

Who Framed Roger Rabbit en die moontlikheid van outentieke wêrelde in fiksie

André Crous

Onafhanklike navorser

Opsomming

Enige soort narratiewe film bied 'n besondere wêreld aan die kyker. Dit is 'n fiktiewe wêreld, op verskillende maniere verwyder van ons onmiddellike wêreld, maar wanneer 'n uitspraak oor 'n film se realisme gemaak word, kan dit slegs gedoen word deur die ooreenkoms tussen die film en die wêreld van die kyker in ag te neem. Hierdie artikel kyk na die implikasies wat film se fiktiewe status op die gesprek rondom realisme het en hou verder 'n plan voor waarvolgens daar sin gemaak kan word van 'n ontmoeting tussen fiktiewe en oënskynlik aktuele entiteite. *Outentisiteit (authenticité)* is 'n begrip wat in die werk van die filmdenker André Bazin voorkom. Dit is verwant aan *realisme*, maar betrek ook die produksieproses van die film, en in die lig van beide hierdie terme sal die huidige artikel die moontlikheid van outentieke voorstellings van die aktuele wêreld ondersoek deur onder andere ook te verwys na die herskepping van ware gebeure in die konteks van 'n fiktiewe teks. *Who Framed Roger Rabbit*, 'n film wat aan die kyker 'n wêreld voorhou wat sowel akteurs as tekenprente bevat waarin albei groepe karakters oënskynlik dieselfde soort bestaan voer (met ander woorde, in die film is hulle ewe werklik) sal gebruik word om begrippe soos *moontlikheid*, *realisme* en *outentisiteit* binne die konteks van hedendaagse filmtegnieke te ondersoek.

Trefwoorde: realisme, moontlike wêrelde, diëgese, fiksie-operator

Summary

Who Framed Roger Rabbit and the possibility of authentic worlds in fiction

All narrative films present the viewer with a particular kind of world. The world is fictional, in many ways removed from the immediate world, but a judgement about a film's realism can be based only on the relationship between the film and the world (or the reality) of the viewer. This article will investigate the implications of a film's fictional status on the discussion of realism and present a plan according to which sense can be made of a meeting between fictional and supposedly actual entities. *Authenticity (authenticité)* is a concept born out of the work of film theorist André Bazin. It is related to *realism*, but also involves a film's production process. In light of both of these terms, this article will explore the possibility of authentic representations of the actual world, with reference to the re-creation of actual events in the context of a fictional text. *Who Framed Roger Rabbit*, a film which presents the viewer

with a world in which actors and animated characters exist side by side and therefore enjoy the same property of existence in the world of the film, will be used to consider the function of terms such as *possibility*, *realism* and *authenticity* in the context of contemporary film techniques.

The researcher's investigation clearly has to target the use of these terms in contemporary films that no longer conform to the mode of production on which Bazin based his theory (or theories) of film realism. Given more recent work in the field of textual analysis, including the theories of possible and fictional worlds as formulated by, among others, David Lewis and Thomas Pavel, one has to take into account the framework within which a work of fiction exists and the world that is created by the text.

Bazin's use of the term *authenticité* relies on the perception that the filmmaker represents the world exactly as it is, fully complying with its physical rules and social nature of the world in which the viewers live and which they can recognise as such. For Bazin a film should make evident that its sounds are images that were tampered with *as little as possible* and it should leave room for ambiguity, thereby enhancing its psychological realism.

However, work on the properties of fiction has made it clear that the worlds contained in a fiction (in other words, reproduced in some way) are not the same as the actual world itself. Such a statement might seem easy enough to accept, especially where the on-screen world deviates significantly from our world in respect of time, place and characters. The problem facing the viewer, and the researcher in particular, is the use of conventional terms such as *realism* and *authenticity* in films that seem to portray both a very realistic but clearly fictional world and characters from the actual world that seem to be more actual than fictional, for example the appearance of Bill Murray and Michael Jordan as themselves in *Space Jam*, a film otherwise populated by animated characters.

The status of such characters (which refer to entities in the actual world) will be determined in order better to comprehend the way in which a fictional world may be interpreted on its own. This kind of double coding may be read as such, but the fictional status of such characters must be acknowledged. The same is true of characters that are already fictional, such as Mickey Mouse in *Who Framed Roger Rabbit*, and it is important to determine whether one kind of character, for example an animated creature, is different from another, such as a human being.

The article makes the case that the primary world of a narrative film is always fictional. While this world may be interpreted as a reference to the actual world – and the conventional label *realism* certainly depends on the relationship between the actual and the fictional worlds – it is by no means identical to it, since all entities in the fictional world have a property that their counterparts in the actual world do not: the property of being fictional.

However, there are many different kinds of fictional entities, some of which may be compared to similar entities in the actual world, while others are either no longer with us or have never existed at all except in the world of the film. The question of realism therefore becomes slightly more complicated, since viewers do not, as a matter of course, consider something on-screen as unrealistic simply because it is outside of their experience of the world.

The first step in facilitating meaningful statements about a fictional world is to add an operator (here dubbed a fictional operator) to the statement, creating a framework for

measuring its veracity against the appropriate fictional world rather than the actual world. This operator would take a form such as "It is true in this fictional world that ..."; accordingly, a vast number of statements about the entities of the world may be proffered and judged to be either true or false, even when a combination of entities seems to possess heterogeneous qualities of existence. For example, while the character Forrest Gump did not exist in the actual world and did not meet President John F. Kennedy either, it would be accurate to say that "It is true in the fictional world of *Forrest Gump* that Forrest Gump met President John F. Kennedy."

Historical events are usually recreated in fictional films and in the process a certain amount of creative licence is exercised in order to marshal the mass of historical details into a manageable, comprehensible whole that nonetheless seems comprehensive and faithful. On the other hand, individuals can appear as themselves in a film that seems to be set in the present, although the present is also a fictional present, or at least the present of a fictional, though very similar, version of the actual world. The possibility of mixing different worlds and maintaining a level of realism in the process is examined in a discussion of Robert Zemeckis's *Who Framed Roger Rabbit*.

What is striking about this film is the interaction between entities that do not exist in the same way in the actual world. The film contains actors that portray fictional characters, as well as animated characters that have been added in such a way that the combination makes the whole appear like something that would take place in such a way in the real world; in other words the film conveys a very robust sense of realism despite the fact that it lacks the direct visual recording which Bazin had staunchly defended.

The film's realism is supported by a number of different factors, including the interaction between the different entities, and also the fact that our reading of such interaction stems from previous experience either of the actual world or of the worlds of images where some of these characters, from Mickey Mouse to Bugs Bunny, originate (or, at least, such contexts in which these characters are more often situated). *Intertextuality*, a term that is central to any analysis of *Who Framed Roger Rabbit*, does not merely signify the referencing of one fictional world by another, but enables the viewer to treat the presence of actual-world footage in a fiction film in the same way, a step that consequently weakens the actual-world status of any entity in a fiction film.

The article concludes with a proposal to study the implications of the declaration that a film's characters are defined by their presence in the film; in particular, the possibility of one character's migration from one film to another, and therefore from one fictional world to another, is very relevant in this regard.

Keywords: realism; possible worlds; diegesis; fictional operator

1. Inleiding

Die Franse filmteoretikus en dryfkrag agter die toonaangewende filmtydskrif, *Cahiers du cinéma*, André Bazin, se konsep van *authenticité* (outentisiteit) weerspieël sy uitgesproke wens dat films die regte wêreld moet naboots. Volgens hom moet 'n film, met inbegrip van die fisiese wêreld waar 'n verhaal afspeel en die karakters wat die plek bewoon, die wel en wee van die regte wêreld aan die kyker terugkaats, en hierdie aanbieding moet gedoen word op 'n wyse wat dit duidelik maak dat die gebeure op die skerm só gelyk het voor die kamera

toe hulle vasgevang is. Met ander woorde, Bazin se *authenticité* is veel fyner as die alledaagse konsep van *realisme*, wat geheel en al fokus op die eerste deel van die definisie hier bo; die status van gebeure tydens die vaslegging van die beelde is dus nie hierby betrokke nie.

Die term wat deur Bazin gebruik word, steun nie alleenlik op die geloofwaardigheid van 'n gebeurtenis binne die film self nie, maar is ook afhanklik van die wyse waarop die materiaal verkry is. Aangesien die filmkamera, danksy sekere meganismes, verseker dat daar tydens die opnameproses so min as moontlik inmenging plaasvind wat visuele uitbeelding aanbetref, veral die uitbeelding van beweging, moet die filmmaker, volgens Bazin, gehoor gee aan hierdie gawe. Dit is waar dat die klanke en beelde in 'n film dikwels baie na is aan die klanke en beelde in die regte wêreld soos hulle gelyk en geklink het toe die kamera hulle opgeneem het. Hierdie verband tussen die wêreld wat afgeneem (en opgeneem) is en die wêreld wat deur die film self geskep of herskep word, moet egter sorgvuldig benader word, aangesien die beelde wat aanvanklik gelees word, uitstekende dog verwronge kopieë kan wees en die kyker gevolglik nie te veel vertrou kan stel in die film se vermoë om kennis oor die werklikheid oor te dra nie.

Films is in verskillende mates in die werklikheid gegrond en deur middel van konvensie het ons as kykers al daaraan gewoond geraak om sekere elemente as fiktief te lees, terwyl daar ander is wat nie met soveel gemak in die fiktiewe raamwerk opgeneem word nie. Filmmakers is natuurlik hiervan bewus en 'n hele aantal rolprente oor die afgelope veertig jaar speel met die kyker se onsekerheid oor die fiktiewe status van sommige elemente.

Ons lees dikwels dat 'n film gebaseer is op ware gebeure, of dat die storie 'n verwerking van feite uit die regte wêreld is. Sulke inligting is nie sinneloos nie en kan ons wel inlig omtrent die wêreld se geskiedenis, net soos Wikipedia ons meer oor die wêreld kan leer – nóg die een nóg die ander gee egter 'n onbedorwe weergawe van die werklikheid. Die inligting wat ons kry, is gewoonlik net verwysings na gebeure wat werklik plaasgevind het, indien dit nie heeltemal opgemaak is nie, maar net soos 'n verwysing nie 'n plaasvervanger is vir die ding waarna verwys word nie, is die films nie bedoel om die gebeure se plek in te neem nie. Pavel (1986:12) maan lesers in sy boek oor “fiktiewe wêrelde” daarteen dat hulle sogenaamd geskiedkundige dokumente meer ernstig opneem as realistiese werke van fiksie: “[A] treatise on the history of early nineteenth-century England is not to be trusted any more than Dickens' [sic] *Pickwick Papers*, since in its own way each text simply describes a version of the world.”

Argiefmateriaal word dikwels gebruik in films wat op ware gebeure gebaseer is, of waar 'n bekende historiese gebeurtenis deel van die verhaal se agtergrond vorm. Sulke argiefmateriaal herinner die kyker daaraan dat die film op sommige punte ooreenstem met geskiedkundige gebeure en dat dieselfde gebeure in albei wêrelde vervat is. Dit moet egter bygevoeg word dat dit slegs tot op 'n punt dieselfde is, aangesien 'n gebeurtenis in ons wêreld altyd verskil van 'n gebeurtenis in 'n fiksie. Sodoende kry kykers dikwels die indruk dat hulle deel het aan die ware verhaal, en die ikoniese karakter van die filmformaat is een rede hiervoor; dit is een rede vir Bazin se beskouing, wat hy met die Duitse filmskrywer

Siegfried Kracauer deel, dat die meganiese eienskappe van die filmkamera die werklikheid nie net naboots nie, maar akkuraat vasvang. Dit is belangrik om te onthou dat die beelde van entiteite wat ons sien, nie die entiteite self is nie, maar slegs plekhouders wat na hierdie entiteite verwys, en daar ontstaan 'n probleem in die gesprek oor die aktuele wêreld wanneer hierdie plekhouders binne 'n aktuele konteks gebruik word, byvoorbeeld in sogenaamde dokumentêre films.

Films skep wêrelde vir hul stories, en hoewel dié wêreld dikwels selfonderhoudend is, kan die rol van die wêreld waarin kykers hulle bevind, nie onderskat word nie. Die omgangsfrase *regte wêreld* word gewoonlik vermy en vervang met *aktuele wêreld*, met ander woorde die onmiddellike, tasbare wêreld van die spreker. *Aktuele* word verkies bo *regte* om sodoende die idee van kwaliteit uit die weg te ruim (hierdie wêreld is nie beter of slegter as daardie wêreld nie) en liever die fokus te verskuif na plek, met ander woorde *hier* eerder as *daar*. Dit beteken dat Leibniz se ou omskrywing van die aktuele wêreld as die beste van alle moontlike wêrelde, die een wat deur God geskape is omdat dit beter as enige ander denkbare wêreld is, voortaan geïgnoreer word. Insgelyks word daar gepraat van *aktuele* gebeure, met ander woorde gebeure wat deel vorm van die aktuele wêreld, in teenstelling met die fiktiewe gebeure van enige fiksie. Om dit duidelik te stel wat eintlik aan die gang is wanneer 'n fiksie aktuele gebeure bevat, sal ek in onderafdeling 2 David Lewis se term *counterparts* (*ewebeelde*), op films van toepassing maak. Hierdie ewebeelde sal gebruik word om die ondersoek na die onderskeid tussen wêrelde helderder te maak, en in onderafdeling 3 sal die verskillende wêrelde wat in die proses uitgeken kan word, verder bekyk word.

Die wêreld van die kyker, die aktuele wêreld, is nooit ver weg nie, aangesien die kyker onmiddellik daarvan deel vorm; en veral waar dit duidelik is dat die film se gebeure op plekke, karakters of situasies uit die aktuele wêreld steun, sal die rol van die aktuele wêreld by die uitbeelding (en lees) van 'n wêreld wat noodwendig fiktief is, geskets word. In die laaste onderafdeling sal ek spesifieke voorbeelde uit twee films (*Who Framed Roger Rabbit* en *Space Jam*) aanwend om die definisie van die begrip *realisme* uit te bou.

Die terme *moontlike* en *fiktiewe wêrelde* soos deur Lewis, Pavel en Searle gebruik, sal hier toegepas word op films in die algemeen. Verder sal die konsep van realisme, in die lig van die realistiese beweging in filmteorie, direk en indirek onderskryf deur die werk van Bazin, aangepas word om rekening te hou met sowel tegnologiese vooruitgang as die hedendaagse gewilligheid van filmmakers om die bekende wêreld buite die film by die nuwe fiktiewe werklikheid van 'n spesifieke film in te sluit.

2. Altyd alreeds fiksie

Bazin se naam word gewoonlik eerste genoem in gesprekke rondom die wyse waarop realisme, na bewering, in film verkry kan word. Die hoofposisie van sy versameling essays, *Qu'est-ce que le cinéma?* ("Wat is film?"), is dat film, danksy die filmkamera se vermoë om die wêreld meganies na te teken, die gawe het om die werklikheid beter as enige ander kunsvorm uit te beeld. Wanneer 'n filmregisseur moeite doen om die werklikheid uit te beeld soos ons dit ervaar, stuur die benadering, volgens Bazin, noodwendig af op groter

authenticité (Bazin in Barrot 1979:174) – ’n term wat ek in Afrikaans vertaal met *outentisiteit*.

Outentisiteit dui op ’n gemene geskiedenis tussen die uitbeelding en die uitgebeelde: die beelde wys sonder twyfel wat in die verlede, tydens die opname van die beelde, voor die kamera aan die gang was. Natuurlik kan stories en karakters fiktief wees, maar volgens Bazin moet die kyker self kan interpreteer, sonder dat betekenis afgedwing word. Die laaste punt is gemaak in teenstelling met die siening van Russiese formaliste soos Sergei Eisenstein, wat redigeertegnieke in so ’n mate verfyn het dat betekenis op ’n nuwe (dikwels meer abstrakte) manier oorgedra kon word. In die oë van Bazin en Kracauer het sulke prosedures film as kunsvorm vervreem van sy vermoë – en dus, volgens, Kracauer (1997:28), sy doel – om die werklikheid akkuraat weer te gee.

Vir die doeleindes van hierdie artikel word Bazin se term aangewend omdat hy steeds as een van die belangrikste voorstanders van realisme in filmteorie geag word. *Realisme* word in hierdie geval bo *formalisme* verkies, omdat die insluiting van digitale of geanimeerde vorme voortdurend poog om op dieselfde vlak geles te word as die werklikheid (of realiteit) van die entiteite wat tydens die verfilmingsproses bestaan en direk afgeneem word, naamlik die akteurs en ander rekwisiete. Hoewel die argument gemaak kan word dat Eisenstein (1929:139) in sy werk verwys na die produk wat twee skote tot gevolg kan hê – “a value of another dimension, another degree” – en dat hierdie idee van toepassing sou kon wees op ’n geval waar ’n digitale tekening byvoorbeeld by ’n meganiese verkrygte beeld gevoeg word, is dit duidelik dat die filmmaker hier nie ’n groter idee wil aanspreek nie: die filmmaker skep eerder ’n samehangende wêreld waarin entiteite met verskillende eksistensiële waardes in die aktuele wêreld op gelyke voet kan staan.

Wanneer die wêreld voor die kamera op film vasgelê word en hierdie stukke film geredigeer word om ’n storie te vertel, dan speel die storie noodwendig af in ’n wêreld wat deur die film geskep word. Die wêreld van die film kan die *regte* wêreld in ’n groot mate weerspieël, en in dokumentêre word daar gesteun op die kyker se vertroue dat die regte wêreld akkuraat daargestel word, maar eintlik is dit nooit regtig identies nie.

Hoewel Bazin die woord *realisme* bitter selde gebruik, is sy posisie dat die werklikheid met respek hanteer moet word, aan die kern van sy benadering tot die uitbeelding van die wêreld op film. Dit kan met sekerheid hier gesê word dat realisme min of meer gedefinieer word as ’n gemeenskaplikheid tussen ’n uitbeelding en die *regte wêreld* en ons noem ’n gebeurtenis in ’n film *realisties* indien dit, na die mening van die kyker, afspeel soos ’n gebeurtenis wat moontlik op so ’n wyse in die regte wêreld sou plaasvind. Lewis (1973:84) noem hierdie “ways things could have been” *moontlike wêrelde*.

’n Moontlike wêreld is ’n wêreld wat entiteite soortgelyk aan dié van die huidige (aktuele) wêreld bevat, maar wat ook heeltemal anders kan wees. Sulke entiteite in die moontlike wêreld is *ewebeelde* van entiteite in die aktuele wêreld en hul bestaan hang af van die moontlikheid van hul bestaan in ons wêreld. Die konsep van moontlike wêrelde alleen gaan ons egter nie in staat stel om volledig die soort bestaan van individue of gebeure in films te

bespreek nie, veral waar die soort bestaan wat hulle voer – fiktief of werklik – onduidelik is. Sulke onduidelikheid kom gewoonlik tot stand wanneer entiteite met 'n sekere (meestal historiese) gewig in die werklikheid by 'n andersins duidelik fiktiewe verhaal betrek word. Om hierdie ingewikkeldheid beter te verstaan sal ek eers die fiktiewe raamwerk bespreek waarbinne verhale op film afspeel.

Net soos boeke, bestaan films gewoonlik uit stories wat in bepaalde wêreldes afspeel. Die wêreld kan naby aan ons eie wees, behalwe vir die bestaan van die fiktiewe karakters met hul fiktiewe lewens, of dit kan iets heeltemal buitengewoons aan ons bied, soos 'n verhaal waarin tekenprentkarakters en *regte* mense (of dan, fiktiewe ewebeelde van regte mense) met mekaar kommunikeer, soos in Robert Zemeckis se 1988-film, *Who Framed Roger Rabbit*, wat in onderafdeling 5 bespreek sal word.

Enigiemand wat samehangend wil argumenteer oor die wêreld in 'n werk van fiksie, met ander woorde enige film hoegenaamd, sal dit meer voordelig vind om te praat van *fiktiewe wêreldes*, en sodoende die inherente verskil met die aktuele wêreld te onderskryf, eerder as om daarvan te praat as 'n *moontlike wêreld* – 'n frase wat gemene eienskappe met die aktuele wêreld aan die kern het. 'n Realistiese wêreld is nog altyd gesien as 'n soort moontlike wêreld, wat nie dieselfde is nie (hoewel kykers dokumentêre films dikwels verkeerdelik aansien as 'n direkte voorstelling van die aktuele wêreld), maar wat naby genoeg is in die belangrikste opsigte en waarin daar byvoorbeeld by basiese natuurwette gehou word. *Realisme* beteken egter nie noodwendig dat die wêreld van die film bloot 'n ander rangskikking van aktuele entiteite is nie. Ons kan ook uitsprake maak oor die inhoud van 'n film wat 'n wêreld aan ons bied wat in belangrike opsigte verskil, byvoorbeeld die lewende dinosourusse in *Jurassic Park*. Dit is 'n punt waarop Prince (1996:32) uitbrei in sy artikel oor die moontlikheid van “perseptuele realisme”¹ in films wat met visuele effekte gebou is: “[E]ven unreal images [those which are referentially fictional] can be perceptually realistic.”

'n Term wat nie soseer gebruik word om die verband met die wêreld buite die film te bevestig as om die interne logika van die film te ondersteun nie, is *geloofwaardigheid*. Wanneer ons te make het met 'n film wat duidelik verwyder is van ons onmiddellike bestaan, byvoorbeeld wetenskapfiksie, sou ons praat van die *geloofwaardigheid* van gebeure eerder as hul *realisme*, omdat laasgenoemde impliseer dat die gebeure op een of ander manier soortgelyk is aan gebeure in ons eie wêreld.

Regverdige uitsprake oor fiktiewe wêreldes kan gemaak word deur 'n enkele *caveat* vooraan die uitspraak te heg, naamlik dat dit *in hierdie fiktiewe wêreld* waar is. Sodoende kan ons byvoorbeeld, hoewel dit nie regtig gebeur het nie, 'n uitspraak lewer oor die interaksie tussen 'n fiktiewe karakter en 'n ware karakter in 'n film soos *Forrest Gump*, waarin die titelkarakter president John F. Kennedy ontmoet. Omdat albei reeds fiktief is, danksy hul verskyning in die fiktiewe teks van die film, kan hulle mekaar ontmoet en met mekaar kommunikeer, en die stelling dat John F. Kennedy en Forrest Gump mekaar “in die wêreld van *Forrest Gump*” ontmoet, is heeltemal akkuraat. So 'n stelling sê egter niks oor die status van gebeure in die aktuele wêreld nie. Rosen (1990:331) formuleer hierdie posisie as volg: “[One] can believe ‘According to the fiction *F*, $\$xPx$ ’ without believing ‘ $\$xPx$ ’; for as a rule,

the former does not entail the latter.” Met ander woorde, volgens die fiksie *F* (byvoorbeeld, *Forrest Gump*) bestaan ’n fiktiewe wêreld *x* (die wêreld waarin die verhaal afspeel) en in hierdie fiktiewe wêreld is daar ’n stand van sake *P* (Gump ontmoet president Kennedy) wat waar is. Hoewel die stand van sake *P* in ’n wêreld voorkom wat die kyker aan die aktuele wêreld herinner, en dit lyk of dit op baie maniere daarmee oorvleuel, kan die gesprek nie samehangend wees tensy die wêreld tydens ontleding van mekaar geskei word nie.

Die bepaling “according to the fiction” (of “It is true-in-the-fiction that”, in die woorde van Walton (1991:274)) wat die raamwerk stel vir die stelling wat verder gemaak word en waaraan gemeet word of die stelling waar is of nie, word verskillende name gegee, onder andere “story prefix” (Rosen 1990:331), “silent sentential operator” (Brock 2002:5), en meer vaagweg “prefixed operator”(Lewis 1978:38). Ek vind die benaming *fiksie-operator* meer beskrywend en sal daarom eerder hierdie term gebruik. Dus, met betrekking tot die voorbeeld uit *Forrest Gump* is die stelling waar dat Gump president Kennedy “in die wêreld van *Forrest Gump*” ontmoet het, selfs al is dit onsinnig om van een “werklike” en een fiktiewe karakter se interaksie te praat. Hierdie ontmoeting is moontlik danksy die fiktiewe wêreld van die film, wat veroorsaak dat John F. Kennedy, ten spyte daarvan dat hy werklik bestaan het, in die film altyd ’n fiktiewe John F. Kennedy is.

Die voorbeeld van Kennedy is egter een van ’n hele aantal verskillende gebruike van argiefmateriaal in ’n andersins fiktiewe verhaal, en ander kombinasies sluit in die verskyning van iemand as homself of haarself in ’n verhaal wat gebaseer is op werklike gebeure, of in ’n verhaal wat heeltemal anders is as die aktuele geskiedenis; argiefmateriaal kan ook gebruik word om die noodwendig fiktiewe herskepping van ’n geskiedkundige gebeurtenis te ondersteun of te staaf; verder kan ’n heeltemal verbeelde verhaal afspeel in ’n aktuele konteks wat met argiefmateriaal uitgebeeld word, byvoorbeeld die Eerste Wêreldoorlog in François Truffaut se film *The green room*.

3. Die verskeidenheid wêreld op film

[If] we are considering *War and Peace* as a novel does it matter to us whether the Legion of Honor was given on the occasion mentioned, whether it is an element of history introduced or the product of Tolstoy’s imagination? [...] I think we may say that the historical elements in a novel should be read as mock narrative, and the fact that they have a basis in reality, that they could be asserted as true, is irrelevant. (Urmson 1976:157)

Die gevolg van ’n skeiding tussen die aktuele wêreld (altyd buite die film) en die fiktiewe wêreld (binne die film) is die implikasie dat enige werk van fiksie apart staan van die aktuele wêreld; aangesien alle films onder die sambreel van ’n fiksie-operator bestaan, beteken *fiksie* in hierdie geval “alle films”, insluitende dokumentêre films. Dit beteken egter nie dat die twee wêreld heeltemal onafhanklik van mekaar is nie, en baie dikwels steun die fiktiewe wêreld van ’n film op ons gedeelde kennis van die aktuele wêreld om ’n ryker ervaring mee te bring. In *Forrest Gump* word beeldmateriaal van John F. Kennedy en John Lennon, wat

oënskynlik in dieselfde spatie as Forrest Gump bestaan, gebruik om ons te laat voel dat daar geskiedkundige gewig aan die fiktiewe gebeurte is.

Hierdie aanbieding van twee elemente op 'n manier wat wys dat hulle dieselfde (fiktiewe) ruimte deel, is aan die hart van Bazin se teorie van outentisiteit. Hy gebruik die voorbeeld van 'n kind wat deur 'n leeuwyfie agtervolg word, maar omdat die toneel in afsonderlike skote opgedeel is – nou 'n skoot van die kind, dan 'n skoot van die wyfie – en ons nie sien hoe hulle dieselfde ruimte in een skoot deel nie, kan ons aanvanklik nie die gebeurte as outentiek aanvaar nie. Dit is eers wanneer beide die wyfie en die kind in dieselfde skoot verskyn dat ons 'n egte gevoel van “gevaar” kan beleef (Bazin 1967:49).

Dit moet egter beklemtoon word dat die kombinasie van fiktiewe en aktuele entiteite baie problematies is, juis omdat die wêreld wat hulle primêr definieer, verskillend is. Sodra dit lyk of 'n aktuele individu in 'n film verskyn, soos byvoorbeeld president Kennedy in *Forrest Gump*, vind daar egter 'n herdefiniëring plaas. Só, byvoorbeeld, is die film se weergawe van Kennedy iemand wat wel 'n individu genaamd Forrest Gump ontmoet het – 'n stelling wat in die aktuele wêreld gefalsifiseer sou word gebaseer op die feite van die wêreld. Daarteenoor, gegewe die feite van die fiktiewe wêreld van *Forrest Gump*, is die vorige stelling waar, met dien verstande dat die stelling voorafgegaan word deur die gepaste fiksie-operator, naamlik “In die wêreld van *Forrest Gump*...”.

Op soortgelyke wyse kan individue wat in ons aktuele wêreld bekend is, as hulself verskyn in die fiktiewe wêreld van 'n film – soos Michael Jordan en Bill Murray in *Space Jam*, Topher Grace en Bruce Willis in *Ocean's Twelve*, of John Malkovich in *Being John Malkovich*. Aangesien die gebeurte in 'n film gelees word binne die raamwerk van die fiksie-operator, moet enigiets wat blyk dat dit naby is aan – of selfs 'n spieëlbeeld kan wees van – 'n soortgelyke entiteit in die aktuele wêreld, gelees word as 'n soort kopie: 'n ewebeeld. Hoewel die ewebeeld nooit die “oorspronklike”, aktuele entiteit self is nie, kan dit moeilik raak om die een van die ander te onderskei, veral wanneer die ewebeeld uitgebeeld word op 'n manier wat baie naby aan die aktuele wêreld is: in al die voorbeelde hier bo genoem vertolk iemand homself in 'n fiktiewe wêreld, en hoewel so 'n reis tussen wêreldes streng gesproke onmoontlik is, is die kyker soms huiwerig om die vertolking as suiwer fiksie te interpreteer. Die rede hiervoor, naamlik die ewebeeld en die “oorspronklike” se relatiewe nabyheid, is verwant aan die outentisiteit waarop Bazin aandring. Outentisiteit word egter altyd deur die raamwerk van fiksie omsluit.

Terwyl die insluiting van aktuele individue in 'n fiktiewe verhaal nie die fiktiewe status van die wêreld op die skerm verander nie, is daar wel 'n doelbewuste ondergraving wat plaasvind. Die filmmaker kan om verskillende redes regte individue of dokumentêre materiaal in die film gebruik, byvoorbeeld om die kyker te herinner dat die gebeurte in die film baie werklike ewebeelde het in die geskiedenis, of om die kyker 'n indruk te gee dat die gebeurte op film, hoewel verbeel, op een of ander manier nader aan die werklikheid as ander fiktiewe gebeurte is. Hierdie benadering tot die uitbeelding van die werklikheid word ondersteun deur Bazin, wat volgens Morgan (2006:461) steun op die sienings van Cesare Zavattini, 'n draaiboekskrywer van films in die filmbeweging van die Italiaanse neorealisme:

“Even when the fictional location isn't the real place of filming, there is an effort to provide an impression of authenticity and maintain a kind of ‘fidelity’ to reality.”

Wanneer “die wêreld van ’n film” bespreek word, word die woord *diëgese* gewoonlik gebruik. Dié term, wat in die konteks van film in gebruik geneem is deur die Franse filmoloog Étienne Souriau (1951:237, 240), verwys na die storiewêreld, met al die karakters en situasies wat in die verhaal voorkom. Enigiets wat deel is van die wêreld van die film (soos deur ’n karakter in die film ervaar word – dit sluit byvoorbeeld die musiek op die klankbaan of ’n naamlose verteller uit) is dus diëgeties, en noodwendig *waar* in die wêreld van die verhaal. Hoewel *fiktiewe wêreld* en *diëgese* in die meeste gevalle op dieselfde neerkom, gebruik ek die eerste term omdat dit ’n duidelike onderskeid tref met *aktuele wêreld*.

In die aanhaling aan die begin van hierdie onderafdeling gaan Urmson so ver soos om die aktuele wêreld “irrelevant” te noem met betrekking tot die samestelling van die fiktiewe wêreld, maar die kyker bevind haar altyd in die aktuele wêreld, wat noodwendig ’n rol speel in die interpretasie van gegewe komponente, of aanwysings, in die film. Enige wêreld wat in ’n film vervat is, hetsy realisties of onrealisties, word voorafgegaan deur die fiksie-operator en is dus ’n fiktiewe wêreld; enige fiktiewe wêreld is per definisie verwyder van die aktuele wêreld. Hierdie onderskeid laat die kyker toe om die gebeure in ’n film nie letterlik op te neem nie, selfs wanneer ons weet dat die film verwante ewebeelde in die aktuele wêreld het. Hoewel die meeste films nie voorafgegaan word deur ’n eksplisiete waarskuwing dat gebeure binne ’n fiktiewe raamwerk afspeel nie, is dit die enigste raamwerk waarbinne die verhaal, insluitende die karakters, gelees moet word. So ’n interpretasie is egter nie altyd maklik nie, aangesien die kyker se kennis van die aktuele wêreld ’n hindernis kan wees by die lees van die film, en soms word hierdie verwarring juis deur die filmmaker aangemoedig.

Wêreld op film kan in legio verskillende kombinasies verskyn, en ’n film wat volledig in ’n ateljee verfilm is, kan meer realisties wees, danksy die optrede van die karakters, as ’n film wat volledig in ’n herkenbare omgewing, soos die strate van Parys, afspeel. Die kyker se uitspraak oor die realisme van ’n film is van toepassing op spesifieke aspekte, en hulle is nie noodwendig verwant aan die akkurate voorstelling van ’n aktuele werklikheid nie. Wolterstorff (1980:20) maak ’n soortgelyke punt wanneer hy uitwys dat realisme lê in die vermoë van ’n werk om die werklikheid na te boots, eerder as die mate waarin die werklikheid direk afgeteken word: “The realism or non-realism of a film inheres in its representational dimension, not in its renditional dimension.”

Soms kom dit egter voor of die “renditional dimension”, met ander woorde die direkte opname van die wêreld voor die kamera, en die “representational dimension”, oftewel die film se vermoë om deur middel van ’n herskepping na ’n ander wêreld te verwys, op dieselfde neerkom. Dokumentêre films is duidelike voorbeelde hiervan, maar soms bemoeilik ons eie kennis van die afilmiese werklikheid, of ons herkenning van andersins afilmiese materiaal in ’n film, die interpretasie van gebeure onder die sambreel van die fiksie-operator.

In 'n artikel waarin hy fiktiewe tekste ondersoek en die lyn trek tussen fiktiewe en niefiktiewe tekste deur te fokus op die verteller se bedoeling en die moontlikheid om bewys te lewer van die waarheid van 'n stelling, maak Searle (1974:328) 'n verdere onderskeid wat op die huidige gesprek van toepassing is: "A fictional story is a pretended representation of a state of affairs; but a play, that is, a play as performed, is not a pretended representation of a state of affairs but the pretended state of affairs itself [...]" Hoewel hierdie stelling heel aanvaarbaar is ten opsigte van stories wat grotendeels verbeel is, kan dit egter ook gebeur dat die "versinde stand van sake" in 'n film voorgee om na 'n werklike stand van sake te verwys, deur middel van teks wat die kyker hierop attent maak, of deur te steun op die kyker se ekstratekstuele kennis van die aktuele wêreld.

In onderafdeling 5 sal ek die status van individue bespreek wat lyk of hulle hulself vertolk, en of dié verskyning anders is as byvoorbeeld die beeldmateriaal van John F. Kennedy wat in *Forrest Gump* gebruik is. Storiewêreld is dikwels hibried van aard en kan lyk of hulle sowel duidelik fiktiewe (byvoorbeeld 'n akteur wat 'n rol speel) as ander onveranderde elemente (soos die strate van Parys) bevat, en ek sal in die volgende onderafdeling kyk na die rol wat 'n duidelik herkenbare aktuele wêreld speel in die proses waardeur realisme deur 'n kyker aan 'n film toegeskryf word. Die plek van die fiksie-operator sal ook uitgepluis moet word binne hierdie veelvlakkige uitbeelding van (segmente van) die werklikheid, want hoewel die kamera noodwendig 'n fiksie skep, is die aktuele wêreld en sy ewebeelde op film steeds dikwels vir die kyker te naby om as suiwer fiksie gesien te word.

4. Die belang van die aktuele wêreld

Alan J. Pakula se 1976-rolprent *All the President's Men* is gebaseer op die gelyknamige boek deur die bekende joernaliste van die *Washington Post*, Carl Bernstein en Bob Woodward, wat die spoor vanaf Watergate tot by president Richard Nixon gevolg het. Die film is dus op gedokumenteerde historiese gebeure gebaseer, maar dit bevat bitter min materiaal wat dokumentêr van aard is. Die film begin wel met 'n toneel waarvan die beeldkwaliteit meer korrelig is as wat 'n mens sou verwag – gewoonlik 'n aanduiding van die *aktuele* status van die materiaal. Daar is geen twyfel by die kyker dat die beelde dokumentêr van aard is nie, en hierdie gevolgtrekking word ondersteun deur die verskyning van Richard Nixon, wat die kyker, ten minste in 1976, wel onmiddellik as Richard Nixon sou kan herken. Gedurende die res van die film is byna alles vir die kyker opgevoer, met akteurs wat die rolle van regte individue vertolk.

All the President's Men is een van 'n lang lys films wat argiefmateriaal inkorporeer sodat die kyker herinner word dat hoewel die film 'n voorstelling is, die gebeure waarna verwys word, wel werklik is, met ander woorde deel van die aktuele wêreld. Die rede waarom die filmmaker dikwels kies om as't ware 'n kollig op die werklikheid te plaas, is die inherente belang van die werklikheid. Dokumentêre materiaal, veral wanneer dit duidelik uit die beeldkwaliteit afgelei kan word dat dit dokumentêr van aard is (met ander woorde, dat dit geneem is toe die gebeurtenis werklik plaasgevind het), het 'n sekere waarheidskrag wat 'n opvoering nie noodwendig sou hê nie.

Aangaande die herskepping van Robert Scott se ekspedisie na die Noordpool in Charles Friend se 1948-film *Scott of the Antarctic*, loof Bazin (1967:158–9) die kundigheid waarmee die historiese reis nageboots is, maar maak terselfdertyd die stelling dat geskiedkundige spore, soos ’n foto wat geneem is van die regte Robert Scott en sy mede-ontdekkers, meer emosie kan wek as die kunsmatige voorstelling van die verlede. Vir Bazin bied die dokumentêre vaslegging van gebeure of van individue ’n gewisse manier om die kyker bewus te maak van hul historiese bestaan en ten gevolge daarvan sal die kyker geboei word deur die film.

Dit is egter ’n baie betwisbare aanname, aangesien dit nie as vanselfsprekend aanvaar kan word dat kykers (bewustelik of onbewustelik) die gebeure op die skerm ervaar as historiese “waar” bloot weens die kamera se vermoë om voorwerpe wat voor die kamera is, direk af te neem nie. Afgesien van daardie films wat visuele effekte bevat, is die beelde op ’n skerm gewoonlik min of meer die beelde van die voorwerpe wat tydens verfilming voor die kamera was. Die bedoeling van die verfilming speel soms ook ’n rol in die beoordeling van die dokumentêre aard van die materiaal: wanneer beeldmateriaal gebruik word wat duidelik nie vir die maak van die film bedoel is nie – soos dikwels gebeur – kry dit ’n waarheidskrag wat buite die film gemeet kan word aan die werklikheid en as *waar* erken kan word. Maar wanneer sulke materiaal in ’n herskepping voorkom, word die kyker nie soseer uit die fiksie weggeneem nie; die gevoel word eerder versterk dat die gedramatiseerde gebeure, selfs wanneer hulle ongeloofwaardig is, ’n ewebeeld in die geskiedenis het wat baie soortgelyk is in aard en ons kan aanneem dat ons op ’n indirekte wyse toegang tot die gebeure van die verlede verkry. Die uitbeelding is egter deurentyd onderworpe aan die fiksie-operator en enige deursigtigheid is, ten beste, denkbeeldig.

Dokumentêre materiaal is nie die enigste middel waardeur die werklikheid duidelik in ’n fiksie teenwoordig kan wees nie – die werklikheid kan ook in die vorm van kameeverskynings voorkom, of in ’n meer uitgebreide vorm wanneer iemand oënskynlik homself of haarself vertolk. Hierdie vorm kan ’n herskepte vertolking wees of dit kan bloot ’n akteur wees wat voorgee om homself te wees in ’n verhaal wat nie poog om die feite van die aktuele verlede te weerspieël nie. Voorbeelde hiervan sal in onderafdeling 5 verskaf word.

Soms gebeur dit dat ’n karakter die sogenaamdevierde muur deurbreek; met ander woorde die illusie dat die kamera ’n onsigbare ooggetuie is, word verwerp en die karakter draai na die kamera om met die kyker te gesels. Die betekenis van hierdie gebaar is gewoonlik afhanklik van die konteks, maar dit roep ’n aantal eksistensiële kwessies op vir die inhoud van die fiktiewe wêreld: die indruk word geskep dat dit ’n tipe dokumentêr is, waar die kamera duidelik teenwoordig is; aangesien die kamera altyd aktueel is, sou dit voorkom asof die karakter dus ook aktueel is. Verder word die kyker herinner, soos duidelik blyk uit enige toneel waar ’n randkarakter in die agtergrond na die kamera loer, dat die fiktiewe toneel in die aktuele wêreld verfilm is, maar dat net die fiktiewe wêreld ooit in ’n film sigbaar is.

Waar die oorspronklike gebeure in ’n herskepping van ’n historiese gebeurtenis verdraai word, byvoorbeeld deur ’n paar individue in een enkele karakter te beliggaam, of ’n insident te laat afspeel op ’n effens ander manier as wat historiese akkuraat is, word daar gewoonlik

gesê dat digterlike vryheid (*poetic licence*) gebruik is. Hier het ons met die bedoeling van die filmmaker of die draaiboekskrywer te make, aangesien die besluit geneem is om die verhaal op 'n spesifieke manier te vertel wat duidelik afwyk van die aktuele wêreld, om 'n verskeidenheid redes – tydsduur, samehangendheid, ensovoorts. Aangesien gebeure noodwendig verander word – deur die toneelspelers, die skrywer of die regisseur – is daar altyd 'n mate van digterlike vryheid by die uitbeelding van 'n historiese gebeurtenis, en in die proses het ons te make met 'n afwyking van die oorspronklike; dus kom 'n fiktiewe wêreld tot stand.

In die volgende onderafdeling sal ek spesifiek kyk na die 1988-lokettreffer *Who Framed Roger Rabbit*, waarin wesens met duidelik verskillende gewigte in die aktuele wêreld saam verskyn. Ek sal die bestansreg van die karakters ondersoek, poog om te beskryf watter wêreld dit is wat hulle bewoon en wat die kyker se persepsie daarvan is, gegewe die fiksie-operator, en afsluit met 'n vergelyking tussen hierdie film en 'n soortgelyke interaksie tussen mens en strokiesprent in die 1996-film *Space Jam*. Die plek en die eienskappe van die aktuele wêreld in fiksie sal uitgelig word om sodoende my argument te staaf dat fiktiewe wêreldgeproblematiseer kan word wanneer aktuele entiteite nie netjies binne die raamwerk van die fiktiewe wêreld pas nie.

5. *Who Framed Roger Rabbit* en *Space Jam*

Who Framed Roger Rabbit, geregisseer deur Robert Zemeckis, het 'n sensasie veroorsaak toe dit in 1988 uitgereik is, soortgelyk aan die fenomeen van *Star Wars* 'n dekade vroeër, *Jurassic Park* vyf jaar later, en *Matrix* in 1999. Vir die eerste keer is visuele effekte gebruik om 'n samehangende wêreld te skep wat uit twee dele met verskillende soorte bestaan op die skerm is: die akteurs en die stelle wat *werklik* daar was tydens verfilming, en die strokiesprentkarakters wat eers na die tyd bygevoeg is. Dit was nie die eerste keer dat sulke elemente saam op skerm verskyn het nie – *Mary Poppins*, wat in 1964 uitgereik is, is 'n bekende voorbeeld hiervan – maar die illusie van totale interaksie is in Zemeckis se film bereik deurdat menslike karakters fisies heen en weer geslinger is deur karakters wat tekenprente is.

In *Who Framed Roger Rabbit* (waarna ek voortaan bloot sal verwys as *Roger Rabbit*, gekursiveer) word 'n speurder, Eddie Valiant, vertolk deur akteur Bob Hoskins, gevra om ondersoek in te stel na die moord van 'n vooraanstaande filmvervaardiger in Hollywood. Die hoofverdagte in die ondersoek is Roger Rabbit, een van talle getekende karakters in die verhaal, wat in Toontown bly. Toontown word bewoon deur 'n hele aantal ander bekende karakters, soos Mickey Mouse, Donald Duck en Bugs Bunny, en die film se wêreld is van so 'n aard dat die menslike en strokiesprentkarakters op gelyke wyse bestaan.

Die vermensliking van die strokiesprentkarakters, hetsy Dumbo, Bugs Bunny of die titelkarakter, Roger Rabbit, bring dié diere al klaar baie nader aan ons eie werklikheid en vergemaklik die kyker se uitspraak oor die realisme van die film. Gevolglik openbaar die gefabriseerde karakters eienskappe wat soortgelyk is aan dié van mense van ons wêreld, en waar dit afwyk, ken ons dit uit tekenprente. Wanneer hulle hartseer is, dan huil hulle; hul

trane skiet nou wel miskien die lug in op soos 'n fontein, maar die beginsel bly dieselfde. Terselfdertyd moet dit ook genoem word dat vermensliking alreeds toegepas is in vorige strokiesprente waarin hierdie karakters verskyn het. Selfs karakters wat ons nog nie vantevore gesien het nie, soos die baba wat 'n sigaar rook en soos 'n lid van die mafia klink, kan vergelyk word met karakters uit ander filmbronne, soos byvoorbeeld die 1976-film *Bugsy Malone*, waarin bendelede deur kinderakteurs gespeel word.

Die vraag of sulke vermensliking egter ooit realisties van aard kan wees, is moeilik om eenvoudig te beantwoord. Karaktereienskappe van die geanimeerde karakters kan egter voorkom as dié eienskappe naby genoeg is aan menslike eienskappe om die karakters te vermenslik. Geloofwaardigheid is 'n konsep wat te make het met die samehangendheid van gebeure in 'n wêreld, maar soms word daar gesteun op die kyker se voorafkennis van ander fiktiewe wêrelde om hierdie geloofwaardigheid mee te bring. So, byvoorbeeld, kan menslike karakters ook soos tekenprente optree: wanneer Valiant in Toontown by 'n hoë gebou uitloop, val hy nie voordat hy besef hy gaan val nie. So 'n gebeurtenis in Toontown is geloofwaardig binne die wêreld van strokiesprente, maar is glad nie realisties in die suiwer sin van die woord nie, omdat dit niks met die fisiese wette van die (aktuele) wêreld te make het nie. Die terme *geloofwaardigheid* en *realisme* beweeg egter al hoe nader aan mekaar, juis omdat die presiese betekenis van die werklikheid – waarop realisme gebaseer word – so moeilik is om vas te pen.

Die kyker se werklikheid, die aktuele wêreld, sluit blootstelling aan 'n magdom ander wêrelde in. Alles wat deel uitmaak van ons ondervinding – ook die ondervindings in die filmteater – vorm die aktuele wêreld waaraan die kyker 'n werk se realisme meet, veral wanneer die gebeure op die skerm plaasvind in 'n wêreld soortgelyk aan ons eie. Kykers se oordeel oor die realisme van 'n film kan verskil en 'n objektiewe maatstaf van realisme sal onmoontlik wees om te bekom. Die interaksie tussen tekste maak dan ook deel uit van die rede waarom wêrelde nader aan mekaar beweeg.

Een voorbeeld van die bydrae wat een teks tot 'n ander kan lewer, en die wyse waarop een teks na 'n ander kan verwys, is die dood van die gevreesde Judge Doom-karakter in *Roger Rabbit*. Judge Doom skop die emmer wanneer 'n dodelike mengsel vloeistowwe hom letterlik laat smelt – 'n ondergang wat vergelyk kan word met dié van die Nare Heks van *The Wizard of Oz*, wat smelt wanneer water oor haar uitgegooi word. Daar is 'n direkte verwantskap tussen hierdie twee karakters deurdat hulle laaste woorde dieselfde is. Intertekstualiteit, die verwysing deur een teks na 'n ander, onder andere deur middel van verwerking, direkte aanhaling of parodie, versterk die band tussen twee tekste en gevolglik ook tussen die twee wêrelde. Die versterking van die verhouding tussen die wêreld van *Roger Rabbit* en dié van *The Wizard of Oz* herinner die kyker aan die uiteenlopendheid van fiktiewe wêrelde en verseker dat sommige gebeure wat nie in die aktuele wêreld sou plaasvind nie, wel in ander wêrelde plaasvind, en daarom fiktief moontlik is.

Films wat dokumentêre materiaal bevat, het dieselfde strategie: op grond van die kyker se eie blootstelling aan soortgelyke materiaal kan sekere gebeure as histories waar geïnterpreteer word. Filmmakers verseker dikwels dat dokumentêre beelde as sodanig gelees kan word, deur

byvoorbeeld beelde te gebruik wat meer korrelig is as ander in die res van die film. Só gesien kan die gebruik van dokumentêre materiaal in 'n andersins fiktiewe verhaal ('n herskepping van historiese gebeure) as 'n soort intertekstualiteit verstaan word, waarby 'n dokumentêre teks betrek word om die nedokumentêre teks te komplementeer. Ons ken die strokiesprentkarakters in *Roger Rabbit* uit ander films, en daar is dus ook interaksie tussen die teks van Zemeckis se film en die ander tekste wat dit voorafgaan, hoofsaaklik die kortfilms wat bekend staan as *Merrie Melodies*. Verskillende wêreld oorvleuel, maar die kyker verstaan hierdie oorvleueling, nie alleen in die konteks van 'n duidelik samehangende wêreld nie, maar ook van 'n versameling tekste wat mekaar aanvul en betekenis aan mekaar ontleen. Op dieselfde wyse hoor die kyker Julia Roberts in *Ocean's Twelve*, selfs al vertolk die aktrise Julia Roberts 'n ander karakter (genaamd Tess), en is dit moontlik vir hierdie twee karakters (die film se Julia Roberts en die film se Tess) om met mekaar oor die telefoon te gesels. Die noodsaaklikheid van 'n fiksie-operator in hierdie geval is baie duidelik.

Roger Rabbit bied egter minstens een belangrike oomblik wat die status van die fiktiewe wêreld problematiseer, juis deur ons aandag daarop te vestig dat dit fiktief is, selfs terwyl dit blyk dat daar direkte kontak tussen ons en die karakters in die wêreld kan wees: Jessica Rabbit maak oogkontak met ons, die kykers, deur direk na die kamera te "kyk". Sy sê niks nie, maar haar smeulende houding maak dit baie duidelik dat sy met die kyker flankeer. Dit beteken dat sy die kamera kan raaksien – 'n moontlikheid wat gewoonlik slegs vir *regte* akteurs beskore is, en vervolgens wil dit voorkom of sy dieselfde soort bestaan as die res van die rolverdeling voer. In die film *Space Jam* sal soortgelyke oomblikke voorkom wat verder wil beklemtoon dat die eksistensiële statusse van die verskeidenheid karakters eintlik as heel homogeen gelees behoort te word.

Space Jam, 'n film wat in 1996 uitgereik is, wyk op 'n interessante wyse af van Zemeckis se kombinasie van vlees-en-bloed-akteurs en getekende karakters, deur ook individue te betrek wat hulself in 'n mate vertolk. Michael Jordan speel die hoofrol, die rol van Michael Jordan, 'n individu wat kort na sy eerste uittrede uit professionele basketbal gewerf word deur Looney Tune-karakters, onder leiding van Bugs Bunny, om aan 'n groot interplanetêre wedstryd deel te neem. Die uittrede is waar, die stuk waar hy bofbal speel, is gebaseer op die aktuele waarheid, maar sy interaksie met tekenprente vind alleenlik plaas in die fiktiewe wêreld van *Space Jam*.

Die film bevat individue wat hulself vertolk, naamlik Michael Jordan en Bill Murray; dit bevat ander akteurs wat rolle speel anders as dié van hulself; en daar is die tekenprente. Die interessante eienskap van hierdie film is dat die geanimeerde karakters letterlik op dieselfde speelvlak as die ander, meer menslike, karakters is: in die openingskrediete verskyn Bugs Bunny se naam as *akteur* kort na dié van Michael Jordan – 'n ongewone prosedure in films wat animasie bevat – en wanneer hy die eerste keer op die skerm verskyn, kyk hy direk in die kamera in en praat met ons. Jordan doen dieselfde en sodoende word 'n verdere gelykheid tussen die karakters geïmpliseer, deur middel van albei se vermoë om met ons te kommunikeer – 'n aksie wat die akteurs (eerder as die karakters) meer werklik maak, selfs al bestaan Bugs Bunny nie werklik nie.

Interessant genoeg bied Robert Zemeckis se eie *Back to the Future*-trilogie 'n verklaring vir die lees van hierdie soort wêreld wat netjies pas by die sienings van die teoretici wat in hierdie artikel aangehaal is met betrekking tot die lees van ander wêreld. Doc Brown, die wetenskaplike wat in die reeks films 'n tydmasjien ontwikkel, verduidelik dat enige verandering in die verlede 'n alternatiewe wêreld skep waarin die res van die verhaal afspeel. In die algemeen word sulke alternatiewe wêreld *parallele heelalle* genoem, wat ruimtes skep waar almal en alles in die aktuele wêreld ewebeelde kan hê wat effens of heeltemal anders is, of nie eens bestaan nie. Sulke parallele heelalle fasiliteer die bestaan van 'n oneindige aantal wesens wat anders kan lyk of optree as in die aktuele wêreld. Só kan ons byvoorbeeld kyk na *Space Jam*, *Titanic* of *Saving Private Ryan*, waarin daar spore is van die werklikheid in die vorm van die uitbeelding van een of twee werklike gebeure, sonder om te glo dat die gebeure alles waar is.

Die vraag wat oorbly, is of die Bugs Bunny van *Space Jam*, die Bugs Bunny van *Roger Rabbit* en die Bugs Bunny van al die *Merrie Melodies*-kortprente almal dieselfde Bugs Bunny is. Hoewel hy nie in die aktuele wêreld bestaan nie, bestaan hy, op grond van die uitsprake oor fiktiewe wêreld wat reeds in hierdie artikel aangehaal is, soveel soos enige ander karakter in die spesifieke wêreld van die film waarin hy voorkom. Kykers ken Bugs Bunny uit ander films wat byvoorbeeld *Roger Rabbit* voorafgegaan het, maar terselfdertyd glo ons nie dat sy verskynings deel vorm van dieselfde kontinue wêreld nie; hy voer 'n tydlose bestaan, afgesluit van die geskiedenis – so 'n bietjie soos James Bond. Dit is slegs die kyker wat op sulke geskiedenis kan staat maak. Dus is dit veilig om te sê dat Bugs Bunny nooit dieselfde Bugs Bunny is nie, maar elke keer 'n ewebeeld van alle ander uitbeeldings is.

Kan dieselfde argument geld wanneer regte individue, wat wél in die aktuele wêreld bestaan, op die skerm verskyn? Die antwoord behoort voor die hand liggend te wees. Aangesien elke film sy eie wêreld skep, word elke entiteit gedefinieer deur sy plek en sy bestaan in die film. Elke entiteit het die eienskap van bestaan in daardie spesifieke wêreld – 'n eienskap wat geen ander ewebeeld in enige ander wêreld het nie. Fiktiewe wêreld word soms geïnterpreteer wanneer individue ingesluit word wat hulself vertolk terwyl ander toneelspelers dit nie doen nie – die veelbesproke voorbeeld hiervan is *Ocean's Twelve*, waarin Brad Pitt en George Clooney karakters speel in 'n wêreld waar Julia Roberts en Bruce Willis wel bestaan en groot filmsterre is.

Hoewel die fiksie-operator altyd ten opsigte van 'n film geld, is die wêreld soos hulle deur die kyker ervaar word, glad nie dieselfde nie. Die kyker se eie kyk-ervaring speel 'n rol in die beoordeling van die betrokke wêreld se realisme, of van spesifieke aksies in daardie wêreld; verder, wanneer sogenaamde “regte” individue hulself speel, kan die stories gebaseer wees op werklike gebeure of hulle kan heeltemal opgemaak wees. Die televisiereeks *Extras*, wat bekende akteurs en aktrises gekry het om ooglopend oordrewe weergawes van hulself te speel in 'n fiktiewe wêreld, is 'n verdere voorbeeld van so 'n insluiting van die “regte” binne 'n duidelik fiktiewe konteks en dui aan hoe 'n fiktiewe wêreld beïnvloed word deur ons kennis van die aktuele wêreld, selfs al behoort dit streng gesproke as 'n totale fiksie gelees te word.

6. Gevolgtrekking

In die lig van voorbeelde wat hier bo behandel is, moet die konvensionele begrip van realisme, naamlik dat dit dui op 'n verband tussen die werk en die aktuele wêreld, gekalibreer word om aan te pas by post-Baziniaanse verwickelinge in die rolprentbedryf. Deur middel van die fiksie-operator, wat 'n duidelike raamwerk skep vir 'n gesprek rondom die gebeure en die karakters wat in 'n film bestaan, kan die konsep *realisme* toegerus word om 'n wye verskeidenheid tendense in film die hoof te bied.

Die status van die aktuele wêreld as finale gesaghebbende entiteit in die uitspraak oor die realisme van 'n werk, 'n situasie of 'n karakter se optrede word in 'n mate ondermyn, maar hoegenaamd nie uitgeskakel nie. Die aktuele wêreld sluit alles in wat daarvan deel is, insluitende alle fiktiewe wêrelde en selfs alle moontlike wêrelde. Dié verskillende wêrelde is nie heeltemal van mekaar verwyder nie, maar verwant, en het saam deel aan die omvattende aktuele wêreld.

In die loop van hierdie artikel het ek die toepaslikheid van die fiksie-operator – en van die gebruik van die konsep *fiktiewe wêrelde* – in gesprekke oor film, en veral filmrealisme, ondersoek. Ek het ook probeer om die presiese parameters van die aktuele wêreld, veral in 'n era waar ons werklikheid aan talle ander wêrelde verbind is, die produk van fiktiewe klanke en beelde, beter te skets as wat in die verlede gedoen is. In die proses het dit egter duidelik geword dat films, en filmmakers, dikwels nie die aktuele wêreld wil uitsluit nie, en gevolglik kan 'n simbiotiese verhouding tussen die verskeie wêrelde tot stand kom. Die gesprek rondom fiksie word gevolglik gekompliseer, aangesien die lyne tussen wêrelde, veral vanuit die perspektief van die aktuele wêreld, of ten minste 'n perspektief van 'n kyker waarvan die werklikheid onlosmaaklik deel is van die aktuele wêreld, baie onduidelik kan word.

Bazin se vraag na outentisiteit in films is baie sterk gegrond op die aktuele wêreld, wat noodwendig verbind is aan die kyker se eie ervaring van die wêreld, met ander woorde sy of haar werklikheid. Terselfdertyd dring hy nie aan op 'n sogenaamd dokumentêre vaslegging van die werklikheid nie en vra slegs dat fiktiewe verhale die raamwerk van die werklikheid volg. Die film moet dus realisties wees. Bazin (1967:46) se woorde oor ware gebeure wat op film uitgebeeld word, is egter heelwat meer voorskriftelik: “[T]he important thing is not whether the trick can be spotted but whether or not trickery is used, just as the beauty of a copy is no substitute for the authenticity of a Vermeer.”

In hierdie artikel word aangevoer dat realisme en outentisiteit deesdae na meer wêrelde kan verwys as wat gewoonlik uit Bazin se werk afgelei kan word. Die aktuele wêreld, en dan meer spesifiek die kyker se werklikheid, is verbind aan talle fiktiewe (film-) wêrelde en hierdie verbeelde wêrelde kan uitbeeldings op film ondersteun in hul sogenaamde realisme. *Who Framed Roger Rabbit* en *Space Jam* is gebruik om te wys watter probleme kan opduik selfs wanneer dit sou voorkom asof regte individue hulself vertolk, en geanimeerde karakters, wat streng gesproke geen bestaan in die aktuele wêreld (buite 'n fiktiewe konteks) het nie, danksy ander fiktiewe wêrelde aan ons verwagtinge kan voldoen.

Met verwysing na Bugs Bunny en sy verskillende manifestasies op film het ek die lyn getrek tussen die wêreld van die film, waar iemand of iets *fiktief* bestaan, en die wêreld buite die film, waar hulle *aktueel* bestaan. Op hierdie wyse is enigiemand wat *aktueel* bestaan, maar in 'n film voorkom en hom- of haarself vertolk, slegs besig met 'n skepping van 'n fiktiewe karakter wat ten beste na die aktuele wêreld kan verwys, maar waarvan die bestaan in die fiksie in geen mate as bewys geneem kan word dat só 'n bestaan aktueel gevoer is nie.

Die fiksie-operator se funksie as handhawer van 'n fiktiewe raamwerk waarbinne die onmiddellike wêreld van die fiksie apart staan van die aktuele wêreld, maak duidelik die gesprek veel makliker. Daar is egter nog 'n geval, wat vloei uit die huidige bespreking, waar die kyker moontlik voor 'n dilemma te staan kom, naamlik die moontlikheid dat 'n karakter se identiteit van een film na 'n ander dieselfde kan bly. Ek het die punt hier gemaak dat karakters op film noodwendig fiktief bestaan en dat hierdie bestaan gekoppel is aan die onmiddellike wêreld van die film. Hoe maak die kyker egter met vervolghale, wat afsonderlike films is (en dus afsonderlike wêreldes skets), maar dikwels dieselfde karakters bevat?

Dit sal die moeite werd wees om laasgenoemde vraag met al sy implikasies in 'n verdere artikel aan te spreek. Kykers is geneig om wêreldes te laat oorvleuel wanneer hulle dieselfde karakters bevat, en neer te sien op films wat nie die tydlyn navolg wat vroeër gevestig is nie (met ander woorde retroaktiewe kontinuïteit, as gevolg waarvan 'n karakter wat dood is in een film byvoorbeeld skielik weer lewe in 'n film wat andersins blyk dat dit op die vorige gebeure volg). Die verband met hierdie artikel se bespreking van aktuele en fiktiewe wêreldes is duidelik, maar hierdie spesifieke vraag is nog nie aangespreek in die konteks van fiksie op film nie en sou 'n interessante uitbreiding van die huidige gesprek toelaat.

Bibliografie

Barrot, O. 1979. *L'écran français 1943-1953: Histoire d'un journal et d'une époque*. Parys: Les Éditeurs Français Réunis.

Bazin, A. 1967. *What is cinema? Volume 1*. Vertaal deur H. Gray. Berkeley: University of California Press.

Bazin, A. 1978. *Orson Welles: A critical view*. Vertaal deur J. Rosenbaum. Londen: Elm Tree Books.

Brock, S. 2002. Fictionalism about fictional characters. *Noûs*, 36(1):1–21.

Burkhardt, H. en B. Smith (reds.). 1991. *Handbook of metaphysics and ontology*. München: Philosophia Verlag.

Eisenstein, S. 1929. *The dramaturgy of film form [The dialectical approach to film form]*. In Taylor (red.) 1988.

- Kracauer, S. 1997. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lewis, D. 1973. *Counterfactuals*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . 1978. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15(1):37–46.
- Morgan, D. 2006. Rethinking Bazin. *Critical Inquiry*, 32(3):443-81.
- Pavel, T. 1986. *Fictional worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Prince, S. 1996. True lies: Perceptual realism, digital images, and film theory. *Film Quarterly*, 49(3):27-37.
- Rosen, G. 1990. Modal fictionalism. *Mind*, 99(395):327–54.
- Searle, J. 1974. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, 6(2):319-32.
- Souriau, E. 1951. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue Internationale de Filmologie*, 7/8:231-40.
- Taylor, R. (red.). 1988. *Eisenstein: Writings, 1922-1934*. Londen: BFI Publishing.
- Urmson, J. 1976. Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 13(2):153–7.
- Walton, K. Fiction. 1991. In Burkhardt en Smith (reds.) 1991.
- Wolterstorff, N. 1980. *Works and worlds of art*. Oxford: Clarendon Press.

Filmografie

- Fleming, V. (reg.). 1939. *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Pakula, A. (reg.). 1976. *All the President's Men*. Warner Bros.
- . (reg.). 1976. *Bugsy Malone*. Paramount Pictures.
- Pytko, J. (reg.). 1996. *Space Jam*. Warner Bros. Family Entertainment.
- Soderbergh, S. (reg.). 2004. *Ocean's Twelve*. Village Roadshow Pictures.
- Truffaut, F. (reg.). 1978. *The Green Room* (Oorspronklike titel: *La Chambre Verte*). Les Films du Carrosse.
- Zemeckis, R. (reg.). 1988. *Who Framed Roger Rabbit*. Amblin Entertainment.
- . (reg.). 1993. *Forrest Gump*. Paramount Pictures.

Eindnota

¹*Perseptuele realisme* word hier gebruik in ooreenstemming met Prince (1996:32) se bedoeling, in die sin dat dit verwys na “a relationship between the image or film and the spectator, and it can encompass both unreal images and those which are referentially realistic.” Hoewel Morgan (2006:456-8) *perseptuele realisme* byna gelykstel aan *psigologiese realisme*, is Bazin (1978:80) se konsep van *psigologiese realisme* meer duidelik gegrond op aktuele verskynsels, in die sin dat sulke realisme sou steun op die beeld se dubbelsinnigheid – ’n eienskap wat Bazin sterk koppel aan die mens se ervaring van die werklikheid.