevensons novelle te parafraseren (DOCTEUR JERRY ET MISTER LOVE); de Italiaanse titel (LE FOLLI NOTTI DEL DOTTORE JERYLL) door de assonantie Jerryll/Jekyll, ook al blijft de naam van het filmpersonage Kelp.

12. Charles Sanders Peirce maakte een classificatie van drie soorten logische inferenties, die afgeleid zijn van de klassieke syllogismen (*Collected Papers*. Cambridge (Harvard University Press) 1931-1935). De eerste is *deductie*: een redenering waarbij we een 'regel' hebben en een 'geval' dat die regel illustreert, zodat het 'resultaat' met volledige zekerheid kan worden afgeleid. De tweede is *inductie* en daarvan is sprake wanneer, gegeven een geval en het resultaat ervan, de regel afgeleid kan worden met een zeker risico. De derde is *abductie* en daarvan is sprake wanneer we een resultaat hebben, en de regel die het resultaat veroorzaakt en een geval genereert, hypothetisch verondersteld wordt met een zeer groot risico. Inductieve en abductieve argumentatie worden vaak gebruikt in tekstinterpretatie. Zie hiervoor met name Umberto Eco, 'Il cane e il cavallo: un testo visivo e alcuni equivoci verbali', in: *Versus* 25, 1980. [Zie ook het artikel van Hans van Driel en Wim Staat, 'De semiotiek van Charles Sanders Peirce', in – de Nederlandse – *Versus* 2 / 1987, P.V.]



6



7

THE NUTTY PROFESSOR

een transformatie van lelijk naar zéér lelijk heeft plaatsgevonden. Bovendien geeft het daaropvolgende POV-shot hem het gevoel deze inferentie als een deductieve bevestiging te mogen lezen.

Het POV-shot begint met een close-up van een kleermaker (foto 4) die naar Dr. Kelp (en in de camera) kijkt.¹³ De kleermaker is duidelijk ontsteld, terwijl hij over de nieuwe kleren van zijn cliënt spreekt. De camera glijdt verder, simuleert dat Kelp tussen de mensen loopt (het geluid van voetstappen is versterkt), op weg naar de danszaal van de studenten. Onderweg ontmoet hij mensen die verbaasd zijn door zijn aanwezigheid (ook zij kijken in de camera die Kelps blik representeert). Sommigen worden bleek, anderen zijn met stomheid geslagen (foto 5). Een man trekt een vrouw naar zich toe (foto 6) bij wijze van bescherming. Als Kelp vervolgens de danszaal betreedt, reageert iedereen nogal heftig: het orkest houdt op te spelen, men danst niet meer (foto 7) en twee serveersters laten hun dienbladen vallen. Dit lange POV-shot overtuigt de toeschouwer ervan dat zijn eerdere inferenties correct waren: Kelp is een monster geworden. De lezing van de toeschouwer verloopt via een oplopend inferentiep pad dat van het bekeken object naar het kijkend personage gaat. En op deze wijze loopt de toeschouwer in de valkuil die de tekst voor hem gegraven heeft om een komisch effect te creëren. Als het kijkende personage in beeld verschijnt ziet de toeschouwer Buddy Love/Hyde, een knappe jongeman die zich als een playboy gedraagt. En de toeschouwer lacht om zijn verkeerde inferentie, en om zijn naïviteit die te hebben gemaakt.

13. Het is interessant te zien dat het POV-shot de mogelijk transgressieve daad van het in de camera kijken neutraliseert door die daad een diëgetische context te geven. Die blik betreft dus een element van de fictie (het kijkend personage) en niet iets buiten de fictieruimte (de camera). Vgl. Alberto Farassino, 'Gli occhi sbaratti', in: *Il piccolo Hans* 15, 1977.

Het is belangrijk om te vermelden dat de tekst zelf niet gelogen heeft. Het is eerder zo dat de toeschouwer nu op retrospectieve wijze het POV-shot leest en beseft dat Kelp een kleermaker nodig had vanwege zijn kracht en niet vanwege zijn monstrositeit. En zo realiseert hij zich nu ook dat de mensen op straat zo in de war waren door Kelps aantrekkelijke verschijning dat ze hun emoties niet konden verbergen. De beschermende beweging van de man ten aanzien van de vrouw betekent nu dat hij hun liefde bedreigt zag door de aanwezigheid van zo'n knappe man. En zelfs de vachtgroei krijgt een andere betekenis: het was alleen maar een fase van de transformatie, die na het slikken van de inhoud uit dat potje voorbij is; die vacht zal vanzelf verdwijnen. De tekst heeft inderdaad niet gelogen. Ze heeft gewoon de toeschouwersbijdrage *voorzien*, als een resultaat van diens tekstuele inferenties gebaseerd op intertekstuele competenties. Hetgeen mogelijk is door het bestaan van het tweede inferentiep pad: van bekeken object naar kijkend subject.

Hoewel het voorbeeld zeer eigenaardig is, komen dergelijke configuraties vaker voor dan men denkt.¹⁴ We vinden ze meestal op momenten dat een POV-shot de blik van een kwaadaardig personage weergeeft (een monster of een moordenaar) en de toeschouwer in zijn inferenties gestuurd wordt door het bekeken object, het slachtoffer. Een dergelijke situatie bevordert het actualiseren van bepaalde elementen uit het inhoudscluster die niet de 'subjectiviteit' van het kijkend personage kunnen uitdrukken en geen 'psychologische identificatie' toestaan. Dit tweede geval spreekt het idee tegen dat een POV-shot psychologische identificatie tussen toeschouwer en kijkend personage dwingend tot stand brengt.

14. In *THE BIRDS* (Alfred Hitchcock, 1963) vinden we nog een voorbeeld van het tweede inferentiep pad. Ik refereer hier aan het POV-shot van Melanie Daniels (Tippi Hedren), die kijkt naar de moeder van de twee kinderen die bang geworden is door de aanval van de vogels op het tankstation. Tijdens dit POV-shot (en via het object van Melanie's blik) wordt de toeschouwer aangespoord miss Daniels als een mogelijke oorzaak voor die aanval te zien. Deze inferentie is de eerste van een aantal inferenties waardoor de toeschouwer uitgenodigd wordt een oorzaak te vinden voor de geheimzinnige gebeurtenissen. De tekst zelf scheidt een sfeer van ambiguïteit door meerdere mogelijke verklaringen te suggereren zonder de toeschouwer in één richting te sturen. De ambiguïteit blijft zo door het hele verhaal heen bestaan, en zelfs na de uiteindelijke oplossing.

5. Conclusies

Door van inferentiepaden te spreken om de modaliteiten van betekenisproductie aan te geven zoals die door de toeschouwer tijdens het POV-shot geactiveerd worden, zijn we in staat tot slot drie belangrijke punten aan te stippen.

In de eerste plaats maakt het inferentepad het ons mogelijk te verklaren hoe het POV-shot semiotisch functioneert in de tekst: als interactie tussen de interpretatie van de toeschouwer en de rol van het kijkende personage en niet als een simpele registratie van de resultaten van dat proces.

Daarnaast bieden de inferentiepaden ons ook de gelegenheid om mogelijke variaties van de resultaten van deze interacties te ontdekken, in plaats van één enkel en voor altijd vaststaand resultaat dat overeenkomt met de heersende culturele en methodologische benadering.¹⁵ Bovendien wordt het gangbare idee ontkracht dat het POV-shot de taak heeft altijd en alleen maar het 'point of view' van een personage weer te geven en zodoende een 'psychologische identificatie' tussen het personage en de toeschouwer te creëren. Zoals ik bij het tweede inferentepad al uitgelegd heb, is dit niet altijd het geval.

En het laatste punt: inferentiepaden maken het mogelijk een onderscheid te maken tussen het POV-shot en de expressie van de subjectiviteit van een personage. Zoals ik al eerder gesteld heb, is subjectiviteit een stilistisch element dat lang niet altijd een gevolg is van het gebruik van POV-shots. Net zo min als het POV-shot, als talige eenheid, altijd een subjectieve stijl impliceert.¹⁶

Het POV-shot is in eerste instantie een eenheid binnen de filmtaal. De code die haar reguleert bepaalt dat een zekere structuur (op het niveau van de signifiant) correspondeert met de representatie van een personageblik (op het niveau van de signifié). Deze code is een filmische conventie¹⁷ die de toeschouwer accepteert, ook al weet hij dat het de camera is (of een optische illusie, of een ander procédé) die deze personage-

15. Volgens filmcritici in de jaren vijftig was *LADY IN THE LAKE* (Robert Montgomery, 1946), die in zijn geheel in POV-shots is opgenomen, een inbreuk op de ontologische status van het POV-shot, juist omdat ze geen psychologische identificatie tussen toeschouwer en personage teweegbracht.

16. Zelfs Branigan (*Point of View in the Cinema*, a.w.) maakt deze vergissing. Hij maakt een onderscheid tussen POV-shot en subjectiviteit, maar stelt vervolgens dat het POV-shot noodzakelijk een proces van subjectiviteit impliceert.

17. Het belang van een semiotisch georiënteerde lezing van dit onderwerp is door Umberto Eco onderzocht in 'On the contribution of Film to Semiotics', in: *Quarterly Review of Film Studies* 2, 1977, nr. 1.

blik op het doek weergeeft. En op basis van diezelfde conventie wordt verondersteld dat het POV-shot niet iets anders 'betekent',¹⁸ ook al krijgt het verschillende connotaties al naar gelang het binnen bepaalde genres vaker gebruikt wordt (de horrorfilm, de thriller, de film noir enzovoort).

Het is wel degelijk mogelijk om de vele manieren waarop het POV-shot in een tekst functioneert te bestuderen. De linguïstische kenmerken van het POV-shot maken er een potentieel tekstueel knooppunt van dat de inferenties van de toeschouwer stimuleert en reguleert. Gedurende een POV-shot wordt de toeschouwer geacht een gedeelte van zijn audiovisuele competenties, die vanaf het begin van de cinema mede door de eerste POV-shots ontwikkeld zijn, te actualiseren.¹⁹ Door deze competenties te localiseren proberen we in semiotische bewoordingen de ervaring van het kijken naar en het interpreteren van een film te verklaren.

18. Er zijn andere gevallen, behalve het evidente voorbeeld dat we bij ons tweede inferentiep pad gebruikten, waarbij het POV-shot níét de subjectiviteit van het personage 'uitdrukt'. Dit doet zich telkens voor wanneer het POV-shot er slechts toe dient om het gezicht van een kijkend personage voor de toeschouwer te verbergen, of wanneer het POV-shot niets anders doet dan een visueel veld afbakenen. In *HET MES IN HET WATER* (Roman Polanski, 1962) kijkt het personage vanaf een boot naar de kust, eerst met het ene oog, dan met het andere. De camera laat dit zien door het beeld van de kust uit het perspectief van het linker oog en daarna van het rechter oog te laten zien en zo een menselijke perceptie te simuleren. Dit POV-shot heeft geen andere betekenis. Of het betekent misschien juist dat het POV-shot niets anders wil betekenen.

19. Zie bijvoorbeeld *GRANDMA'S READING GLASS* en *AS SEEN THROUGH A TELESCOPE* (Georges Albert Smith, 1900). Zoals de titels al aangeven, moesten de POV-shots in deze korte films een herkenbare context aangeven (zowel in het beeld als in de sequentie van shots) om het de toeschouwer mogelijk te maken de blik van een personage te herkennen.