

The Virgin Suicides ALS TESTCASE

Ter afronding wil ik de belangrijkste aspecten uit dit boek op een rij zetten. Om de bruikbaarheid van de theorie te toetsen, zal ik bij wijze van testcase naar één specifieke film verwijzen die ik binnen het bestek van dit boek nog niet besproken heb. *THE VIRGIN SUICIDES* (Sofia Coppola, 1999) oogt relatief transparant, maar kent voldoende complexe aspecten. Uit het oogpunt van helderheid kies ik voor een droge opsomming die als checklist dienst kan doen voor toekomstige analyses.

Geschiedenis. De geschiedenis betreft een logische en chronologische opeenvolging van gebeurtenissen. Een reconstructie van de geschiedenis in *THE VIRGIN SUICIDES* zou als volgt zijn: de dertienjarige Cecilia Lisbon doet een zelfmoordpoging, maar wordt tijdig ontdekt. Korte tijd later doet ze een succesvolle. Haar vier oudere zussen lijken de draad van hun leven redelijk op te pikken. Hun ouders hantieren een uiterst strikt regime, maar bij wijze van uitzondering mogen de zussen met vier jongens naar de *homecoming dance*, georganiseerd door hun middelbare school. Lux komt veel later dan het afgesproken tijdstip thuis, waarna de zussen in huis worden opgesloten en zelfs niet meer naar school mogen. Uiteindelijk plegen ze alle vier zelfmoord op dezelfde avond.

Tijd in het verhaal. Het verhaal betreft de wijze waarop die gebeurtenissen worden voorgesteld. In *THE VIRGIN SUICIDES* kijkt een interne verteller terug op gebeurtenissen. Op het moment van zijn vertelling is de afstand tot de gebeurtenissen 25 jaar, afgaande op de tekst die vlak na de begintitels in beeld verschijnt: "Michigan, 25 years ago." Interieurs, mode, haardracht en vooral de muziek van ELO, 10CC, Todd Rundgren en The Bee Gees suggereren dat de gebeurtenissen zich in de jaren zeventig afspelen. De in de terugblik vertelde gebeurtenissen strekken zich over een periode van ongeveer een jaar uit. De voice-over biedt hiertoe aanwijzingen. Cecilia heeft ergens in de zomer haar polsen doorgesneden. De film eindigt de zomer daarop als de tragedie rond de zussen de zogeheten debutantengala's overschaduwet.

Gesitueerd in het verleden vertelt Coppola's film het verhaal overwegend chronologisch, op slechts twee evidente breuken na. Ten eerste horen we de stem van een interne verteller die vanuit het heden over het verleden spreekt. Zijn retrospectieve voice-over mengt zich op het geluidsspoor met geluiden uit het verleden (de muziek die we horen, de dialogen die worden gevoerd). De interne verteller

verschijnt echter nooit zelf in beeld, we zien hem nooit in zijn eigentijdse hoedanigheid. In tegenstelling tot het geluidsspoor waar heden en verleden zich mengen, volgt het beeldspoor de chronologische lijn van de gebeurtenissen uit het verleden. Er wordt één uitzondering op deze visuele lijn gemaakt, en die vormt de tweede evidente breuk met een chronologisch verloop. Als puber had Trip Fontaine, de populairste jongen van school, een affaire met Lux in het jaar van haar zelfmoord. Vele jaren later en zichtbaar ouder wordt hij over die tijd geïnterviewd – zijn gesprekspartner zien of horen we overigens nooit. Tot driemaal toe zijn scènes met flarden van dit gesprek met een hedendaagse Trip door de film gesneden.

Behalve deze twee breuken kan er binnen specifieke scènes eveneens van een (kleine) verstoring van chronologie sprake zijn. Zo zien we bijvoorbeeld eerst hoe Lux in de vroege ochtend na de *homecoming dance* op een *football*-veld wakker wordt, vlak daarop zien we pas hoe Trip haar indertijd midden in de nacht alleen heeft achtergelaten.

Logica van het verhaal. De pijlers van klassieke films zijn tijd, ruimte en oorzakelijke verbanden. De tijd in *THE VIRGIN SUICIDES* is niet volledig helder, maar evenmin volledig onhelder. Zij is bij benadering te reconstrueren – van de ene zomer halverwege de jaren zeventig tot de zomer daarop. De locatie is scherper afgebakend. Alles speelt zich af in een gemeenschap, ergens in Michigan. Er is een middelbare school, er is weinig verkeer, er is een fabriek in de nabijheid en er zijn veel iepen, waarvan diverse ziek. Binnen de gemeenschap is een duidelijke splitsing in ruimte te onderscheiden die door zowel de buurtjongens als de Lisbon-girls als negatief wordt ervaren. Het huis van de Lisbons was al nooit zomaar toegankelijk voor iedereen, maar na de *homecoming dance* raakt het huis helemaal afgeschermd van de buitenwereld. De buurtjongens die gefascineerd zijn door de zussen kunnen niet tot het huis doordringen, de meiden zelf kunnen er niet uit.

De oorzakelijke verbanden zijn lastiger te beoordelen. Waarom pleegt Cecilia zelfmoord? Waarom zou het leven van een dertienjarige zo troosteloos zijn? De jongens kunnen geen sluitende verklaring bieden en komen tot de conclusie dat ze simpelweg niet in staat zijn de meiden te doorgronden. Terwijl zij nog gewoon jongens zijn, meent de verteller dat de zussen al “women in disguise” zijn. Niets lijkt meer voor de hand te liggen dan te stellen dat de keus van de vier zussen – Lux, Bonnie, Mary en Therese – om zich van het leven te beroven, rechtstreeks voortvloeit uit hun huisarrest, waarvan de duur onbekend is. We horen Lux een keer *off-screen* zeggen: “We’re suffocating. ... I can’t breathe in here.” Hun dood lijkt een protest tegen het strenge regime van hun ouders. We horen de moeder in *voice-over* desondanks verklaren, terwijl ze met haar man hun huis verlaat: “None of my daughters lacked for any love. There was plenty of love in our house. I never understood why ...”

Door het invoegen van de *voice-over* die over niet-passende puzzelstukjes

spreekt, krijgt de film de structuur van een zoektocht naar de precieze motivatie van de zussen. De vier buurtjongens horen Paul Baldino uit, omdat hij beweerde dat hij Cecilia met doorgesneden polsen had gevonden. Ze schieten allerlei pubers aan die met Lux gezoend hebben, zelfs als ze hen vreselijke opscheppers vinden. En jaren na dato wordt een interview met Trip afgenomen over zijn relatie met Lux.

Er zijn ook enkele personages die we nooit ondervraagd horen worden, maar die wellicht als informatiebron dienst hebben kunnen doen voor de nieuwsgierige buurtjongens. Peter Sisten was een jongen van school die op uitnodiging van vader Lisbon een keer mocht mee-eten. En pater Moody brengt een bezoek aan huize Lisbon na de dood van Cecilia. Verder zien we televisiereportages van journaliste Lydia Perl naar aanleiding van de dood van Cecilia en van het protest van de zussen tegen het kappen van een zieke iep. Deze Lydia krijgt de zussen echter niet zelf te spreken, zodat zij nauwelijks een dieper inzicht kan aanreiken. Dat gebrek aan nader inzicht geldt ook voor de vrouwen uit de buurt die volop roddelen over de Lisbons. Informatie kan ook komen van objecten. Zo verzamelen de jongens allerhande souvenirs afkomstig van de familie Lisbon – onder meer de familiefoto's die bij het vuil zijn gezet en Cecilia's dagboek – en ze gaan zelfs zo ver om de reisbrochures te bestellen die per post bij het gezin worden bezorgd. De voice-over kan echter niet anders concluderen dan dat ze op alle mogelijke manieren “pieces of the puzzle” bijeengegaard hebben, “but however we put them together, gaps remained ...”

Van alle genoemde informatiebronnen wordt Trip als de betrouwbaarste gekenschetst. Maar zijn rol reikt verder. Uitsluitend dankzij zijn verzoek aan vader Lisbon mogen de vier zussen naar de *homecoming dance*. Tegelijk verleidt hij Lux tot de veel te late thuiskomst, waardoor het isolement van de zussen wordt bezegeld. Trip is daardoor niet slechts een bron van informatie, maar heeft tevens een cruciale invloed op de geschiedenis. Narratologisch gesproken: Trip is een actant die de zussen helpt aan het gesloten thuisklimaat te ontsnappen, maar hen door onachtzaamheid en onderschatting van de strenge huisregels verder afzondert.

Identiteit voice-over. De film is opgebouwd aan de hand van herinneringen van een interne verteller met de zussen Lisbon in de rol van objecten van vertelling. Deze herinneringen worden gedeeld door anderen, want de verteller spreekt consequent in de wij-vorm en bezigt nergens het woord ‘ik’. De verteller noemt zichzelf niet bij naam, maar duidelijk is dat hij tot de kring van hecht bevriende buurtjongens behoort: David Barker, Chase Buell, Parker Denton en Tim Weiner. We zien ze op een stoep naast de straat zitten, als de voice-over stelt: “Even then, as teenagers, we tried to put the pieces together. We still can’t.” Er zijn twee opties: de verteller is één van de vier jongens – en in dat geval zou ik gokken op Chase¹ – óf de identiteit van de voice-over wordt door het collectief zelf gevormd. De interne verteller is slechts de woordvoerder van het homogene, nooit onderling ruziënde vier-

tal en vertegenwoordigt een lappendeken aan herinneringen. Als de jongens in de film een jaar of veertien, vijftien zijn, zullen ze nu ongeveer veertig zijn.

Status voice-over. De interne verteller in *THE VIRGIN SUICIDES* onderscheidt zich om drie redenen van de andere personages. Ten eerste horen we louter zijn stem en zien we hem nooit in beeld in zijn huidige hoedanigheid. Om die reden kun je stellen dat de interne verteller niet is ingebed in de beeldvertelling, maar enkel in de geluidsvertelling. Ten tweede bezit de interne verteller wijsheid achteraf. Bekend met de afloop kan hij terugkijken op de gebeurtenissen. Trip is het enige personage dat daartoe eveneens in staat is, maar hij vertelt over Lux terwijl hij in een therapeutische instelling verblijft. Het commentaar van Trip beperkt zich vooral tot een besef dat met de dood van Lux de liefde van zijn leven verloren is gegaan. De bespiegelingen van de interne verteller zijn veel reflexiever van aard. Ten derde, uitgaande van een 'realistische' logica, kunnen de personages niet reageren op de voice-overttekst, omdat deze vanuit een ander tijdvak spreekt.

Indachtig deze verschillen, kun je stellen dat de voice-over van een andere orde is dan de personagetekst. Als Paul Baldino zijn verhaal doet over zijn vondst van Cecilia, wordt zijn verslag overstemd door de voice-over die stelt: "When Paul said this, we believed him ...". De voice-over is van een andere orde, omdat hij wel op de tekst van het personage kan reageren, maar omgekeerd kan Paul niet het oordeel van de voice-over weerleggen. (Behalve als postmoderne kunstgreep, waarbij Paul zich tot de voice-over zou richten met een: 'Dat is je geraden ook.'). De voice-overttekst is evenwel niet verheven boven de personagetekst: de voice-over voert niet de regie over de tekst van personages, hij kan er hoogstens zijn bedenkingen bij hebben. De stem van de interne verteller zou alleen van een hiërarchisch hogere orde zijn indien de voice-over het verhaal van Paul in zijn eigen woorden zou weergeven, zonder dat we Paul zelf horen.

Relatie voice-over en flashback. De voice-over opereert in beginsel onafhankelijk van de beelden, waarmee ik bedoel aan te geven dat de interne verteller geen sturende invloed heeft op de getoonde beelden – zie voor dit punt mijn commentaar bij de *freeze frame* uit *ALL ABOUT EVE* in hoofdstuk 7. Elke vermeende correspondentie tussen voice-over en de begeleidende beelden berust op het samenspel tussen geluidsverteller en beeldverteller. Voor dit samenspel is de filmische verteller verantwoordelijk. Een sterk voorbeeld van zo'n samenspel heeft te maken met een andersoortige voice-over dan die van de interne verteller. Met medescholieren kijkt Lux in een donkere zaal naar een documentaire over het verschijnsel "hurricane", als Trip op de vrije stoel naast haar gaat zitten. Lux heeft op dat moment nog van geen enkele interesse in hem blijk gegeven. Terwijl de camera steeds op Lux en Trip gericht blijft, horen we de stem bij de documentaire vertellen hoe warme en koude luchtstromen met elkaar in contact komen. We zien hoe Trip met

zijn arm toenadering zoekt en hoe Lux zijn poging subtiel beantwoordt. Als de voice-over vlak daarop meldt dat het resultaat een natuurkracht is die met toeloos geweld toeslaat, wordt door de koppeling tussen tekst en beeld gesuggereerd dat de schijnbaar zo koele Lux gevallen is voor de charmes van Trip.

Waar het de interne verteller aangaat, is het cruciaal een onderscheid te maken tussen scènes die hij heeft waargenomen en scènes die hij niet heeft kunnen zien. Zo vertelt de voice-over: "This was the time we began to see Lux making love on the roof with random boys and men." Tegelijkertijd zien we de jongens door een telescoop turen in de richting van het dak van de familie Lisbon. De scène die we zien kan beschouwd worden als de herinnering van de verteller aan deze gewoonte van Lux. Maar als de voice-over vertelt: "The girls were taken out of school and Mrs Lisbon shut the house in maximum security isolation", is de status van de begeleidende beelden geheel anders. We zien de vier zussen in een melancholieke stemming bijeenzitten. De scène kan pertinent niet door de verteller zijn waargenomen. Bovendien is bij deze scène geen buitenstaander/bezoeker aanwezig geweest die de verteller kan hebben ingelicht over de houding van de meiden.² Daarmee resteren twee opties: de beeldverteller toont hoe de voice-over zich voorstelt hoe de meiden na hun strenge straf elkaars gezelschap opzoeken óf de beeldverteller toont ons kijkers hoe de situatie in huize Lisbon was, onafhankelijk van de interne verteller. In het eerste geval conformeert de beeldverteller zich aan de visie/verwachting van de voice-over. In het tweede geval zou de overeenkomst louter toevallig zijn. De status van de door voice-over begeleide beelden is daarmee afhankelijk van de wijze van focalisatie. Kunnen de scènes zijn waargenomen door de interne verteller (of een andere buitenstaander) of zijn ze eventueel ontsproten aan de verbeelding van de externe vertelinstantie (omdat interne getuigen ontbreken)?

Visuele focalisatie. Voor het analyseren van focalisatie moeten we enkele technische onderscheidingen aanbrenge. Ten eerste dient de identiteit van de focalisator worden overwogen. In het geval van *THE VIRGIN SUICIDES*: Wat kan wel en wat kan niet door de buurtjongens, tot wie de interne verteller behoort, zijn waargenomen? Bij welke scènes is een personage getuige geweest, een getuige die als informatiebron dienst heeft kunnen doen, zoals Trip of Peter Sisten? En welke scènes hebben zich strikt binnen de beslotenheid van huize Lisbon afgespeeld en zijn dus niet door een nadere informant gefocaliseerd? Over deze punten heb ik in de vorige sectie al uitgeweid.

Ten tweede moet de betrouwbaarheid van focalisatie worden afgewogen. Is er sprake van 'zuivere' interne focalisatie? Of heeft de waarneming de status van een fantasie of van een hallucinatie? Worden bepaalde optische effecten gebruikt om de focalisatie als vertekend te duiden? Zo ja, welke? De meest conventionele aanduiding van focalisatie verloopt volgens het principe van *eyeline match*. We zien hoe een personage naar iets buiten het kader kijkt, daarna zien we wat dit perso-

nage ziet. De volgorde van dit procedé kan ook worden omgekeerd. De hierboven al genoemde scène met de telescoop is een goed voorbeeld van een narratief gemotiveerde focalisatie. We zien hoe de jongens om beurten door de zoeker kijken. Steeds krijgen we ook te zien wat ze waarnemen door de telescoop, inclusief de bewegingen die ze met de telescoop maken, het scherpstellen van het beeld en het inzoomen op opvallende details, zoals het hoofddekseel dat hoort bij een Burger Chalet-uniform. Bij zulke shots kijken we zo rechtstreeks mogelijk met de jongens door hun telescoop.

Coppola's film kent evenwel ook evident hallucinatoire shots. Tim komt een keer halfslaperig overeind in zijn bed. In een *reverse shot* zien we Cecilia op bed zitten. Tim, nog niet helemaal wakker, kijkt verwonderd. Weer volgt een shot van Cecilia, die zegt: "God, you snore loud." Opnieuw krijgen we een shot van Tim, die schrikt omdat de wekker afgaat. Meteen daarop volgt een scène met Chase die per auto naar school wordt gebracht. Als hij naar buiten kijkt, volgt een tegenshot: Cecilia ligt op de tak van een boom. Het zijn geen optische effecten die het hallucinatoire karakter van de shots met Cecilia bepalen, maar louter de narratieve inbedding. Omdat zij inmiddels dood is, geldt voor beide scènes dat de jongens haar niet werkelijk gezien kunnen hebben. Het feit dat ze haar zien opduiken, etaleert slechts dat Cecilia aanwezig is in hun gedachten: ze (dag)dromen nog steeds over haar.

Optische effecten worden wel in diverse andere scènes gebruikt. In het begin van de film worden de meiden visueel geïntroduceerd in *freeze frames*, terwijl de vier jongens vanaf een stoep toekijken. En in sommige scènes worden ze in *slow motion* getoond. Beide procedés benadrukken de magnetische impact die de zussen op de interne focalisatoren maakt. De tijd lijkt stil te staan als ze passeren. Als aan het eind het debutantengala van Alice zich in een vertraagd tempo lijkt af te spelen, strookt de *slow motion* met de beleving van de jongens: ze zijn zozeer getroffen door de tragedie, dat ze met hun hoofd niet echt bij het feest zijn.

De verpletterende indruk die Lux op Trip maakt, wordt eveneens via optische effecten getoond. Uit angst te worden betrappt voor het verzuim van de les, duikt Trip een willekeurig klaslokaal in en gaat aan een vrijstaand tafeltje zitten. We krijgen dan een shot die als interne focalisatie van Trip kan gelden, hoewel de camera niet helemaal samenvalt met zijn ogen. De shot is volledig *out of focus*, ten teken van zijn mentale afwezigheid die het gevolg is van het roken van marihuana. Maar de shot wordt razendsnel scherp: Trip blijkt vlak achter Lux te zijn gaan zitten en omdat zij zich naar hem heeft omgekeerd, zien we haar gezicht in *close-up* veranderen van wazig naar scherp. Daarna verschijnt kort een twinkeling in haar linker oog. Deze shot – van *out of focus* tot twinkeling – toont in een luttel tijdbestek hoe Trip, de interne focalisator, gefraspeerd is door de verschijning van Lux.

Ten derde dient de inbedding van de focalisatie te worden nagegaan. Kan de interne focalisator 'zelfstandig' focaliseren of is hij ook (gedeeltelijk) zelf in beeld?

En wordt de interne focalisator niet ook zelf gefocaliseerd? De eerste vraag betreft het onderscheid tussen een *eyeline match*, een *over-the-shoulder shot* (zie de analyse van E.T.) en externe focalisatie die zich conformeert aan interne (zie het voorbeeld van THE GOLD RUSH). In de hierboven genoemde scènes – met de telescoop, met de (dag)dromerijen, met Trip – is steeds sprake van een *eyeline match*, en in sommige gevallen zelfs van een *eyeline match* die volledig lijkt samen te vallen met het gezichtspunt van de focalisator (subjectieve shot). Als regel kan gelden, dat hoe meer een personage ‘zelfstandig’ kan focaliseren, hoe meer zijn subjectiviteit is ontwikkeld en hoe meer het verhaal door zijn visie wordt gekleurd.³ De scène waarbij Trip bij de Lisbons televisie komt kijken, biedt hier een mooi voorbeeld van. Terwijl moeder Lisbon tussen hem en Lux in zit, zien we in close-up hoe Trip naar rechts kijkt, in de richting van de dochter. Een volgende shot toont zijn *eyeline match*: een blote voet van Lux beweegt subtiel over de salontafel. Opnieuw een close-up van Trip, die zichtbaar slikt. De sequentie maakt aannemelijk dat hij het intern gefocaliseerde gebaar van Lux als een erotisch signaal oppikt. Daarna zien we Trip, Lux en haar moeder in een *three-shot* en vermaant de laatste haar dochter de voet van tafel te halen, waarna ze de televisiegids op het tafeltje legt. Omdat we geen interne focalisatie van de moeder krijgen, blijft onduidelijk hoe ze de voet op de salontafel precies opvat. Is het ronduit onfatsoenlijk, wilde ze er alleen de televisiegids neerleggen of is ze niet gediend van erotische signalen in haar huis? Dankzij de *eyeline match*-sequentie hebben we een veel scherper omlijnd idee hoe Trip de actie van Lux heeft geïnterpreteerd.

In Coppola's film krijgen we tamelijk uitvoerig te zien hoe de jongens, inclusief Trip, tegen de meiden aankijken, maar hoe de zussen naar de jongens kijken, laat veel meer te raden over. De meiden zijn blij dat ze naar de *homecoming dance* mogen, maar ze hebben geen inspraak gehad over welke jongen hen vergezelt. De jongens hebben onderling geregeld wie met wie gaat en onbekend is hoe tevreden de meiden zijn met de hen toebedeelde partner. De enige uitzondering is Lux, die persoonlijk door Trip is uitgenodigd. Als ieder van de meiden haar date omhelst, beweegt de camera naar beneden en toont ze Lux' jurk op heuphoogte. Als bij een iris, kijken we door een gaatje dwars door haar jurk heen en zien de naam 'Trip' op haar onderbroek geborduurd. (Uit Cecilia's dagboek weten we dat Lux dat in het verleden ook gedaan heeft met de naam 'Kevin'.) De shot toont via de iris een detail dat door geen enkel personage kan worden waargenomen. De shot is daarmee uitsluitend een externe focalisatie door de beeldverteller (op auditief kanaal wordt er niet aan gerefereerd). Tegelijk kan de iris – een onderdeel binnen de shot – gezien worden als mentale focalisatie van Lux: het is een indicatie dat zij, terwijl ze hem zoent, met haar gedachten ook volledig bij hem is en dat er niets gespeeld is aan haar kus. De shot is in die zin symptomatisch voor de narratieve structuur van de film als zodanig: de jongens kunnen ‘zelfstandig’ focaliseren, maar de visie van Lux op Trip wordt bemiddeld via externe focalisatie.

Zijn er geen scènes waarbij de zussen intern focaliseren in *THE VIRGIN SUICIDES*? Jawel, zij het met een voorbehoud, zoals de scène met Dominic Palazzolo illustreert. Deze Dominic was wanhopig verliefd op Diana Porter. We zien hoe hij toekijkt als Diana een tennisp partij speelt. Zij wordt in close-up en in slow motion gefilmd, hetgeen Dominics obsessie met haar versterkt. Als Diana met vakantie gaat, springt Dominic van een dak, “to prove the validity of his love.” Voordat we deze sprong in long shot zien, krijgen we een shot waarbij Cecilia en Mary vanaf een afstand toekijken. De actie van Dominic wordt daarmee gefocaliseerd door twee van de Lisbon-zussen, maar de impact die deze waarneming op de keus van Cecilia heeft om een poging tot zelfmoord te doen, is volstrekt speculatief. Het incident wordt getoond in een reeks van wilde geruchten die de ronde doen, zoals het bespottelijke “she just wanted out of that decorating scheme”, een verwijzing naar het oerdegelijke interieur van de Lisbons. Binnen deze reeks is de invloed van het voorval met Dominic “the most popular theory”, aldus de voice-over. Opvallend is dat er geen enkel optisch effect wordt gebruikt om de focalisatie een nadere richting te geven. Door de inbedding in een serie speculaties zegt de ‘theorie’ over het incident met Dominic uiteindelijk meer over de wijze van roddelen in de buurt dan dat ze de keuze van Cecilia zou motiveren. De focalisatie van Cecilia en Mary is daarmee ingebed in de verbeelding die over hen bestaat.

In een film zijn altijd allerlei personages wier functie louter bestaat uit focaliseren. De focalisatie van deze figurerende karakters heeft een ondersteunende werking en is ingebed in een bestaande visie om deze nader te profileren. Om te accentueren dat de bewondering voor Lux niet slechts een particuliere gril van een aantal puberjongens is, verwijst de voice-over naar een messenslijper in de straat: “Almost every day, (...) Lux would suntan wearing a swimsuit that caused the knife sharpener to give her a 15 minute demonstration for free.” We zien een close-up van het decolleté van Lux en daarna een shot van de messenslijper die zijn ogen niet op zijn werk heeft gericht, maar met een beate blik in de richting van huize Lisbon kijkt. Zijn functie in het verhaal ligt niet op het vlak van zijn handeling. Zijn rol dient te benadrukken dat het oordeel over de verleidelijkheid van Lux breed wordt gedeeld. En het feit dat de shot voorafgaand aan het beeld van de messenslijper van zo dichtbij gefilmd werd, is slechts een indicatie hoezeer Lux de aandacht weet te trekken.

Vanaf het moment dat Trip wordt geïntroduceerd, wordt ook zijn sexappeal beklemtoond, maar de wijze van focaliseren is anders geaard dan bij Lux. Ten eerste meldt de voice-over dat de mening over Trips schoonheid slechts door vrouwen wordt gedeeld: Trip was pas “emerged from baby fat to the delight of girls and mothers alike”. We zien eerst zijn laarzen, waarna de camera langzaam omhoog beweegt. Niets wijst erop dat Trip er een probleem mee heeft dat hij zo minutieus wordt bekeken (door de beeldverteller). Vlak daarop, als het nummer “Magic Man” van Heart is gestart,⁴ loopt Trip door de gang, gefilmd in slow motion. Achter

zijn rug zien we hoe de meisjes die hij passeert, zich naar hem omdraaien met bewonderende blikken. Omdat ze in beeld zijn, zijn de meiden zelf object van focalisatie (van de externe beeldverteller), maar hun rol in het verhaal is die van focalisator. Hun aanwezigheid is functioneel om de kijker (en de interne verteller) ervan te overtuigen dat de schoonheid van Trip door veel vrouwen – maar niet door mannen – wordt erkend.

Auditieve focalisatie. Interne focalisatie van geluid vindt plaats indien het gehoorde is toe te schrijven aan een specifiek personage, waarbij de focalisator visueel het object van focalisatie kan zijn. In een scène uit *THE VIRGIN SUICIDES* zien we vader Lisbon beneden in de gang staan, gefilmd van achteren in *long shot*. Zijn houding lijkt te impliceren dat hij luistert. Zacht klinkt de volgende dialoog: “We’re suffocating” (Lux), een stem zegt: “You’re safe here”, Lux weer: “I can’t breathe in here”. Hier horen we geluid met een volume alsof er een microfoon boven het hoofd van de vader hangt, vergelijkbaar met het voorbeeld uit *ONLY ANGELS HAVE WINGS* uit hoofdstuk 8. Een ander voorbeeld van interne auditieve focalisatie waarbij beeld en geluid correleren, zien we tijdens de *homecoming dance*. Als Trip en Lux onder een podium wegduiken, klinkt het volume van de muziek en van de speaker op het podium plots een stuk gedempter, wat strookt met de nieuwe positie van de beide geliefden.

Het horen van denkbeeldig geluid door een personage zien we in de scène waarbij Lux, opgesloten in huis, dromerig naar buiten staart. Plots horen we de stem van Trip die haar indertijd, bij een van hun eerste ontmoetingen, toefluisterde: “You’re a stone fox.” Zijn stem is ingebeeld en blijkt te resoneren in haar hoofd.

Complexer is het fragment waarbij Cecilia plots de tekst gaat voorlezen uit haar eigen dagboek. In films wordt wel vaker van dit procedé gebruikgemaakt, waarbij de schrijver voordraagt terwijl een lezer de tekst tot zich neemt. Hier zou het kunnen zijn, dat de jongens de stem van Cecilia opnieuw horen klinken terwijl ze elkaar voorlezen. Haar stem leeft zo voort in hun herinnering dat ze hem nog steeds lijken te horen, ook al is ze dood. Deze optie wordt echter gecompliceerd door de wijze waarop Cecilia het voorlezen door de jongens onderbreekt. Chase leest de passage waarin Cecilia schrijft over de liefde van Lux voor een vuilnisman: “Lux lost it over Kevin ... Is it Heines?” Zijn drie vrienden bevestigen de uitspraak. Daarop interrumpeert de stem van de postume Cecilia die de foutieve uitspraak van Kevins achternaam verbetert: “Lux lost it over Kevin Haines, the garbage man.” Die correctie van ‘Heines’ tot ‘Haines’ maakt manifest dat Cecilia hier als postuum object van vertelling tot ons spreekt in een taal die boven de vertelling zelf zweeft. Haar woorden klinken buiten het bereik van de personages, en zijn aan ons gericht, zoals de voice-over ook niet door de personages in de film gehoord wordt, omdat personages en interne verteller in verschillende tijdvakken bestaan.

Exces. In dit boek heb ik betoogd dat exces wordt ‘geneutraliseerd’ indien stilistische aspecten door het verhaal worden gemotiveerd. Exces ontspringt daar waar stijl de plot overvoert. Ter aanvulling op deze notie heb ik geopperd dat exces tevens kan duiden op een stijl die aanwijzingen in zich draagt welke houding aan te nemen tegenover de tekst.

De in *THE VIRGIN SUICIDES* gebruikte ‘harde’ stijlmiddelen zijn relatief spaarzaam en lijken narratief gemotiveerd. We zien een split screen, terwijl de jongens en de meiden muziek uitwisselen. Dit bruuske effect is evenwel functioneel, omdat de shot zo niet alleen de ruimtelijke afscheiding tussen de personages toont, maar ook hun mentale verbondenheid. Ze zijn immers allemaal in dezelfde shot zichtbaar, ondanks de scheidslijn. Momenten waarop de filmbeweging wordt onderbroken, zijn eveneens gelegitimeerd door de situatie. Via *freeze frames* worden de zussen geïntroduceerd. Andere stilstaande shots duiden op de afdruk van een foto die op dat moment wordt gemaakt. Het meest bruusk is de naar voren springende camera van een klassenfoto naar een close-up van Lux, maar dit effect wordt verklaard door het advies “to be alert to danger signals, such as whether the Lisbon girls’ pupils were dilated”.

Als je *THE VIRGIN SUICIDES* op een stilistisch vlak beschouwt, vallen allerlei ‘zachte’ technieken op. De film is overwegend in warme, gloedvolle tinten, met pastelachtige kleuren geschoten. Symptomatisch zijn de fraaie shots van zonlicht dat door boombladeren schittert. De overvloeier wordt geregeld gebruikt, de zachtst denkbare overgang tussen de shots. Op gezette tijden wordt het middel van de slow motion ingezet. Als de camera beweegt, doet ze dat in een gelijkmatig tempo, vaak gemotiveerd door het verhaal. Zo glijdt de camera langs de huizen als de tieners per auto op weg zijn naar de *homecoming dance*. En de laatste shot bestaat uit een achteruitbewegende camera, steeds verder van de jongens vandaan. De beweging die in de ruimte plaatsvindt, lijkt vooral te verwijzen naar het verglijden van de tijd. Met het ouder worden liggen de gebeurtenissen steeds verder achter hen.

Terwijl het onderwerp van tienerzelfmoorden uiteindelijk hardvochtig is, ademt Coppola’s film een zachte toon. De logica van dit contrast lijkt gelegen in de zoete herinneringen die de jongens aan de meiden hebben. Veelzeggend is de *superimposition* aan het begin van de film: we zien een shot van een mooie lucht met daaroverheen het beeld van een knipogende Lux, alsof ze vanuit het hiernamaals groet. Haar beeltenis is vervaagd, maar jaren na dato hangt haar verschijning nog steeds over de gemeenschap. Met de dood van de Lisbon-meiden lijkt voor de jongens een idyllisch tijdperk afgesloten. Met de zussen hebben ze exotische reizen beleefd in hun verbeelding, getoond via imaginaire diashots, “making us happier with dreams than wives”, aldus de interne verteller. Met hun zelfmoord, zo tekent de voice-over al in het begin aan, valt de buurt ten prooi aan verval: zieke iepen, hard zonlicht en de neergang van de auto-industrie. Of er ook werkelijk van verval

sprake is, doet er niet toe. Het punt is dat de interne verteller de tijd nadien als een terugslag ervaart. De omslag vertaalt zich ook in een verandering in kleur en licht. Na de dood van de Lisbons heeft het leeggeruimde huis een kille, blauwe gloed. Bij de debutantenparty van Alice aan het eind overheerst een tamelijk naar, groenig licht.⁵

Zo beschouwd lijkt de stijl van de film een expressie van de gemoedstoestand van de jongens. Maar de zachte stijlmiddelen kunnen ook opgevat worden als een leeswijzer voor het grote raadsel van de film: wat heeft de meiden gedreven? Oftewel: hoe staken hun karakters in elkaar, waardoor ze voor deze optie kozen? De enige tekstuele hint wordt gegeven op het moment dat Tim Cecilia poogt te typeren door haar handschrift te decoderen. Volgens hem is ze “a dreamer, completely out of touch with reality. She probably thought she could fly.” Zijn uitroep klinkt als een wilde hypothese, die bovendien geïroniseerd wordt omdat de voice-over Tim als “the brain” betitelt. Binnen de kring van vrienden van toen had hij wellicht die status, maar vanuit de mond van een terugblikkende verteller klinkt het lichtelijk spottend.

Niettemin wordt de dromerige aard van Cecilia geaccentueerd in de stilistisch gesproken meest pregnante scène. Terwijl we Cecilia haar dagboek horen voorlezen, krijgen we een sequentie met *matte* shots. De shots zijn daarbij, als in een collage, in verschillende gebieden verdeeld. Links zien we bijvoorbeeld Cecilia lezen en rechts zien we een shot dat verwijst naar een fragment uit haar dagboek. Vlak daarop zien we ook hoe links een passage uit haar dagboek is gevisualiseerd, terwijl rechts de jongens in het dagboek lezen. Nergens lijken de beelden zo in elkaar over te vloeien als in deze sequentie met *matte* shots.

Enerzijds kan gesteld worden dat deze sequentie gefilterd wordt door de perceptie van de jongens, gevoed door Tims analyse. Anderzijds heb ik gesuggereerd dat deze scène zich loszingt van de (nog levende) personages. Cecilia's correctie van 'Heines' tot 'Haines' leidt de wazige *matte* sequentie in. Deze sequentie suggereert een esoterisch en onnaards karakter, dat op Cecilia kan worden geprojecteerd. Het is een sequentie die door zijn in elkaar overvloeiende beelden de visie van de jongens op de zussen overstijgt. De stijl roept een dromerige zachtheid op die als een vingervijzing voor het karakter van de zussen lijkt te gelden. Door de stijl vertelt de beeldverteller een eigen verhaal dat de suggestie van een oorzaak in zich draagt: gefnuikt door hun overbezorgde ouders waren de zussen te zacht en te dromerig voor deze wereld.

Resumerend: de voice-over in *THE VIRGIN SUICIDES* kan geen klare wijnschenken over de oorzaak van de zelfmoord van de Lisbon-girls. Er kan gesteld worden dat de stijl van Coppola's film met zijn veelal 'zachte' procedés door de beeldverteller wordt afgestemd op de plezierige herinneringen van de 'wij' aan de periode van voor hun collectieve dood. Tegelijkertijd is er reden om aan te nemen dat daar waar de stijl overdadig zacht wordt, deze losraakt van de voice-over van

de jongens en de beeldverteller zich conformeert aan de beleving door Cecilia en haar zussen. Waar de tekst spreekt over ontbrekende puzzelstukjes, biedt de overdadige stijl een leeswijzer aan de kijker om dit gemis op te vullen: uiteindelijk willen de zussen niets liever dan ontsnappen aan een te hardvochtige werkelijkheid.

NOTEN

Introductie

1 Op een persconferentie, geciteerd in Lunenfeld 2004: 151.

2 Een film kan het happy end luchthartig parodiëren – WILD AT HEART (David Lynch, 1990) – of vilein becoming-acteurs – THE PLAYER (Robert Altman, 1992). De hoofdpersoon kan 'falen' in een enigszins dubieuze missie, zoals Julianne Potter in MY BEST FRIEND'S WEDDING (P.J. Hogan, 1997), die het huwelijk van haar beste vriend tevergeefs probeert te dwarsbomen. Het einde van een film kan bovendien open blijven, zoals het geval is in veel Europese art films.

3 In dit boek zal ik aan 'kijker' en 'lezer' voor het gemak refereren met 'hij/zijn/hem'. Hiermee volg ik taalkundige regels; in werkelijkheid kunnen 'kijker' en 'lezer' uiteraard ook verwijzen naar 'zij/haar'.

4 Zie Elsaesser 2004: 281. In dit oorspronkelijk in 1975 verschenen artikel "The Pathos of Failure" wordt de idee van de 'ongemotiveerde held' geponeerd. Behalve FIVE EASY PIECES behoren BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, 1967), THE GRADUATE (Mike Nichols, 1967), EASY RIDER (Dennis Hopper, 1969), THE LONG GOOD-BYE (Robert Altman, 1973) en TAXI DRIVER (Martin Scorsese, 1976) tot deze eerste fase van new Hollywood cinema.

5 Lunenfeld 2004: 151.

6 De typing 'popcorn movie' is van Dean Devlin, producer van GODZILLA.

7 In zijn *Interface en cyberspace* schrijft Jan Simons over de modulaire, blokkendoosachtige structuur van hedendaags Hollywood. Personages ontlenuen hun functie en betekenis aan de structurele positie die zij in het verhaal krijgen toebedeeld, "en die bij het publiek dat vertrouwd is met de morfologie van de acties- en avonturenfilm als bekend verondersteld mag worden. (...) De ware helden van het hedendaagse Hollywood zijn niet de personages van de film, maar de special effects, de luxeuze setting (...), de buitenissige voertuigen, de afzichtelijk en angstaanjagende monsters (...) de imponerende allesvernietigende natuurrampen (...)" (Simons 2002: 174).

8 NASHVILLE, een eerdere film van Altman uit 1975 over countrymuzikanten en politici is een vroege voorloper van de tendens van de ensemblefilm.

9 Zizek 2001a: 205-206.

10 Met mijn nadruk op een 'gewijzigde aard van vertellen in cinema' affilieer ik me met de positie van hen die de aandacht vestigen op veranderingen binnen de filmgeschiedenis. Het is een positie die qua teneur strookt met de historische beschouwingen van een eminent filmwetenschapper als Thomas Elsaesser. Deze positie staat haaks op die van Kristin Thompson

(1999) en van David Bordwell (2006). Naar hun idee is hedendaagse (Amerikaanse) cinema veelal 'hyperklassiek', in een overdreven mate schatplichtig aan filmverhalen uit het studiotijdperk. Zelfs de meest vernieuwende films van vandaag de dag staan in hun optiek met minstens één been in de klassieke traditie. Elke claim dat 'postklassieke' cinema een eigen gezicht zou hebben is volgens hen ongegrond: postklassieke cinema zou slechts bestaan uit een reeks aanpassingen aan de succesformule van klassiek Hollywood. Of om Bordwells geveulgelde typing aan te halen: films van nu berusten op een 'geïntensiverde continuïteit' met klassiek Hollywood.

11 'Nieuwe media' worden geassocieerd met kenmerken als 'digitaal', 'multimediaal' en 'interactief'. Jan Simons (2002: 88) geeft aan dat die eigenschappen te onduidelijk zijn om 'nieuwe media' te karakteriseren. Zo zijn de nieuwe media in sommige opzichten niet multimedialer dan een ouder medium, zoals film, en wordt de belofte van interactiviteit niet volledig waargemaakt. De kenmerken voldoen daarom niet als definitie van nieuwe media, maar bieden wel zinnige opties om te bezien wat er met nieuwe media gedaan kan worden.

12 Bordwell 1985: 62.

13 Branigan 1992: 107.

14 Herman & Vervaeck (2005: 17) stellen dat Bals-inleiding in de narratologie nog steeds als "ultieme referentie" fungeert in vele handboeken en syllabi. Voor mij heeft haar werk ook die status en dat is de hoofdreden dat ik me slechts mondjesmaat in een theoretisch debat omtrent narratologie heb willen mengen. Voor mij zijn praktische toepassingen van de theorie primair. Dit handboek is daarom een op film toegespitste versie van een specifieke verteltheorie en schetst geen "overzicht van de vele gidsen die je kunt volgen bij het omgaan met verhalen", zoals Herman en Vervaeck met *Verteldivuelen* bieden (18). Dat maakt hun studie complementair aan de mijne, terwijl beide boeken in een door de lezer zelf gekozen volgorde kunnen worden gelezen.

15 Hoe vruchtbaar haar werk is tonen de studies die haar begrippenapparaat vertalen naar een andere kunstvorm, zoals muziek (zie Meelberg 2006), theater (zie Bleeker 2002) en fotografie (zie Tops 2001). Ellen Tops gebruikt in haar *Foto's met gezag* een foto van het heilige Vormsel om de overgang van perspectief naar focalisatie te duiden. De foto is gemaakt over de schouder van de bisschop. Oftewel, het perspectief (ook wel externe focalisatie) is van achter diens rug. Op de foto zien we een jongetje dat bewon-

derend opkijkt naar de bisschop wiens gelaat we niet zien. Dit jongetje fungeert als interne focalisator. Via de blik van het jongetje krijgen we een impressie van het vertrouwenwekkende gezicht van de bisschop (zie Töps: 166-70).

16 Sasha Vojkovic heeft in een eerder stadium gepoogd om *Bals Narratology* te introduceren binnen filmwetenschappen. Paradoxaal genoeg is het 'probleem' dat zij met haar *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* hoog inzet – zoals het een proefschrift betaamt. Ze gebruikt narratologie om via filosofische en psychoanalytische uitweidingen (Plato, Derrida, Deleuze/Guattari, Freud, Lacan) New Hollywood in kaart te brengen. Haar film-filosofische studie overstijgt daarmee het karakter van een handboek dat ik wil schrijven.

17 Ik zet de term 'identiteit' tussen aanhalingstekens, omdat de verteller een instantie is, en geen figuur van vlees en bloed.

18 Bal 1997: 5.

19 Dat het omzetten van literatuur(theorie) naar film-(theorie) geen klakkeloos proces is, etaleert LE MÉPRIS (Jean-Luc Godard, 1963). In deze film barst de Amerikaanse producer Jeremy Prokosch in woede uit als hij een *test screening* bijwoont van de verfilming van Homerus' *Odysseus*. Hij is uitermate teleurgesteld over de shots van standbeelden en de overwegend statische, theatrale scènes die zijn getoond, want "that's not what's in that script". Na een vluchtige blik op het scenario corrigeert hij: "Yes, it is in the script, but that's not what you have on that screen." Regisseuse Fritz Lang dient hem van repliek: "That's right, because in the script, it is written and on the screen it is pictures." Met dit nuchtere weerwoord wijst Lang de producer op het verschil tussen woord en beeld en de vaak verkeerde verwachtingen die de omzetting van tekst in film met zich meebrengt. Prokosch poogt desondanks, door het inhuren van een andere scenarioschrijver, een script te produceren dat is gebaseerd op canonieke literatuur. Het moet leiden tot de film die hij in zijn hoofd heeft. In een film die echter voortdurend de zere vinger legt op ongelukkige vertalingen en miscommunicatie, zal deze poging ijdel blijken. Aan het eind worden de opnamen hervat, maar zonder de ingehuurde scenarist en zonder de producer. Met hun vertrek neemt LE MÉPRIS afstand van de idee dat film een plankle kopie van een voorgescreven tekst kan zijn. Film dient op zijn eigen cinematografische merites te worden beoordeeld.

Hoofdstuk 1

1 Bal 1997: 146.

2 Zie voor dit onderscheid Herman & Vervaeck 2005: 60.

3 Bal, 1990b: 23-26.

4 Bal 1999: 177.

5 Gaudreault 1997: 71.

6 Chatman 1980: 129.

7 Cubitt 2004: 15.

8 Het principe van *cutting* werd geïntroduceerd door Georges Méliès met zijn *stop-motientechniek*. Hij zette

het beeld stop en liet in *ESCAMOTAGE D'UNE DAME AU THÉÂTRE ROBERT HOUDIN* (1896) een vrouw verdwijnen, die op een stoel onder een doek was verborgen. Daarna 'toverde' hij een skelet op de stoel om vervolgens het geraamte te transformeren tot de eerdere vrouw. Bij Méliès' vroege trucagefilms veranderde het beeld door het stil te zetten en te vervangen door een ander beeld (geraamte is plots weer vrouw). Bij deze goocheldemonstratie bleef de camera-instelling intact. In zijn latere films wisselde de camera ook van positie.

9 Cubitt 2004: 28.

10 Gaudreault 1997: 70-71.

11 *Ibid.*: 73.

12 *Ibid.*

13 Het is tevens opvallend hoe films die van een notie van chronologische tijd afstappen, zoals tijdreisfilms, de tijd als structurend verhaalmecanisme inzetten. In *DONNIE DARKO* (Richard Kelly, 2002) krijgt de titelheld op 2 oktober 1988 de waarschuwing van een reuzenkoning dat over 28 dagen, 6 uur, 42 minuten en 12 seconden de wereld zal vergaan. Daarna telt de film af in tussenkopjes, zoals: 'nog twintig dagen', 'nog vier dagen', 'nog één dag', 'nog zes uur'. Aan het eind zal Donnie via een wormgat en een straalmotor terugreizen naar 2 oktober, naar het moment vlak voor de waarschuwing.

14 Chatman 1980: 130.

15 In *BAISERS VOLÉS* (François Truffaut, 1968) zien we hoe Antoine wordt ontslagen uit het leger, hij een baan als nachtpontier in een hotel verprutst en het probeert als detective.

16 Chatman 1980: 130.

17 Zie Gunning 1994: 41.

18 De vroege cinema ademt de sfeer: 'bezoek het wonder der cinema, kijk wat allemaal mogelijk is met dit nieuwe apparaat' (Gunning 1994: 41). In den beginne kwamen bezoekers vooral voor de projector en werd er ook niet geadverteerd voor de film, maar voor het apparaat dat de film vertoonde: the Cinématographe, the Biograph, the Vitascope (*ibid.*: 42).

19 Crafton 1995: 111.

20 Gunning 1995: 121.

21 Gunning 1997a: 61.

22 Zie voor de bespreking van *BALLET MÉCANIQUE* door Bordwell en Thompson, 2004: 150-54.

23 Een vergelijkbaar argument kan worden aangevoerd voor andere experimentele films uit de jaren twintig – *ANÉMIC CINÉMA* (Marcel Duchamp, 1926) bijvoorbeeld – en voor een kortstondige beweging als *cinéma pur*. Bordwell en Thompson verwijzen zelf ook naar onder meer *MOTHLIGHT* (Stan Brakhage, 1963), waarbij filmstroken beplakt zijn met vleugels van dode motten, takjes en kleine bladeren (1990: 106).

24 Thompson 1986: 132.

25 *Ibid.*: 134.

26 Bordwell 1985: 53.

27 Geciteerd in Chatman and Duncan 2004: 62.

28 Culler maakt deze overwegingen in het hoofdstuk "Semiotics as a Theory of Reading." Zie Culler 1981: 47-79.

29 Bal 1997: 11.

30 Zizek 2001a: 35-37.

31 Meijer 1996: 34.

32 Het Franse filmtijdschrift *Cahiers du cinéma* werd in 1951 opgericht door onder andere André Bazin. 'Jonge honden' als François Truffaut en Jean-Luc Godard schreven in dit blad, nog voor ze hun eerste films maakten. In een vlammend essay uit 1954 rekende Truffaut af met dorre 'kwaliteitsfilms' die geijkte vertelconventies navolgden. Volgens hem diende een regisseur bij voorkeur te werk te gaan op basis van een zelfgeschreven scenario om zodoende een geheel eigen stempel te drukken op de uiteindelijke film.

33 Zie Metz 1980: 77-84.

34 Bordwell 1985: 23-24.

35 Vojkovic 2001: 104.

36 De vroege 'attractieve' cinema bestond uit sketches opgevoerd voor de kijker, maar is gaandeweg ingewisseld voor de conventie om de kijker categorisch te negeren. In de klassieke cinema is deze 'jij' er consequent door de opzichtige pogingen om de 'jij' te vermijden: de kijker dient niet te worden gebruuskeerd en moet niet het risico lopen zelf het object van de blik te worden. Welbekend is het gebod aan de acteur/actrice niet in de camera te kijken als om te verhoeden dat de kijker het gevoel krijgt zelf te worden bekeken. *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (Woody Allen, 1985) parasiteert op de schok die de blik afkomstig van het scherm bewerkstelligt. Als trouwe bioscoopbezoekster van een film met Tom Baxter wordt Cecilia plots aangesproken door haar filmheld vanaf het witte doek. Begrijpelijkerwijs reageert zij vol verbazing: 'heb je het tegen mij?' Vanaf dat moment is ook de hele film waarin Tom als personage opereert, verloren. De plot raakt in het slop omdat Tom van het scherm stapte voor een afspraak met Cecilia. *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* zelf is daarentegen geen onverdraaglijke film geworden, omdat hij een metaniveau aanboort. Hij is een film over een film die verloren is door een op de kijker gerichte blik. Het gevaar het object van de blik te worden beleven wij bij Woody Allen via Cecilia. Als 'stand-in' voor de kijker biedt zij een noodzakelijke buffer.

37 De documentaire *THE CELLULOID CLOSET* (Rob Epstein en Jeffrey Friedman, 1995), gebaseerd op Vito Russo's gelijknamige studie, is op een vergelijkbaar principe geënt. In Hollywoodfilms uit de jaren veertig en vijftig komt officieel homoseksualiteit niet ter sprake, conform de richtlijnen van de Production Code. Maar de kijker die erop gespist is om in de subtekst toespelingen op homoseksualiteit te ontdekken, kan in diverse films voldoende hints vinden. Suggestief is de scène waarin twee cowboys uit *RED RIVER* (Howard Hawks, 1948) graag mekaar's wapen in hun hand willen voelen. En in *BEN HUR* (William Wyler, 1959) vertelt de innige oogopslag van Masala naar zijn voormalige jeugd vriend Ben Hur niet slechts het verhaal van hun hechte band, maar roept het ook het verhaal op van een homoseksuele liefde.

HOOFDSTUK 2

1 Bal 1997: 78.

2 Zie McEwan 1982a: 31-41

3 Ibid.: 108-111.

4 Martin Amis' roman *Time's Arrow* (1991), vertaald als *De pijl van de tijd*, berust op een totale omkering van de chronologie. Alle handelingen worden achterstevoren verteld: "Eerst stapel ik de schone borden in de vaatwasmachine ... daarna kies je een vies bord uit, verzamel je wat restjes uit het huisvuil en ga je even rustig zitten wachten. Allerhande zaken worden naar mijn mond opgestuwd, en na een vakkundige massage met de tong en de tanden breng ik dit alles over op het bord voor een verdere bewerking met mes en vork en lepel." (16-17). De vraag die dit experiment voortdrijft, luidt: krijgen we een andere visie op moreel dubieuze personages als we de tijd rigoureus omkeren?

5 Zie McEwan 1982a: 77-87.

6 Bal noemt dit een 'iteratieve presentatie'. Daarnaast bestaan diverse variaties, zoals onder meer de enkelvoudige presentatie (één gebeurtenis, één presentatie) en de herhaling (één gebeurtenis, meer presentaties). Zie Bal 1990a: 91.

7 Ibid.: 21.

8 McEwan 1982b: 122.

9 Een goed voorbeeld van de psychologische observaties van de verteller is een zin als: "They were inhibited by a feeling that these past few days had been nothing more than a form of parasitism, an unacknowledged conspiracy of silence disguised by so much talk." (McEwan 1982a: 91)

10 Dat Robert lichamelijk contact met Colin zoekt – het met de vingers in elkaar verstrengeld lopen – wordt aan een algehele mannencultuur in het toeristenoord toegeschreven (1982a: 100)

11 Dit idee van een homosociaal motief is ten dele ontleend aan de analyse van Ernst van Alphen van McEwan's roman (2005: 99-119).

HOOFDSTUK 3

1 Indien er geen tijd wordt verteld, geldt de beschrijving vaak als secundair, want een oponthoud van de geschiedenis. Het omgekeerde is natuurlijk mogelijk: de beschrijvingen in het werk van Marcel Proust zijn volgens Mieke Bal zo radicaal dat de gebeurtenissen vooral de voorwaarden lijken te scheppen om de verteller ruimte te bieden voor wijdlopijge beschrijvingen (1990a: 54). Maar deze mogelijkheid is eerder uitzondering dan regel – Proust is ook een uitzonderlijke schrijver.

2 Omdat het citaat aanvangt met 'Hij was kleiner dan Colin', ligt het voor de hand te veronderstellen dat in geval van interne focalisatie we met Mary meekijken, maar dat hoeft niet. Colin kan natuurlijk onmiddellijk zelf opmerken dat hij groter is dan Robert – vlak voorafgaand aan dit fragment staat er immers dat hij al had geprobeerd om langs de man te schuiven, die hem vervolgens hartelijk bij zijn pols greep – zodat hij voldoende dichtbij is geweest om zich met hem te meten.