

*Een vorm van academisch kolonialisme? De achterkant van interdisciplinariteit.*

**Review** *Filmnarratologie* van Peter Verstraten (2007/ 2009)

Heidi de Mare, 2007

### *Introductie*

*Filmnarratologie* van Peter Verstraten (2007, *Film Narratology*, 2009) beoogt de literatuurwetenschappelijke narratologie van Mieke Bal (1980/1997) geschikt te maken voor film door leemtes te vullen en zo een verteltheorie te formuleren voor filmverhalen. Als initiatief is dit voorstel voor een filmnarratologisch handboek toe te juichen. Op dit moment is er geen omvattend, handzaam en kritisch overzichtswerk beschikbaar. De auteur wijst met enige regelmaat op de complexiteit van de behandelde kwestie, op de behoefte aan reflectie en op debatten die nog niet zijn afgerond – zaken die het formuleren van een handboek bemoeilijken. Een deugdelijk handboek vergt dus een gedegen kennis van het wetenschappelijke veld waarin het zich beweegt. Het werk heeft een hoge pretentie en dient daarop beoordeeld te worden.

### *Beperkte kennis van het filmnarratologisch veld*

Het boek focust enerzijds op de drie filmtheoretici die Bal (1997) noemt (Bordwell, Branigan, Chatman) en enkele feministische auteurs (Mulvey, De Lauretius, Silverman). Literatuurverwijzingen naar filmtheoretici zijn verder sporadisch en weinig representatief. Voor de filmnarratologie belangrijke auteurs blijven ongenoemd of van hen wordt enkel secundair werk aangehaald. Waarom van Metz niet zijn centrale filmpublicaties of zijn artikel over de toeschouwer? Waarom alleen Barthes' over fotografie, maar niet zijn in de filmnarratologie vaak gebruikte publicatie over de structurele analyse van het verhaal? Bestaande (en recente) Engelstalige overzichtswerken (Cook, Phillips, Fulton) blijven ongenoemd. Tegelijk blijkt de auteur niet of nauwelijks op de hoogte van Nederlandse filmtheoretici die expliciet op Bals narratologie hebben voortgebouwd (Kessler, de Mare, de Kuyper, Pisters, Poppe, Simons).

De auteur geeft er onvoldoende blijk van op de hoogte te zijn van het filmtheoretische veld in het algemeen, en de (inter)nationale ontwikkelingen in de filmnarratologie in het bijzonder. Nergens blijkt sprake van een samenhangend inzicht in gevoerde debatten sinds 1980. Zijn literatuurselectie is nogal merkwaardig en weinig coherent, lijkt meer gericht op literatuurwetenschap dan op een presentatie van de stand van zaken binnen de filmtheorie. De behandeling van filmtheoretici is erg kort, vaak globaal en soms apert onjuist (Brown, hfdst V-11). Het is raden naar de ratio achter de behandeling van los achter elkaar ingelaste auteurs (Cubitt, Gaudreault, Vojkovic). De keuze lijkt soms eerder te zijn ingegeven door het academisch netwerk waarin Verstraten vermoedelijk verkeert. Van conceptuele afstemming van de verschillende auteurs op elkaar is nauwelijks sprake. Theoretische incompatibiliteit gaat de auteur uit de weg door te wijzen op het feit dat het poststructuralisme inmiddels met een aantal kwesties heeft afgerekend en achter zich heeft gelaten. Publicaties waarin dergelijke filmtheoretische kwesties wel worden besproken (Kessler 2002) blijven in het boek ongenoemd.

### **De helderheid van het werk**

Aan de gehanteerde begrippen kleven verschillende bezwaren. Ik beperk me enerzijds tot enkele kernbegrippen (focalisator, personage, kijker) en de vertaling en invoeging

hiervan in het filmtheoretische begrippenkader. Anderzijds wijs ik op enkele consequenties die dit heeft voor de verhouding tussen literair werk en film, voor de feitelijke filmanalyse (gebruik van data) en voor de opbouw van het betoog (schrijfstijl).

**Focalisatie.** Het geschikt maken van Bals 'literaire focalisatie-theorie' voor het filmverhaal vormt de kern van het boek. Onbegrijpelijk is daarom dat aan Bal ontleende termen niet of nauwelijks worden geoperationaliseerd voor de film. De auteur legt in geval van de (interne en externe) focalisator geen theoretische relatie met het filmtheoretische debat over deze kwestie in termen van point-of-view (POV). Bezien vanuit het in de jaren '80 aangebrachte onderscheid tussen vier POV's (door auteurs als Aumont, Casetti, Vernet, Colin, Dagrada, Jost e.a., zie *Versus*) is het werk van Verstraten ongenueanceerd en hier en daar overbodig. Dat geldt met name voor de weinig gestructureerde overwegingen over niveaus van narrativiteit en de vele focalisatiesoorten. Vooral hfdst VI gaat gebukt onder een eindeloze opsomming van verschijnselen. Gebrek aan filmtheoretisch instrumentarium, maar ook onvoldoende bekendheid met het filmische archief zijn hieraan mogelijk debet.

**Personage-effect.** Iets dergelijks geldt voor het door Bal beschreven begrip personage(effect). Het boek wekt de indruk aan te sluiten bij de vrij abstracte terminologie die in de narratologie wordt gehanteerd. Begrippen als 'vertelinstantie', 'personage-effect' zijn geïntroduceerd om voor de duur van de analyse een bepaalde laag in het onderzoeksobject te kunnen isoleren. Daarmee verandert het empirische object (dat wat je ziet als je naar de bioscoop gaat) in een kennisobject (hoe vertelt een film een verhaal). Bal wijst op het onderscheid tussen persoon (van-vlees-en-bloed) en een literair personage (bestaande uit woorden-op-papier) en waarschuwt voor de gevaren wanneer dit onderscheid niet in acht wordt genomen. Literaire personages zijn plat, beschikken niet over psychologie e.d. Verstraten bevestigt dat personages geen ontologische entiteiten zijn en dat ze geen psychologische vermogens bezitten.

Curieus is vervolgens dat Verstraten zich waar het gaat om de film uitspraken permitteert die hij als literatuurwetenschapper waarschijnlijk niet zal doen. Zijn argumentatie beweegt zich namelijk in omgekeerde richting: personages in het filmverhaal blijken psychologische beweegredenen te hebben voor hun daden. Daarbovenop wordt de indruk gewekt dat ook de abstracte vertelinstantie gepersonifieerd wordt. Er is sprake van een 'filmische verteller' die zorg draagt voor de samenwerking tussen 'de beeldverteller' en 'de geluidsverteller' (de beeldverteller toont ons iets (VI-8), grijpt in (VI-10), brengt kleurmarkering aan namens het hoofdpersoonage (VI-10), kruipt in de huid van het personage (VI-16), levert gepaste plaatjes bij een gebeurtenis (VII-11-12)). Nu kan dat een wat ongelukkige aanduiding zijn die we niet al te ernstig moeten nemen. Maar gegeven de welbewuste verwijzing van de beeldverteller als 'politietekenaar' die een profielschets van de dader aflevert (intro-7, VII-12) en gegeven de ingrepen die al die 'vertellers' in de film doen worden in de beschrijvingen ongewild empirische associaties opgeroepen. In de kern van de zaak wijst dit op een misvatting van het zo levensecht lijkende 'filmverhaal' als theoretisch object.

**Kijker.** De kijker is in dit geen duidelijk omlijnd, uitgekristalliseerd begrip. Er circuleren verschillende termen door elkaar (lezer/ kijker, kijker, 'filmkijker als tweede persoon', toeschouwer, beschouwer, geletterde kijker). Er is geen poging gedaan een

(kritisch) verband te leggen met de bestaande, vrij abstracte theorievorming m.b.t. de subject-toeschouwer in de film. Metz bv. vat het filmische verhaal op als gearticuleerd verschijnsel dat vrucht is van het samenspel tussen cinematografische formulering en toeschouwers-activiteit. Onder filmtekst wordt verstaan de film-in-projectie, niet de filmrol in het bioscoopblik, onder de subject-toeschouwer wordt verstaan die positionering in de filmtekst die het filmverhaal navolgbaar maakt, niet de bioscoopbezoeker die naar de film gaat. Afgezien van het belang dat Verstraten (mét Bal) hecht aan ‘ideologische kwesties, de rol van de lezer, meerduidigheid van contexten’ vat hij de kijker doorgaans toch op als ‘iemand die naar film kijkt’ en die op eigen gezag bijdraagt aan deze of gene betekenisvorming (de kijker is zelf baas over de (narratieve) betekenis (I-15), krijgt de vrijheid zelf accenten te leggen (V-4)). In het verlengde hiervan is Verstraten voorstel over het identificatie-mechanisme in de film nogal ruw. Het boek bespreekt een drietraps-identificatie (V-8). De camera ‘kijkt’ naar iets/ iemand (1), de toeschouwer kijkt naar de film (2) en de personages in de film kijkt naar elkaar (3). Dit laatste acht Verstraten cruciaal voor het filmische proces van narrativisatie. Zijn conclusie dat het personage fungeert als stand-in voor de kijker die zich met het karakter kan identificeren is gezien de huidige stand van zaken in de filmtheorie als naïef en weinig up to date te beschouwen.

#### *Filmtheoretische begrippen*

In het algemeen maakt Verstraten een vreemd, populair gebruik van enkele filmtheoretische begrippen die geen recht doet aan de wetenschappelijke stand van zaken in filmtheorie. Het boek spreekt van de suture/ hechting ‘die de kijker zo vreselijk nodig lijkt te hebben’ (VI-5; V-16). ‘Stijl’ en ‘exces’ worden opgevat als ‘ingebouwde lees/kijkwijzer’ (X), ‘genre’ wordt omschreven als ‘de voorouders die elke film heeft’ (IX), ‘intertekstualiteit’ in film definieert Verstraten als ‘een interpretatiekader dat je kunt verkiezen in te zetten’ (I-14) of als een ander woord voor ‘lees-/kijkwijze’. Strikt genomen doet Verstraten met dit soort omschrijvingen niet alleen de filmtheorie tekort, maar doet hij afbreuk aan in de literatuurwetenschap gemunte begrippen.

**Consequenties voor de verhouding roman – filmverhaal Het filmverhaal als afgeleide.** Hoewel de auteur op verschillende plaatsen benadrukt dat het niet aan gaat de roman als brontekst van de film te beschouwen, zijn er even zo vele uitspraken in het die er op wijzen dat het filmverhaal wordt opgevat als een (1) verfilming van een door (2) acteurs opgevoerde (3) tekst. Film wordt zonder nadere argumentatie behandeld als een omzetting (‘adaptatie’, ‘vertaling’, ‘verfilming’) van roman in film, als cinematografisch ‘aangeklede’, ‘opgetuigde’ versies die de inhoud van de roman ‘onvermijdelijk vertekenen’ (I-10). Het zoeken naar analogieën en equivalenten tussen scènes en frases in roman en film bevestigt dat.

**Gebrek aan beeldanalytische begrippen.** Voorafgaande kan ook verklaren waarom het een terminologie ontbeert om ‘het visuele’ te benoemen. De auteur spreekt slechts in algemene zin over het visualiseren van de vertelling, over de beelden, uitbeelding, geïllustreerd met beelden, verbeelding, gepaste plaatjes, visueel commentaar, etc. Onduidelijk is wat als analytische eenheden op visueel vlak wordt beschouwd. Twee voorbeelden: ‘Cinema is hier in de meest letterlijke zin, niet meer en niet minder dan *moving pictures*, een weergave van een aaneenschakeling van fotografische tekens’ (III-3) en ‘Naar mijn idee is filmisch vertellen te definiëren als “tonen” aangevuld met de

optie tot *editing*' (V-3). Het visuele is in dit in feite niet toegankelijk voor wetenschappelijke analyse. De overduidelijke zichtbaarheid van het beeld spoort niet aan tot nader onderzoek, maar wordt als feit genomen, waarna men vanzelfsprekend doorschakelt naar de 'literatuurwetenschappelijke' analyse van personages. ('Door het overspecifieke karakter van cinema worden mentale beelden automatisch ingevuld: het uiterlijk van romanpersonages laat weinig te raden over. In één oogopslag is duidelijk hoe [personages] er in de film uitzien' (III-5)). De auteur maakt geen onderscheid tussen wat er aanwezig is in een filmische sequentie (beschrijving van alle visuele, auditieve, tekstuele verschijnselen) en dat wat 'we als kijker zien' (beschrijving en interpretatie van wat we denken te zien). In plaats van analyseniveaus apart te bespreken verliest de tekst zich daardoor vaak in allerlei nodeloze overwegingen.

**Overbodige onderscheidingen.** Bijkomend effect van dit gebrek aan filmtheoretisch inzicht is dat kleur bijvoorbeeld in verschillende hoofdstukken wordt behandeld (III, IV, VI: profilmische mise-en-scène, filmtechnisch, visuele focalisatie) en wordt verbonden met diverse overwegingen (van decorbouwer, cameraman, regisseur). Afgezien van de anekdotische waarde van enkele voorbeelden, is dit analytisch irrelevant en dus verwarrend. Kleuranalyse is (en dat geldt ook voor 'belichting' en geluid) een onmisbaar onderdeel van de filmische analyse en dient daarbinnen systematisch als gelaagde articulatie te worden onderzocht.

#### *Een onheldere selectie films*

Filmfragmenten zijn kris kras aan de filmgeschiedenis ontleend. Voor de adstructie van een bepaalde kwestie zou het didactisch beter zijn om minder en beter op elkaar afgestemde voorbeelden te kiezen. Een systematische presentatie en ordenende principes in de betekenisverlening, zoals genre, historische datering, publieksomvang etc., is opgeofferd ten gunste van een onuitputtelijke stroom voorbeelden waarvan de bewijskracht juist door de wijze van presenteren de lezer helaas ontgaan. Verschillende voorbeelden zijn daarbij ontleend aan andere auteurs. In het verlengde hiervan is de vraag of alle aangehaalde voorbeelden onderling vergelijkbaar zijn gegeven de focalisatie-soort die ze dienen te illustreren en of ze ook allemaal nodig zijn. Een handboekachtige classificatie maakt in beginsel een geheel andere vorm noodzakelijk en vraagt een beperkte, goed en verantwoord gekozen selectie fragmenten.

#### *Een weinig doorzichtig betoog*

In filmnarratologische studies is het heel gewoon de verschillende lagen die geanalyseerd worden te ordenen in schema's. Deze hebben verder als voordeel dat er enige distantie ontstaat t.o.v. het verhaal. Het kenmerkt zich daarentegen door veel herhalingen en veel opsommingen. Bovendien hanteert de auteur een procedé dat bestaat uit het beschrijven van gebeurtenissen uit een (film)verhaal, aangevuld met enkele filmtechnische aanduidingen en vervlochten met overwegingen en interpretaties. Daarbij combineert de auteur 'ik'/'we' (als kijkers) met de 'personen' in de film, de filmmaker/ regisseur, en zijn er verder rollen weggelegd voor de camera, de filmverteller, de geluidsverteller en de beeldverteller. Het gevolg is een eindeloze reeks vrij empirische beschrijvingen van overbevolkte scènes. Dit resulteert in een tamelijk moeizaam te volgen betoog, zelfs als men de films waarover de auteur spreekt kent.

*Een nieuwe invalshoek?*

De formulering van een filmnarratologie die voortbouwt op de verteltheorie zoals geformuleerd in de literatuurwetenschap, i.c. Bal 1980, is niet nieuw. Ook wat betreft de meer recente, zogenaamd poststructuralistische stroming die de auteur presenteert, loopt hij in de pas (i.c. Bal 1997). Wel klinkt hierin de literatuurwetenschappelijke stand van zaken sterker door dan de filmnarratologische ontwikkeling die een meer eigen weg is gegaan. In feite hevelt de auteur een aantal aannames uit het werk van Bal over naar het domein van de film zonder te reflecteren over de vraag of dit mogelijk is, gegeven de stand van zaken in de filmnarratologie. Er is en wordt gedebatteerd over de mate waarin het gewone, klassieke filmverhaal is op te vatten als een ‘gelaagde gatenkaas van beeld, geluid en woord’, dit klassieke filmverhaal een actieve houding veronderstelt van de zijde van de toeschouwer – een kwalificatie die in het boek nu bij uitstek is gereserveerd voor films die afscheid nemen van deze klassieke vertelling. Verstraten stelt dat muziek, belichting en kleur elkaar in het klassieke filmverhaal synchroon versterken en dat er in recente filmverhalen sprake is van ‘scheefgroei’ waardoor verhalen getekend worden door onbalans en crisis (X-15). Verschillende filmnarratologische studies hebben echter aangetoond dat de emotionele aanspraak in klassieke filmverhalen bekrachtigd wordt doordat muziek, kleur en licht juist niet synchroon zijn geschakeld. Bovendien zijn de grensoverschrijdende voorbeelden die in het boek de revue passeren dermate heterogeen dat van een bewijsvoering eigenlijk geen sprake is (avant-garde films, Europese art films, klassieke musical, new Hollywood tijdreisfilms, recente referentiële films, nieuwe digitale media, hypertext, cyberspace). De probleemstelling in het boek is in dit perspectief gezien even eenvoudig als onjuist: uitgaande van de aanname dat het klassieke filmverhaal consistent is onderzoeken hoe deze balans in nieuwe filmverhalen wordt doorbroken.

*Maakt het handboek zijn pretenties waar?*

De uitkomsten van het boek zijn teleurstellend omdat de pretentie van een filmnarratologisch handboek niet wordt waargemaakt. In een handboek filmnarratologie dient een poststructuralistisch georiënteerde verteltheorie gesitueerd te worden, gegeven de bestaande filmnarratologische traditie en niet als onomstotelijk feit van vooruitgang te worden gepresenteerd. Achteraf gezien is deze mislukking reeds aangekondigd in de introductie. Hoewel de auteur stelt een wetenschappelijke methode met een bijbehorend begrippenapparaat te willen presenteren voor het analyseren van filmverhalen in het algemeen is zijn betoog niet gericht op het ontleden van de werkzame mechanismen in normale filmverhalen. In plaats daarvan richt het zich primair op het opsporen van afwijkingen, schendingen en crises, zonder dat er systematisch inzicht wordt aangereikt op welke punten feitelijk grenzen worden overschreden en er een nieuw soort vertellen is ontstaan. In die zin is de aandacht voor uitzonderingen, afwijkingen, crises en excessen (intro, I, X) symptomatisch en een teken des tijds. Hoewel relevant om te onderzoeken kan het gewicht van afwijking en exces alleen worden vastgesteld in vergelijking met het onderzoek naar wat verondersteld wordt normaal te zijn.

Door zich vanaf het begin als poststructuralist te poneren maakt de auteur duidelijk dat de inzet niet is een wetenschappelijk verantwoord overzicht bieden van de (weinig homogene) stand van zaken, maar een legitimatie van een bepaald idee over de ontwikkeling van filmverhalen. Transponeren van narratologische beginselen is zeker niet onmogelijk zoals de bestaande filmnarratologische publicaties bewijzen, maar vergt

een fundamenteel inzicht in de eigenheid van film in onderscheid tot het literaire verhaal. Nalatigheid op dit punt diskwalificeert de resultaten omdat ze berusten op common sense. De resultaten zijn oncontroleerbaar en niet verankerd in de traditie waarin het boek zegt te interveniëren. De auteur claimt de waarheid van zijn zienswijze op grond van het idee dat nieuwere inzichten per definitie wetenschappelijk juist zijn dan oudere visies. De visueel geletterde kijker die de auteur zegt te willen bedienen is dan ook vooral gebaat bij een meer systematische en vooral minder gekleurde introductie op de filmnarratologie. Bovendien dient deze te berusten op een nauwgezette bestudering van de filmverhalen op grond van een adequaat begrippenapparaat. Aangezien het binnen filmnarratologische analyses doorgaans gebruik is om nauwgezette beeldanalyses op te nemen is onduidelijk wat de status is van de illustraties. Illustratieve filmstills zonder direct verband tot de tekst zijn weliswaar aardig, maar in een filmnarratologisch handboek overbodig. Filmbeelden die wel een analytisch doel dienen, moeten met grote zorgvuldigheid worden gekozen, behoren tot betekenisvolle clusters (scènes, sequenties) waarin ze zijn ingebed en waaraan zij hun relationele en relatieve waarde ontleen.

Dat dit boek nu ook in het Engels is verschenen, kan zijn omdat het wil voortbouwen op het vertaalde literatuurwetenschappelijke werk van Bal (1997), en daarmee dus wil aansluiten op het Engelstalige filmnarratologische debat. Maar ook op dat punt schiet het werk tekort: de gebruikte Engelstalige filmwetenschappelijke literatuur oogt weinig coherent. De selectie is vrij beperkt, gedateerd en nogal willekeurig. Nadruk ligt deels op enkele werken die Bal aanhaalt (Bordwell, Branigan, Chatman), terwijl recente ontwikkelingen (Phillips 2002, Fulton 2005) die soms veel inzichtelijker zijn en soms met meer illustraties, ontbreken. Verder verwijst de auteur niet of nauwelijks naar Franse filmtheoretici (Bellour, Metz, Aumont). Hun werk is geënt op de narratologische standpunten waaraan Bal refereert (Genette, Hamon, Todorov, Greimas, Barthes) en veel daarvan is juist de laatste 15 jaar in het Engels vertaald.

### Referenties

- Barthes, R., 'L'analyse structurale du récit' (1966), diverse malen vertaald in het Engels  
 Bergala, A., J. Aumont & M. Marie, *Aesthetics of Film* (1983/ 2000)  
 Biltereyst, D. & Ph. Meers (red.), *Film/ TV/ Genre*. (2004)  
 Cook, P. & M. Bernink (ed.), *The Cinema Book* (1985/ 1999)  
 Fulton, H et al. , *Narrative and Media* (2005)  
 Kessler, F., *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving* (2002)  
 Keyser, G., *Encyclopedie van de populaire cultuur* (2006)  
 Kuiper, E. de, *Filmische hartstochten* (1984)  
 Mare, H. de, Themanummer Moverende mythen. De analyse van film als mythe, *Versus* 1/1990  
 Metz, C., 'The Fiction Film and its Spectator: a metapsychological study' (1976)  
 Phillips, P., *Understanding Film Texts* (2000)  
 Pisters, P., *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie* (2002)  
 Poppe, E., 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus*, 2/1984 (NB. themanummer narratologie & film)  
*Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. (1980)  
 Simons, J., *Film, Language, and Conceptual Structures*. (1995)  
 Stam, R., *Film Theory. An introduction*. (2000)  
*Versus, tijdschrift voor film en opvoeringskunsten* (1982-1992),  
<http://tijdschriften.filmarchief.ub.rug.nl/root/versus/>