



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Radicaal Perspectivisme: van gevangenschap tot bijnadoodervaring

Alphen, E.J. van

Citation

Alphen, E. J. van. (2009). Radicaal Perspectivisme: van gevangenschap tot bijnadoodervaring. *Ny: Tijdschrift Voor Literatuur, Kritiek En Amusement*, 2009(4), 616-624. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/14708>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/14708>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

556

Radicaal perspectivisme: van gevangen- schap tot bijna- doodervaring

Over Own Death (2007) van Péter Forgács.

Ernst van Alphen

In de meeste films komen wel een paar *point of view shots* voor, opnames die duidelijk vanuit het gezichtspunt van een personage gepresenteerd worden. Films waarin een radicaal perspectief wordt nagestreefd zijn echter zeldzaam. Terwijl vooral modernistische literatuur er nogal wat voorbeelden van levert, met als bekendste voorbeeld waarschijnlijk *The Waves* van Virginia Woolf, blijft de vernauwing van het camerabeeld tot de blik van een enkel personage beperkt tot enkele experimenten. Een sporadisch geval is de thriller *The Lady in the Lake* uit 1947. Het gezicht van regisseur

en hoofdrolspeler Robert Montgomery is alleen te zien als hij in de spiegel kijkt. De hele film lang kijkt de toeschouwer mee met zijn blik.

Een ander voorbeeld, ook een thriller uit 1947, is *Dark Passage* van Delemer Daves. Hoofdpersoon Vincent Parry, gespeeld door Humphrey Bogart, is niet van plan te boeten voor een moord die hem in de schoenen is geschoven. Hij ontsnapt uit de gevangenis en laat zich vervolgens door middel van plastische chirurgie een nieuw gezicht aanmeten. In zijn nieuwe identiteit zal niemand hem meer herkennen en kan hij als een vrij mens een nieuw leven beginnen. Pas wanneer de arts enige tijd na de operatie het verbandgaas van zijn gezicht verwijdt, zien we Vincent Parry voor het eerst. Tot dan toe keken we vanuit zijn blik naar de wereld, maar zagen we hemzelf niet als onderdeel daarvan.

Interessant aan deze *Dark Passage* is dat de gevangenschap van de hoofdpersoon verbeeld wordt door middel van radicaal perspectivisme. Zolang Vincent Parry gevangen is in de identiteit volgens welke hij een misdadiger is, kijken we consequent met zijn blik. Pas op het moment dat hij zich een ander uiterlijk en daarmee een andere identiteit heeft aangemeten, kijken we niet meer uitsluitend met hem mee, maar is hij ook visueel object geworden. Hij is dan niet langer de persoon die voor een misdadiger gehouden wordt en in de gevangenis thuishoort, en *dus* ook niet langer de gevangene van zijn blik. De diversiteit aan perspectieven waarvan hij vervolgens object is, verbeeldt zijn vrijheid. Hij is vrij op het moment dat hij door anderen kan worden gezien.

Een heel recent voorbeeld van radicaal perspectivisme in film is *Own Death* (2007) van de Hongaarse kunstenaar en filmmaker Péter Forgács. Hij maakte deze film naar de gelijknamige novelle van de Hongaarse schrijver Péter Nádas uit 2002. De wereld van zowel literaire tekst als film wordt van begin tot eind vanuit de blik van een mannelijke hoofdpersoon gepresenteerd. De man vertelt zijn gedachten, gevoelens en innerlijke bespiegelingen tijdens de dag dat hij een hartaanval krijgt. Het is een zomerse dag in Boedapest wanneer de man zijn appartement verlaat en ondanks toenemende pijn op zijn borst naar een restaurant gaat. Wanneer hij vervolgens op straat een hartaanval krijgt, belandt hij in een ziekenhuis. Hij lijkt daar te zullen overlijden, maar overleeft de hartaanval.

Alles wat de hoofdpersoon overkomt en ondergaat wordt in zowel verhaal als film vanuit zijn focalisatie gepresenteerd. Anders dan in literatuur is deze narratieve kunstgreep in film in hoge mate verrassend. De vertaling van het personagegebonden focalisatie van een literaire tekst naar het medium film is namelijk verre van vanzelfsprekend. Terwijl woorden zonder enig probleem gedachten, gevoelens en zintuiglijke indrukken als innerlijk kunnen representeren, ligt dat bij het visuele medium film anders. Daar gaat het eerder om een effect of illusie van innerlijkheid,

of in formele zin, van personagegebonden focalisatie, dan om een objectieve beschrijving van hetgeen er zich innerlijk afspeelt. In principe kan de illusie gewekt worden dat de camera samenvalt met het oog van het personage. Dat is het geval in de genoemde thrillers. In *Own Death* valt de camera echter op veel momenten niet volledig samen met de blik van de hoofdpersoon. Als toeschouwer zien we bijvoorbeeld in close-up een glimp van zijn hoofd, zijn brilmontuur, nek of schouders, en kijken dan eigenlijk over zijn schouders mee. In film wordt dit soort shots wel *dirty close-up* genoemd, 'dirty' omdat de blik is vervuild met elementen die de subjectieve positie aangeven. Maar er zijn ook veel shots in *Own Death* die niet vanuit de blik van de hoofdpersoon zijn geschoten, terwijl ze toch die illusie teweegbrengen. Een passage uit de film kan als verklaring voor dit effect gelden. De hoofdpersoon zegt daarin het volgende:

Mantegna depicted Christ's nude body in a foreshortened perspective viewed from his huge, bare soles. It was from this extreme, almost grotesquely foreshortened perspective that I looked out on my own body as it lay on the gigantic squares of the tiled floor.¹

Het extreme en beperkte perspectief op het lichaam van Christus door Mantegna wordt beschreven als een groteske close-up van zijn lichaam. De hoofdpersoon karakteriseert het beperkte perspectief en daarmee de personagegebonden focalisatie nadrukkelijk als grotesk. Omdat de film uit een lange opeenvolging van close-ups vanuit een beperkt perspectief bestaat, zijn we geneigd om al die close-ups aan de blik van de hoofdpersoon toe te schrijven, zelfs wanneer ze dat vanuit formeel, visueel oogpunt helemaal niet zijn. Zelfs wanneer zijn eigen oog of hoofd in close-up wordt getoond schept dit de illusie dat dit het resultaat is van de personagegebonden focalisatie.²

De *dirty close-ups* in *Own Death* verbeelden pregnant het groeiende isolement van de man vóór, tijdens en na zijn hartaanval. De gevangenschap in de eigen blik krijgt hier door de aard van de gebeurtenis een acute betekenis. Doordat hij stervende is, raakt hij letterlijk en figuurlijk van zijn omgeving losgesneden. Terwijl dit gebeurt is de hoofdpersoon zich daarvan heel goed bewust:

- 1 Omdat de tekst van de voice-over zo goed als letterlijk is gebaseerd op de Engelse vertaling van Nadas' novelle, citeer ik voor de voice-over uit *Own Death*, vertaald uit het Hongaars door János Salamon, Göttingen, Steidl, 2006. De Nederlandse vertaling van Rob Visser verscheen als *De eigen dood* in 2004 bij uitgeverij Van Gennep.
- 2 Narratieve procedés vertalen zich nooit letterlijk van het ene medium naar het andere. Zie voor een theorie over hoe narratieve technieken en procedés zich in film manifesteren Peter Verstraten, *Handboek Filmnarratologie*, Nijmegen, Vantilt, 2006.

You don't understand what is happening, you have never experienced anything like this, yet you know exactly that this is what they call the sweat of death. An ice-cold surface covers your inner heat. You see that nothing has changed around you and so you can still comprehend that the difference between your own perception and that of others is greater than you would normally expect. A sensational experience that concerns me and no one else.

De hoofdpersoon raakt echter niet alleen geïsoleerd van zijn medemensen, zijn zelfervaring komt ook steeds meer los te staan van wat hij ziet. Terwijl in *Dark Passage* en *The Lady in the Lake* de blik in de spiegel juist functioneert als het moment waarop subject en object van de blik samenvallen en we via het object het subject te zien krijgen, is dat in *Own Death* niet langer het geval. Wanneer de hoofdpersoon in het restaurant de behoefte krijgt zichzelf te zien en naar het toilet gaat om zich in de spiegel te bekijken, ziet hij het volgende:

I was holding out, but I wanted to see what this was. However, the most I could see in the mirror was that somebody was looking at himself. The surprising thing in all this was not my failure to identify myself with these characters looking at each other, but their waxy, gray complexion. (...) The sight I perceived didn't justify the sensation, and vice versa: the bodily sensation didn't justify the sight (...) It wasn't I, yet theoretically I couldn't have seen anything other than my mirror image.

Hij beseft dat hij langzaam afgesneden raakt van zijn omgeving en van zijn eigen aanblik.

Deze fundamentele problematiek dringt zich onder meer op doordat de hoofdpersoon van zijn gebruikelijke omgeving raakt afgesneden. De wereld waarin hij tot dan toe heeft geleefd neemt ineens heel andere vormen aan. Wanneer de hoofdpersoon het restaurant verlaten heeft en weer in de buitenlucht is, concludeert hij dan ook: 'My relations with everyone are more or less severed.' Hij geeft vervolgens aan hoe dat komt:

Involuntary sense perception affects the mind only as long as one is capable of relating one's own experience to that of others and stores this experience in a processed form. In any case, people passed me by.

Deze verklaring voor het gevoel steeds meer afgesneden te zijn van zichzelf en van anderen biedt ook een uitleg voor het feit dat radicaal perspectivisme in literatuur beperkt blijft tot modernistische experimenten en in het medium film nauwelijks voorkomt. Het vermogen om eigen ervaringen aan die van anderen te relateren draagt juist bij aan bewustzijn.

Wanneer een consequent gehanteerde vertelstrategie deze mogelijkheid uitsluit, raakt men geïsoleerd (*The Waves*), gevangen (*Dark Passage*), of sterft men (*Own Death*).

Wanneer de hoofdpersoon eenmaal in het ziekenhuis is beland wordt de afstand tot lichamelijk en zintuiglijke sensaties steeds groter. Wat resteert is zijn zelfbewustzijn: 'The mind deprived of its bodily sensations perceives the mechanism of thinking as its last object.' Het vermogen tot zelfreflectie lijkt eerder te verhevigen: 'I caught myself perceiving and thinking, but no longer acknowledging things within the limited conditions of bodily structures.' Dat vermogen blijft ook bestaan op het moment dat hij zijn bijna-doodervaring nadert:

Totality does indeed realize itself in you. It carried me. Not away from my consciousness, as in fainting, but into it. What seized me was an enormous force that operates simultaneously within and without, and therefore it is pointless for consciousness to make such a distinction. We were beyond everything personal and passionate.

Zijn vermogen tot denken en zelfreflectie lijkt echter radicaal verloren te gaan wanneer het moment van sterven zich uiteindelijk aandient. Terwijl dit moment uiterst secuur wordt omschreven, lijkt het juist de mogelijkheid daartoe uit te sluiten:

It is a single, short, flipping or tipping move. To tip over from somewhere and thereby end up somewhere else. In German there is a good descriptive verb, Umkippen. In French, too, there is a verb for this, basculer.

De korte beweging die met doodgaan gemoeid is, schakelt datgene uit wat juist gedurende het hele sterfproces exclusief resteerde: zijn denkvermogen.

This means that, with his death, that which never really belonged to him falls away. And this thing is probably nothing else than language-bound conceptual thinking. It is through this that he was tied into the community of others. First to get rid of the constant bodily sensations, and then of that highly esteemed thinking.

Het afgesneden raken van anderen blijkt uit deze passage onder meer uit de overgang van eerste- naar derde-persoons-vertelling. Ook dit is een 'single, short, flipping or tipping move'. Terwijl de aanloop tot de dood-ervaring consequent in de eerste persoon is verteld, vindt er nu keer op keer een aarzelende overgang naar de derde persoon plaats. Terwijl een eerste persoon altijd een tweede persoon veronderstelt, is die tweede persoon met

het gebruik van de derde persoon niet meer aanwezig: de gemeenschap van anderen is dan niet langer geïmpliceerd. Maar in dit citaat dat zijn dood beschrijft, spreken vorm en inhoud elkaar tegen. Terwijl het beweert dat het denkvermogen uitgeschakeld raakt, bestaat het citaat uit een diepzinnige reflectie. De enige conclusie die men dan kan trekken is dat hier geen doodervaring beschreven wordt, maar dat het om een bijna-doodervaring gaat. Het reflectievermogen blijft immers gewoon functioneren.

Kort hierna raakt het contact met de gemeenschap van anderen dan ook hersteld. In het relaas keert niet alleen de eerste persoon terug, ook een tweede persoon verschijnt ten tonele. De eerste persoon lijkt nu naar zichzelf als een tweede persoon te kunnen kijken: 'You look back with gentle irony. There is no hurry, since you will decipher it as you move away from your life, at this pace and on these levels.' Het is juist de tweede persoon die het bestaan van de eerste persoon mogelijk maakt. De focalisatie is nu geen isolement, gevangenschap of symptoom van dood meer, maar opent de mogelijkheid van relationaliteit. En zoals het citaat al aangeeft, betreft die relationaliteit niet alleen relaties tussen een eerste en tweede persoon, maar ook tussen heden en verleden. Even later horen we de hoofdpersoon dan ook het volgende zeggen: 'Retrospection unites many different perspectives of consciousness.' Het is ook dat vermogen tot retrospectie dat terugkeert op het moment dat hij uit zijn bijna-dood herrijst. De ingevoegde *footage* uit oude film, waarschijnlijk home movies, lijkt dat vermogen tot retrospectie te verbeelden. In het begin van de film zien we bijvoorbeeld oude *footage* van een naakte springende man. Even later zien wordt er nogmaals oud beeldmateriaal ingevoegd, ditmaal van een dansende vrouw. In beide gevallen lijkt het om herinneringen te gaan die een intense lichamelijke en sensualiteit uitstralen, kwaliteiten die zoals gezegd tijdens zijn doodsstrijd aan het verdwijnen zijn. Zijn verrijzenis uit de doden en de terugkeer van zijn vermogen tot retrospectie blijkt onder meer uit het feit dat er op dat moment opnieuw oud beeldmateriaal in de film wordt ingevoegd, wat de intensiteit van lichamelijke en *leven* oproept.

Deze ervaring van lichamelijke wordt ook opgeroepen door het affectieve karakter van de beelden. Ik doel nu niet op de inhoud van de beelden, zoals de naakte springende man, maar op de zuiver filmische middelen die Forgács inzet. Net als in zijn andere films, die in tegenstelling tot *Own Death* volledig uit gemonteerde fragmenten van oude home movies bestaan, manipuleert en intensifieert Forgács de karakteristieken van het bewegende beeld.³ In een interview legt Forgács uit

3 Voor een analyse van Forgács op oude *home movies* gebaseerde films, zie Ernst van Alphen, 'Naar een nieuwe historiografie: Péter Forgács en de persoonlijke tijd', in: Max Sparreboom (red.), *De kunst van Péter Forgács*, Balans, Amsterdam, 2007, p. 63-80

dat het bekijken van foto's fundamenteel verschilt van het kijken naar bewegende beelden:

Als we een zwart-witfoto van onszelf maken, dan kunnen we de gebeurtenis meteen observeren als verleden tijd: geschiedenis. (...) Maar als we te maken hebben met bewegende beelden van het verleden, dan hebben we steeds de flux van de tijd (...) die bewijst dat we in leven zijn. Mijn kijkers – en jij – weten dat zij fysiek dood zijn, en toch zijn ze nog steeds in beweging. Ze worden steeds gereanimeerd door de film.⁴

Om zijn personages uit de oude *home movies* te doen herleven, manipuleert Forgács de filmische tijd. Hij gebruikt slow motion of bevriest het beeld gedurende enkele seconden tot een still. Het ritme dat zo ontstaat, versterkt de levendigheid en dynamiek van de scènes. Omdat filmische tijd en gefilmde tijd niet synchroon lopen wordt ons normale begrip van tijd en beweging ontregeld. Daardoor raken we overweldigd door het leven van de bewegende beelden.

In *Own Death* is het effect van Forgács' manipulatie van filmische tijd nog radicaler want specifiek. Het gaat nu niet zozeer om personages uit het verleden die waarschijnlijk dood zijn en door de film tot leven gebracht worden, maar om een film die in de meest letterlijke zin het proces van doodgaan minutieus laat zien. Grote delen van de film bestaan uit een opeenvolging van stills, te vergelijken met Chris Markers film *La Jetée* (1963). Op het moment dat je als kijker begint te geloven dat de hele film zo opgebouwd is, krijgen we toch bewegend, vloeiend beeld te zien, al dan niet in slow motion. Terwijl de voice-over extreem reflexief en intellectueel is, roept de ritmiek van het bewegend dan wel stilstaande beeld een intense ervaring van lichamelijke op. Het lijkt paradoxaal, maar net doordat de film voor een groot deel uit een opeenvolging van stilstaande beelden bestaat, raken we doordrongen van het leven waar bewegende beelden voor staan, leven dat in *Own death* in zijn voortgang bedreigd wordt.

Op basis van Foucaults werk heeft Mieke Bal het volgende over de representatie van doodgaan gezegd: 'Death is a challenge to representation to the extent that it is a moment that nobody can describe, an event that nobody can escape, a process that nobody can narrate.'⁵ We kunnen over het doodgaan van anderen vertellen, maar niemand kan in de tegenwoordige tijd zeggen: 'Ik ben dood.' Door middel van radicaal perspectivisme, geïntensifieerd door zijn manipulatie van de filmische tijd,

⁴ www.artmargins.com/content/interview/Forgacs.html

⁵ Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 375

poogt Forgács in *Own Death* precies deze onmogelijkheid toch mogelijk te maken. De elliptische titel van de film is in dit opzicht veelzeggend. Hij kan gelezen worden als 'my own death', maar ook als 'to own death', implicerend dat in eerste persoon in tegenwoordige tijd spreken over dood zijn, gelijkstaat aan greep erop krijgen, in bezit hebben. Forgács' film laat de binnenkant van het stervensproces zien, maar de adem stekt uiteindelijk niet, waardoor het laatste woord niet aan de dood is, maar aan een verdere reflectie over dood, leven, bewustzijn en lichamelijkeheid.