



I. Narratologie: termen en nivo's

I. *Het verhaal*

Het verhaal als sociaal feit

Het terrein dat de narratologie, de studie van de verhalende teksten, bestrijkt is enorm groot. 'Talloos zijn de verhalen van de wereld', merkte Barthes reeds op in zijn 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal'. Verhalen komen niet alleen voor in alle kulturen, sociale lagen, landen en perioden van de geschiedenis en in allerlei vormen of genres, zoals het sprookje, de mythe, de legende, de roman, het verslag, het krantebericht enz., konstateert hij, maar ze kunnen zich ook in verschillende tekensystemen manifesteren: in de natuurlijke taal, in de film, in stripverhalen, in ballet of zelfs in de schilderkunst.¹ Talloze verhalen die ondanks de vele verschillen als verhaal herkend worden en derhalve een gemeenschappelijke basis vooronderstellen. In dit opzicht verschilt 'het verhaal' als sociaal feit niet van de taal met zijn ontelbare mogelijke uitspraken die gegenereerd worden uit een impliciet systeem van eenheden en regels.

De narratologie stelt zich ten doel de algemene wetmatigheden die aan verhalen ten grondslag liggen te formuleren, om zo tot een inzicht te komen hoe verhalende teksten functioneren.² Daarom maakt de narratologie evenals de taalwetenschap een onderscheid tussen het *systeem* dat eenheden en wetmatig-

1. R. Barthes, 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in dit nummer p. 12; ook geciteerd in: M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg (Coutinho) 1978, p. 18.

2. De narratologie onderzoekt de verbanden in verhalende teksten en houdt zich in principe niet bezig met onderwerpen als de relatie tussen literatuur en werkelijkheid, waardeoordelen, de relatie tussen roman en film. Deze vallen niet binnen het gebied van de narratologie. Zie M. Bal, a.w.

heden beschrijft, en het *gebruik* van verhalende teksten in een sociaal-kulturele kontekst.³

De op de strukturalistische analyse geïnspireerde narratologie onderzoekt het systeem, dat ze door middel van een hypothetisch beschrijvingsmodel probeert te achterhalen; dit model voortdurend toetsend aan de concrete, verschillende soorten verhalen.

Het verhaal als kode

Klassieke speelfilms en romans vertellen een verhaal, het zijn verhalende teksten.⁴ Soms vertellen ze hetzelfde verhaal. Eenzelfde verhaal kan dus in verschillende substanties⁵ worden weergegeven. Door de woorden en de beelden heen volgen we *dezelfde* verhalde geschiedenis. Verhalen bezitten dus een zekere onafhankelijkheid ten opzichte van het 'medium' waarin ze zich manifesteren, ze hebben een zekere *autonomie*. Het verhaal kan opgevat worden als een autonome *kode*, onafhankelijk van het 'medium' waarin het gemanifesteerd wordt. Wanneer een verhaal *gevisualiseerd* wordt, in het geval van film, of *geverbaliseerd* wordt, in het geval van een roman, vindt er een omzetting plaats, maar deze transponering tast principieel de *structuur* van het verhaal

3. Het onderscheid tussen *systeem* en *gebruik* gaat terug op De Saussure. Het taalgebeuren (*langage*) bestaat enerzijds uit het taalsysteem (*la langue*), bestudeerd door de taalwetenschap, en anderzijds het taalgebruik (*la parole*), het spreken van de individuele gebruiker. De narratologie bestudeert evenmin alle facetten van de verhalende tekst, maar de structuur ervan, dat wil zeggen het systeem van de intertekstuele relaties tussen bestanddelen, die ze door middel van modellen beschrijft. Ze gaat niet in op *het gebruik* noch op hoe de tekst ontstaat, d.w.z. de psycho-sociale en economies-historische achtergronden, de externe factoren van de tekst. De narratologie bestudeert dus niet de communicatiesituatie tussen zender en ontvanger. In zoverre ze zich uitspreekt over de enunciatieve instantie van een tekst, doet ze dit aan de hand van de sporen die in de tekst zelf gevonden kunnen worden, de interne factoren. Zie: Teun van Dijk, 'De methodologische grondslagen van de (literatuur)wetenschap', in: *Taal, Tekst, Teken*. Amsterdam (Atheneum, Polak & Van Gennep) 1971; W.J.M. Bronzwaer, 'Over het lezen van narratieve teksten', in: *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Baarn (Ambo) 1977, pp. 229-254. Zie voor de begrippen enonciation en enoncé: A.J. Greimas/J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1979; Eric de Kuyper/Emile Poppe, 'Discours, Enoncé, Énonciation. Een situering van drie onvertaalde termen', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 85-96.

4. Mieke Bal definieert een 'verhalende tekst' als volgt: '(...) een tekst (is) een eindig, gestructureerd geheel van taaltekens. Een *verhalende tekst* is een tekst waarin een instantie een verhaal vertelt. Een *verhaal* is een op een bepaalde wijze gepresenteerde *geschiedenis*. Een *geschiedenis* is een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen (...) een *gebeurtenis* is de overgang van een toestand naar een andere toestand'

niet aan. De verhaalinhoud (Sé) moet bijgevolg onderscheiden worden van de draaglaag of uitdrukkings(Sa)-materie. Daarom blijft het verhaal in de verschillende omzettingen herkenbaar en kan men ook van de 'autonomie' van het verhaal spreken.

De uitdrukking 'verfilming van een roman' is dan ook misleidend. Het is niet de roman die omgezet wordt in een film, noch zijn het woorden die vertaald worden in beelden. Het is het verhaal dat verwerkt wordt tot een film, tot een roman, tot een ballet enzovoort.

Deze vaststelling betekent dat het verhaal, als autonoom gegeven, als kode⁶, zijn eigen eenheden bezit. Deze eenheden zijn niet te herleiden tot of te verwarren met de eenheden die kenmerkend zijn voor de draaglaag. Het verhaal als kode heeft geen eigen uitdrukkingslaag. De eenheden van het verhaal bevinden zich op het vlak van de inhoud en moeten niet verward worden met de eenheden op het vlak van de uitdrukking. Deze tweedeling in inhoud (Sé) en uitdrukking (Sa) vormt een principieel uitgangspunt voor het strukturalisme en de semiotiek. Deze vaststelling is tevens het uitgangspunt voor de narratologie⁷, die als studie van *alle* mogelijke verhalende teksten dan ook een eigen terrein bestrijkt dat onafhankelijk is van de linguïstiek⁸ en de communicatiewetenschappen⁹.

(pp. 11-12). Deze definitie kan als leidraad dienen. In het volgende hoofdstuk gaan we er veel gedetailleerder op in.

5. Substantie is reeds gevormde of geordende materie: zonder deze ordening zouden we geen klanken maar willekeurige geluiden hebben, geen beelden maar strepen en vlekken. Zie verder pp. 60-61.

6. 'Binnen een tekensysteem kent men aan verschijnselen (gebaren, beelden, woorden, zinnen) een betekenis toe op grond van een regel of samenstel van regels. Die regels vormen de *code*, de grond waarop men aan een verschijnsel betekenis toekent (...)' . De narratieve kode heeft bijgevolg betrekking op het vertelsysteem en de betekende kracht ervan. Zie J. van Luxemburg e.a., *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg (Coutinho) 1981.

7. Zie M. Bal, a.w. De narratologie heeft qua methode, werkwijze en afbakening van het studieobject ook nauwe banden met de semiotische analyse. Zo is voor Anne Hénauld, *Narratologie. Sémiotique générale 2*. Parijs (PUF) 1983, de narratologie een onderdeel van de semiotische theorie.

8. In de linguïstiek vormt de volzin een afgesloten geheel, die zelf geen eenheid meer is van een groter geheel; een verhaal of een discours zou dan slechts uit een opsomming van volzinnen bestaan. Vooral bij niet-talige teksten stelt dit heel wat problemen. De eerste serieuze filmtheorieën die de organisatie van het filmverhaal probeerden te beschrijven volgens een op de taalstudies geïnspireerd model, zochten dan ook wanhopig naar filmische ekwivalenten voor de linguïstische volzin. Zo bijv. F. Kempe, *Film*. Breda (Kasterlee) 1958, p. 84: 'Wij hebben de aparte instelling met een woord vergeleken. Dit kan een zelfstandig naamwoord zijn, waaraan in andere instelling bijvoeglijke naamwoorden, werkwoorden en bijwoorden toegevoegd worden. Pas door de montage ontstaat de zin.' Maar film kent geen volzinnen zoals de geschreven of gesproken taal, heeft

De autonomie van het verhaal betekent niet dat het 'medium', of tekensysteem waarin een verhaal verteld wordt, niet belangrijk is en geen betekenis geeft aan de verhaalde tekst. Een tekst is een complex geheel waar verschillende factoren op elkaar inspelen. Christian Metz heeft erop gewezen dat in een filmiese tekst (bijv. het klassieke filmverhaal) op zijn minst vijf belangrijke categorieën van kodifikaties kunnen worden onderscheiden, waarvan de eerste vier niet-specifiek cinematografies zijn.¹⁰ Dit houdt in dat de toeschouwer verschillende – op zijn minst vijf – competenties of bekwaamheidssystemen beheerst.

1. De visuele en auditieve perceptie: de waarneming met betrekking tot het konstruktiesysteem van bijvoorbeeld de ruimte, het onderscheid tussen 'figuren' en 'achtergrond'. Deze kennis is reeds verkregen en bepaald door de cultuur.

2. De herkenning: identifikatie van visuele en auditieve objecten die op het scherm verschijnen en die een vermogen bij de toeschouwer veronderstellen om de denotatie van de beelden te begrijpen. Ook dit is cultureel bepaald.

3. De herkenning van de 'symbolen' en konnotaties¹¹ die met de getoonde objecten gepaard gaan en dit zowel in de film als erbuiten (de cultuur).

4. Het begrijpen van het geheel van de grote narratieve structuren, eigen aan zowel de filmiese als niet-filmiese verhalen.

5. Tenslotte: het geheel van systemen die cinematografies zijn (eigen aan het medium film en gemeenschappelijk aan alle films) en die de verschillende elementen, die de toeschouwer verkregen heeft door de vier vorige categorieën, organiseren tot een specifiek discours.¹²

geen 'zinsbouw', vertelt echter wel verhalen. De (verhalende) tekst laat zich door de volzin niet verklaren, haar eenheden hebben een andere dimensie. Mede door de bestudering van verhalen in niet-talige teksten is men tot het inzicht gekomen dat het verhaal (inhoud) eigen specifieke eenheden heeft (zie R. Barthes, 'Inleiding', pp. 14-15).

9. Wanneer communicatiewetenschappen de 'boodschap' en de 'inhoud' bestuderen, benaderen ze deze vooral vanuit de 'substantie', d.w.z. een reeds geordende materie, zonder echter dieper in te gaan op de ordening of de vormprincipes zelf. A. Hénault, a.w., p. 47: 'De uiting (énoncé) heeft er (in de communicatiewetenschappen, *E.P.*) dus geen autonomie en de analyse ervan is bijgevolg ondergeschikt aan voorafgaande niet-linguïstiese kwantiteiten.' De communicatiewetenschappen bestuderen vooral de externe tekstuele relaties.

10. Zie de opsomming hierna. De eerste vier categorieën komen ook in andere teken-systemen voor, bijv. fotografie, schilderkunst; de vierde categorie speelt een belangrijke rol in de literatuur en de speelfilm.

11. Een teken bestaat uit de relatie tussen een uitdrukking (Sa) en een inhoud (Sé) bijv. de afbeelding van een leeuw betekent 'leeuw'. Dit is het denotatieve vlak van het teken. Andere betekenissen, zoals 'moed', 'kracht' enz., kunnen zich over dit denotatieve nivo

De lezer/toeschouwer is zich niet noodzakelijk bewust van de verschillende competenties die hij hanteert bij het lezen en ontcijferen van verhalende teksten (in dit geval van de film). Tevens is er een samenspel van de verschillende competenties: de gebruiker (zowel producent als konsument) beheerst verschillende systemen terzelfder tijd die onderling gekombineerd kunnen worden.¹³ In de uiteindelijk gemanifesteerde tekst lijken deze systemen elkaar op te heffen, te neutraliseren, om een ondoorzichtig geheel te vormen. Willen we doorschouwen hoe de verschillende systemen functioneren en elkaar uiteindelijk beïnvloeden, dan moeten we ze eerst afzonderlijk beschrijven. De narratologie houdt zich meer specifiek bezig met het vierde punt in deze opsomming van Metz: 'de narratieve structuren' die aan een verhalende tekst (al dan niet filmies) ten grondslag liggen.

Signifiant en Signifié

Het verhaal als kode bestaat dus tamelijk onafhankelijk van het tekensysteem waarin het verteld wordt, maar is toch aangewezen op een tekensysteem: er is slechts een verhaal in zover het uitgedrukt wordt, dat wil zeggen, zijn neerslag vindt in woorden, beelden, gebaren enzovoort.

Het is zelfs zo dat wanneer woorden, bewegende beelden, gebaren, worden samengevoegd om een verhaal te vertellen, wanneer ze 'genarrativiseerd' worden, ze hun expressiesysteem plooiën naar bepaalde verhalende principes. Een geschreven verhaal bijvoorbeeld bestaat niet uit een losse opsomming van letters, woorden en zinnen, maar vormt een geheel, met een begin en een einde, het beantwoordt aan logiese en chronologische principes. Daarom is te

heen schuiven. Het denotatieve teken (Sa+Sé) wordt in dit geval in zijn totaliteit uitdrukking (Sa) voor konnotatieve betekenissen (Sé).

Sa		Sé	konnotatie denotatie
Sa	Sé		

In eenzelfde énoncé (uiting) vallen twee semantiese systemen (denotatie en konnotatie) samen. Deze problematiek werd vooral bestudeerd door de deense linguïst Louis Hjelmslev en is uitgebreid hernomen en toegepast op verschillende soorten teksten door R. Barthes, o.m. in *Système de la Mode*. Parijs (Seuil) 1967, en op de film door Ch. Metz in *Langage et cinéma*. Parijs (Albatros) 1977.

12. Ch. Metz, 'Le Cinéma: langue ou langage?', in: *Essais sur la signification au cinéma*. Deel I. Parijs (Klincksieck) 1968, p. 67 noot 2.

13. Een duidelijk voorbeeld van de combinaties van kodes (cinematografiese en niet-cinematografiese) vindt men in de analyse van een filmies segment uit *THE BIG SLEEP*: Raymond Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar semiotiek van de film*, a.w., pp. 118-130.

kunnen schrijven niet voldoende om een verhaal te maken, hoe eenvoudig ook, zoals de weergave van een voorval in de vorm van een verslag. Ook in film worden we met deze problematiek geconfronteerd. Iedereen kan plaatjes schieten en beelden aan elkaar rijgen, maar het maken van een filmies verhaal vergt een zekere competentie en een al dan niet bewuste kennis van verhaal-principes om het filmiese materiaal te plooiën naar de vereisten die eigen zijn aan de wetmatigheden van het verhaal.

Het verhaal als kode en de draaglaag (of tekensysteem) zijn enerzijds tamenlijk onafhankelijk van elkaar wat hun organisatie betreft en anderzijds nauw met elkaar verbonden. Dit laatste heeft te maken met het feit dat het objekt – de verhalende tekst waarmee we als toeschouwer geconfronteerd worden – reeds een semiosis (een samensmelting) is tussen twee verschillende grootheden: de *uitdrukking* (of signifiant – datgene wat betekent) en de *inhoud* (of signifié – datgene wat betekend wordt), die op het manifeste vlak van de tekst als een geheel worden gezien. Beide zijn in de konkrete situatie van een tekst onafscheidelijk met elkaar verbonden: betekenis ontstaat slechts in konkrete verbindingen tussen uitdrukking (Sa) en inhoud (Sé), maar terzelfder tijd zijn ze elk op een eigen wijze gestructureerd en moeten ze, wil men inzicht krijgen in wat elk van beide grootheden bijdraagt aan het samenspel, afzonderlijk onderzocht worden. In de manifeste tekst worden uitdrukking en inhoud met elkaar verbonden, maar de tekst kan niet zelf als uitgangspunt genomen worden voor de analyse.

Daar we ons in het volgende hoofdstuk hoofdzakelijk met de structuur van de inhoud van de verhalende tekst bezighouden, willen we hier vooral aandacht besteden aan de *uitdrukking* (Sa) en tevens enkele belangrijke uitgangspunten voor de structurele analyse formuleren. We gaan hierbij uit van de al geciteerde definitie van Mieke Bal: '*Narratologie* is de theorie van verhalende teksten (...) een tekst (is) een eindig, gestructureerd geheel van taaltekens'. We beschouwen de termen 'tekst' en 'taalteken' afzonderlijk.

2. De tekst

Het onderzoeksobjekt

Wanneer we een tekst lezen, worden we geconfronteerd met een objekt dat bestaat uit gebaren, beelden, geluiden, geschreven tekens, of een combinatie van deze materiële expressiemogelijkheden, die een bepaalde betekenis voortbrengen. Het gaat dus niet zozeer om de tekens op zich dan wel om het begrijpen van de betekenis ervan. Deze teksten kunnen we vanuit verschillende standpunten benaderen. Zoals een ruiker bloemen bekeken kan worden van-

uit het standpunt van degene die hem schenkt (of krijgt) en aanleiding kan zijn tot een lyriese beschrijving, of vanuit het standpunt van de bloemist, of vanuit het standpunt van de botanikus, zo kan ook de tekst vanuit verschillende invalshoeken benaderd worden.

Deze vergelijking was ook het uitgangspunt van Vladimir Propp voor zijn studie van het russiese sprookje. Hij wilde hierbij niet zoals gebruikelijk uitgaan van een historische benadering – die dit onderzoek steeds op een dood spoor had gebracht – maar, zoals in de botanika, van de *morfologie*, dat wil zeggen de vormen van het russiese sprookje bestuderen. Hiermee bedoelde hij het onderzoeken van de konstituerende elementen, zowel in hun onderlinge relatie als ten opzichte van het geheel: de structuur van het sprookje onderzoeken zoals men de structuur van een plant bestudeert.

De benadering van Propp erkent dan ook uitdrukkelijk dat men te maken heeft met een *onderzoeksobject* (het sprookje, het verhaal). Dit betekent dat de tekst operationeel gemaakt moet worden: de verschillende betekenisvolle elementen moeten worden blootgelegd, de belangrijke en wezenlijke elementen moeten worden onderscheiden van de bijkomstige. De totaliserende waarneming van het fenomeen film als spektakel, dat wil zeggen een continuüm van allerlei impressies, moet worden opgedeeld (diskontinu gemaakt worden) in betekenisvolle eenheden.

De eerste taak bij de analyse van een tekst is een consistent en homogeen vlak voor de beschrijving (de *pertinentie*) te kiezen: verschillende graden van belangrijkheid worden onderscheiden, elementen worden gehiërarchiseerd en op verschillende nivo's ondergebracht.

De tweede taak is aan de hand van deze pertinentie de tekst te artikuleren in bestanddelen, en dit volgens de invalshoek of pertinentie die we hebben gekozen. Dit betekent dat we de tekst niet meer enkel als een 'esthetisch object' bekijken, waarvan de impressies overkomen of aangevoeld worden, maar dat de tekst – rijk aan betekenissen – als kontinu geheel moet worden opgedeeld, geartikuleerd.

Ook de toeschouwer van een film brengt automaties en intuïtief een reeks onderscheidingen aan: wanneer hij de verschillende genres onderscheidt, of wanneer hij het verschil maakt tussen de vertolker (filmster) en de rol (personage), of wanneer hij tijdens een minder goede projectie van een komiese film de humor van de film onderscheidt van de slechte projectie. Maar deze opdeling gaat zelden verder dan waarneembare verschillen van de gemanifesteerde tekst en er ontbreekt een zekere systematiek aan. Dit komt doordat elke tekst zijn konstruktie-principes verdoezelt, verbergt, gladstrijkt. De mate waarin de toeschouwer geboeid wordt door een film, de lezer van een roman 'het verhaal in één adem uitleest', is sterk afhankelijk van de mate waarin juist de konstruktie en ook de sporen van die konstruktie zijn weggewerkt: men ziet de (beoogde) effecten van de konstruktie, niet de konstruktie zelf. Teksten die een meer beschouwende verhouding hebben tegenover de organisatie en kon-

struktie van hun tekst, worden daarentegen vaak ervaren als saai of monotoon (bijv. de experimentele film en 'moderne'¹⁴ teksten).

Inhoud en uitdrukking

Om een tekst/discours te kunnen analyseren is het nodig het gemanifesteerde vlak op te delen. Deze opdeling wordt in de eerste plaats bereikt door in de tekst het *vlak van de uitdrukking* (Sa) te onderscheiden van het *vlak van de inhoud* (Sé). In elke tekst kunnen deze twee lagen onderkend worden en hoewel de tekst steeds een totaliteit vormt en we *in concreto* de twee lagen niet kunnen opsplitsen, is het, wanneer we de organisatie van een tekst willen bestuderen, vanuit *theoreties* standpunt noodzakelijk om elk vlak afzonderlijk te beschrijven en de organisatie ervan te bestuderen. Alleen dan kan ook het tekstuele nivo van de manifestatie beter begrepen worden (de film, de roman). De uitdrukking en de inhoud zijn twee afzonderlijke vlakken met elk hun eigen eenheden.

Prakties betekent dit bijvoorbeeld dat het verhaal van een speelfilm zich niet laat opdelen in afzonderlijke filmbeelden, of fotogrammen. Op het vlak van het filmverhaal zijn de gebeurtenissen de konstituerende eenheidselementen en niet de afzonderlijke fotogrammen. Een filmverhaal laat zich niet opdelen in beelden en filmiese sekvensen, noch in woorden of zinnen, want deze laatste behoren tot het vlak van de uitdrukking en niet tot het vlak van de inhoud.¹⁵ Wanneer een vergelijking wordt gemaakt tussen eenzelfde verhaal bewerkt tot een roman of tot een film, heeft het ook weinig zin om de woorden met de beelden te vergelijken, want het zijn niet de woorden (zinnen) die omgezet worden tot beelden (sekvensen), maar functionele eenheden op het vlak van de inhoud (zie hierna de inleiding bij hoofdstuk 11).

We komen op het onderscheid tussen beide vlakken, uitdrukking (Sa) en inhoud (Sé) gedetailleerd terug wanneer we het teken behandelen. Maar eerst lichten we enige aspecten toe van het onderscheid tussen het *manifeste nivo* (de zichtbare tekst) en het *immanente nivo*.

14. De kwalificatie 'modern' duidt meestal aan dat de tekst op een bepaalde manier gelezen dient te worden, dat wil zeggen op een ander vlak geapprecieerd moet worden. De klassieke, 'gewone' teksten verbergen hun constructie, terwijl 'moderne' teksten een deel ervan trachten te ontsluiten.

15. De woorden of fotogrammen zijn niet de basiselementen of eenheden van het vlak van de expressie maar al complexere samenstellingen. Zie hiervoor de opmerkingen over het teken in de volgende paragraaf.

Op het manifeste nivo (de tekst zoals we die lezen) zien we het resultaat van combinaties tussen elementen, bijvoorbeeld de semiosis tussen een signifié en een signifiant (zie verder), die samen een *teken* vormen, waarvan de bestanddelen zelf en de relaties die ze verbinden echter niet worden waargenomen. De waarneembare feiten op het manifeste vlak zijn gestructureerd volgens een aantal principes die zelf niet onmiddellijk gegeven zijn. De structuur is een gekonstrueerd model dat van de waarneembare feiten rekenschap probeert te geven. Men zou een vergelijking kunnen maken met een schaakspel dat beantwoordt aan bepaalde regels en kombinatiemogelijkheden tussen elementen. De regels en de kombinatiemogelijkheden worden toegepast maar zijn zelf niet zichtbaar; daarom spreekt men ook van een immanent nivo.

Bij teksten en het menselijk handelen ligt dit, in tegenstelling tot bij het schaakspel, echter niet zo duidelijk daar de regels vaak niet expliciet geformuleerd zijn. Om de structuur¹⁶ op het immanente nivo weer te geven kan men een model opstellen. De bestanddelen en relaties (immanent nivo) liggen niet enkel op een ander vlak dan de waarneembaarheden en verschijnselen (manifest nivo) waarvan de analyse uitgaat, ze behoren ook tot een ander soort realiteit.¹⁷

We willen hier even stilstaan bij vier belangrijke termen die het immanente vlak mede helpen konstitueren.

Materie, substantie, vorm

In het voorafgaande hebben we de termen tekensysteem, substantie en materiële uitdrukking slaag als synoniemen gebruikt. We willen hier in kort bestek deze termen in het geheel van de semiotische theorie plaatsen. Het onderscheid tussen substantie, vorm en materie stamt van Hjeltmlev en werd door Metz in *Langage et cinéma* toegepast op de film. We schetsen hier de algemene problematiek.

Materie. De materie of draaglaag is van fysiese of sensoriele aard. Het is het weefsel waaruit de signifianten (Sa) gesneden worden. De materie in strikte zin omschrijft De Saussure als een amorfe, vormloze toestand. Deze materie in ongevormde toestand komt als zodanig vrijwel nooit voor; men treft haar

16. Elk gestructureerd universum bestaat uit een systeem (opbouw, samenstelling) en een proces (dat de transformaties in het systeem regelt). Daarbij behelst het systeem de wetmatigheden en de relaties tussen de bestanddelen op een paradigmatische as (logiese relaties van het type 'of... of') en heeft het proces betrekking op de syntagmatiese as (relaties van het type 'en... en').

17. We verwijzen ook naar de inleiding van A. Mooy, *Taal en verlangen*. Meppel (Boom) 1975, vooral het hoofdstuk 'Vooronderstelling van structurele analyse'.

prakties altijd in een gevormde toestand aan. Metz gebruikt dan ook de term 'uitdrukkingsmaterie' om de fysiese en sensoriele kenmerken aan te duiden. Wanneer we over de klanken in de natuurlijke talen (frans, nederlands...) spreken, worden de 'fonetiese' klanken bedoeld en niet om het even welke klank die door het menselijk stemorgaan kan worden voortgebracht. Er is dus reeds een selectie gemaakt tussen de klanken die pertinent zijn voor de spreektaal, dat wil zeggen onderling geordend zijn en met elkaar in een bepaald verband staan waardoor ze bruikbaar zijn om in de taal te functioneren, en de klanken die dat niet zijn. Met uitdrukkingsmaterie wordt dus een reeds geordende materie aangeduid.

Sommige *uitdrukkingsmateries* zijn tamelijk homogeen zoals bijvoorbeeld de instrumentele muziek (niet-fonetiese klanken) of de gesproken taal (fonetiese klanken), andere daarentegen zijn gemengd, bijvoorbeeld de opera (fonetiese en niet-fonetiese klanken), of heterogeen, zoals de cinematografiese taal. De cinematografiese taal (en met name de gesproken geluidsfilm) bestaat uit vijf verschillende materies: het bewegende beeld, de geschreven tussentitels, de muzikale klank, de fonetiese klanken (gesproken woord) en de geluiden.

Op basis van deze uitdrukkingsmateries kan men verschillende 'talen' (*langages*) onderscheiden en vergelijken. De radiofoniese taal (bij een hoorspel) bijvoorbeeld heeft de laatste drie uitdrukkingsmateries ter beschikking, maar niet de visuele uitdrukkingsmaterie. De fotografie daarentegen vertoont overeenkomsten met de film op het visuele vlak en wordt eveneens op een mechaniese manier tot stand gebracht, maar verschilt doordat het beeld niet bewegend is en klanken ontbreken. Op basis van de materiele uitdrukkingslaag kan men de overeenkomsten en de verschillen tussen de talen (*langages*) onderzoeken. Zoals Metz opmerkt, vormen de audio-visuele media een groep van talen (*langages*) – film, televisie, radio-uitzendingen – die heel nauw bij elkaar aansluiten of zelfs elkaar gedeeltelijk overlappen wat de uitdrukkingsmaterie betreft.

Hier moet nog één belangrijke opmerking worden gemaakt. De materie waar we het tot nog toe over hadden was van fysiese of sensoriele aard. Er bestaat ook een *inhoudsmaterie*.¹⁸ Deze heeft betrekking op alle mogelijke denkbare betekenissen: de zin (*sens*). Evenmin als de materie van de uitdrukking komen we de zin (materie van de inhoud) in deze ruwe staat tegen. Beide zijn bijna altijd gevormd: uitdrukkingsmaterie en inhoudsmaterie (bijvoorbeeld woordenboeken).

Substantie. De substantie van de uitdrukking (Sa) is in de praktijk synoniem met uitdrukkingsmaterie, maar niet met de materie als zodanig. De substantie heeft betrekking op de materie in zover deze reeds geordend is door de vorm.

18. De zin (*sens*) kan als een psycho-sociale materie beschouwd worden, een immateriele materie. Zie Ch. Metz, *Langage et cinéma*, a.w., p. 160.

De substantie is het resultaat van de bewerking van de materie door een geordend systeem.¹⁹ We gebruiken de term substantie wanneer we het gehele geordende systeem willen aanduiden, dus wanneer we het over een taal (*langage*) hebben. De term uitdrukingsmaterie, die hiermee synoniem is, gebruiken we wanneer we het materiële en sensorielle karakter ervan willen benadrukken, met dien verstande dat het steeds om een gevormde materie gaat.

Evenals er een substantie van de uitdrukking is, is er ook een substantie van de inhoud. Er bestaat eigenlijk maar één substantie van de inhoud en dat is de zin (*sens*), het semantiese weefsel. In elke taal wordt dit semantiese weefsel weer anders opgedeeld. De natuurlijke talen hebben als eigenschap dat hun substantie van de inhoud samenvalt met de totaliteit van het semantiese weefsel. Ze kunnen in principe alles vertellen, evenals de cinema.²⁰ Andere betekenisystemen daarentegen zijn beperkt, zoals de telefoonschijf, die door haar combinaties alleen het oproepen van abonnees mogelijk maakt.²¹

Vorm. Een taal (systeem) of *langue* is geen konglomeraat van fysiese feiten; om haar te begrijpen moet men de relaties tussen haar bestanddelen begrijpen. De vorm van een taalsysteem bestaat uit een samenbundeling van onderlinge relaties tussen bestanddelen. Men moet deze relaties onderzoeken, wil men het systeem begrijpen. In die zin is de materie niet pertinent voor het onderzoek van de vorm. Wel kan eenzelfde vorm in verschillende substanties gemanifesteerd worden. We komen hier in de paragraaf over het teken op terug.

Zoals er een substantie van de uitdrukking (*Sa*) en een substantie van de inhoud (*Sé*) is, zo is er ook een vorm van de inhoud en een vorm van de uitdrukking. Dat is ook de reden waarom beide vlakken, inhoud en uitdrukking, afzonderlijk beschreven moeten worden. De vorm is dus niet, en dit in tegenstelling tot wat doorgaans wordt voorgesteld, de draaglaag waar de inhoud (boodschap) zich op komt enten: de inhoud heeft immers ook een vorm. Daarmee zijn beide termen, 'draaglaag' en 'boodschap', niet onbruikbaar

19. Wat op twee manieren omschreven kan worden: de materie kan beschouwd worden als reeds gevormd, of de vorm kan beschouwd worden als gematerialiseerd. Zie Ch. Metz, a.w., p. 189.

20. Niet alles in de film is cinematografies. Zo is de muziek in de geluidsfilm niet cinematografies; de overvloeiër (die tot de kode van de montage behoort) is dat wel. Daarom maakt Metz ook een onderscheid tussen cinema (het cinematografiese) en film. Het zou hier te ver voeren om alle subtiele verschuivingen weer te geven die Metz zeer nauwkeurig onderscheidt in *Langage et cinéma*, dat geheel aan deze problematiek is gewijd.

21. Hjelmslev bestudeerde verschillende talen (*langages*) die slechts beperkte betekenis kunnen voortbrengen, en onderzocht ook de voorwaarden waaraan een tekensysteem moet voldoen om als een taal (*langage*) te kunnen functioneren. Zie L. Hjelmslev, 'La structure fondamentale du langage', in: *Prolégomènes à une théorie du langage*. Parijs (Minuit) 1971.

geworden. Maar draaglaag en boodschap hebben elk afzonderlijk een uitdrukking (Sa) en een inhoud (Sé).

Kode

We zagen reeds dat de cinema als taal (*langage*) een heterogeen geheel is van verschillende uitdrukkingsmaterialies, waarvan er slechts één typies cinematografies is, namelijk de bewegende beelden. Maar cinema is ook op een ander vlak heterogeen. Het is mogelijk dat men film als uitgangspunt neemt om de cinematografiese taal (*langage*) te onderzoeken; het onderzoeksobject is dan niet film, aldus Metz, maar *cinema*. Maar men kan ook naar aanleiding van een film de sociale systemen onderzoeken die in de film worden voorgesteld. In beide gevallen bestudeert men systematische gehelen of *kodes*; in het ene geval een uitdrukkingkode en in het andere een inhoudskode.

De interne homogeniteit van de kodes is niet van sensorieel-fysiese of psychiese, maar van logiese aard, dat wil zeggen het betreft de coherentie van de vorm. Het taalsysteem van de natuurlijke talen is zo'n kode. Maar men kan ook van de beleefdheidskode spreken, of van het burgerlijk wetboek als kode, waarbij men doelt op het systeem van logiese coherentie.

Sommige kodes zijn heel nauw verbonden met een materiële uitdrukkingslaag. De ritmiese kode als geheel van bestanddelen die betrekking hebben op de 'tijdsduur', kan slechts voorkomen in talen (*langages*) met een getemporaliseerde uitdrukkingsmaterie, dat wil zeggen gekenmerkt door een tijdsverloop en een opeenvolging (muziek, films, spraak enzovoort).²² Zo is de kamerabeweging een kode die eigen is aan de cinema en televisie. Daarom spreekt men in dit geval ook van een specifieke kode voor de cinema. Andere kodes daarentegen zijn niet-specifiek cinematografiese kodes, zoals de verhaalkode die prakties in elke taal (*langage*) voorkomt. In een film worden dus zowel (specifiek) cinematografiese kodes als niet-(specifiek)-cinematografiese kodes met elkaar verbonden.

De kodes zelf hebben een inhoud en een uitdrukking. Nochtans zijn er kodes binnen het cinematografiese systeem die binnen dit systeem een *uitdrukking zonder inhoud* lijken te zijn. Metz geeft als voorbeeld hiervan de 'overvloeier', die onmiddellijk met de uitdrukkingsmaterie van de cinema²³ verbonden is, maar waarvan de betekenissen zo veelzijdig kunnen zijn dat de ordening van de inhoud ervan nauwelijks te achterhalen is.

Aan de andere kant heeft men typiese *kodes van de inhoud*, die zich universeel kunnen manifesteren en waarvoor dus geen enkel kenmerk van de uitdrukkingsmaterie van geen enkele taal (*langage*) pertinent is. Het zijn zuiver seman-

22. Het blijft natuurlijk steeds mogelijk om in metaforiese zin over het ritme in bijv. een schilderij te spreken, maar in dat geval hebben we het niet over het ritme van de materiële uitdrukking. Zie Metz, *Langage et cinéma*, met name hoofdstuk x.

23. Metz maakt een onderscheid tussen cinema (het systeem) en film (de tekst).

tiese kodes. Niet dat ze helemaal geen uitdrukkingsvlak hebben, maar het uitdrukkingsvlak van deze kodes is semanties reeds abstrakt; vandaar ook dat ze zich op om het even welke taal (*langage*) kunnen enten. Het vlak van de inhoud van deze kodes komt overeen met sociale en kulturele betekenissen. Daarom spreekt men in dit geval van *kodes van de inhoud*. De verhaalkode is zo'n kode van de inhoud. Of, om het voorbeeld van Metz te hernemen, de 'boef' in een verhaal heeft reeds een vrij abstrakt karakter, hij kan getekend, verfilmd, gefotografeerd worden, als 'boef' is het reeds een formele entiteit van zuiver semantiese aard. In de narratieve kode behoort de 'boef' als type tot de uitdrukkingsvorm (Sa) en dat in paradigmatische relaties met andere 'typen' (zie Barthes) – de detektive, de huisvader, de vamp, de femme fatale, de huismoeder enzovoort. De inhoudsvorm van de narratieve kodes geeft aan wat in een gegeven cultuur verteld kan worden.

Wanneer we echter de narratieve kodes niet meer op zich bestuderen maar in een tekst, bijvoorbeeld de speelfilm, dan verschuift het beeld enigszins, in die zin dat de narratieve kode (uitdrukkingsvorm en inhoudsvorm ervan) geheel gaat samenvallen met de inhoud van de speelfilm als tekst (dit is het gevolg van het feit dat de Sa van deze kode reeds rijkelijk abstrakt is); dat is wat men doorgaans onder de 'boodschap' van de film verstaat.

In de konkrete filmtekst wordt de cinematografiese taal (*langage*) met zijn specifieke uitdrukking en inhoud draaglaag of uitdrukking van de tekst. Boodschap (inhoudskode) en draaglaag (uitdrukkingskode) zijn reeds complexe gehelen. Men kan wel van de inhoud of boodschap van een tekst spreken. Wil men echter de boodschap algemener beschrijven, dan dringt de noodzaak zich op om deze 'boodschap', dus de inhoudskode, zelf op te splitsen in Sa en Sé, waarbij men er rekening mee moet houden dat er verschillende inhoudskodes bestaan: de narratieve kode, de kledingkode, de sociale gedragskode enzovoort. Sommige kodes kunnen echter niet opgesplitst worden in een inhoudskode en een uitdrukkingskode, omdat het specifieke kodes zijn; men vindt ze niet in om het even welke *langage*, zoals daar zijn de kleurenkodes, de ritmiese kodes (zo wordt een korte opeenvolging van klanken (Sa) onmiddellijk verbonden met de Sé 'snel').

3. *Het teken*

We behandelen hier in kort bestek de plaats die het teken in de semiotiek inneemt. Het is niet de bedoeling om de hele problematiek rond het teken te omvatten, we willen een geheugensteun bieden en herinneren aan het feit dat het teken geen entiteit is, dat wil zeggen geen eenvoudig en natuurlijk gegeven vormt, maar een term binnen een theoretiese konstruktie. Het teken laat zich

opdelen in twee vlakken die volgens Louis Hjelmlev afzonderlijk onderzocht moeten worden alvorens er uitspraken over hun semiosis in het gemanifesteerde teken kunnen worden gedaan.

Omdat we in het vervolg vooral het vlak van de inhoud (Sé) willen bestuderen, ligt in dit deel het aksent op de expressie (Sa). Ook wordt het onderscheid tussen taaltekens en beeldtekens slechts aangesneden met een verwijzing naar de problematiek rond de analogie van het beeldtekens. We verwijzen voor de probleemstelling en de kodes die de analogie beheersen, naar de werken van Ch. Metz en U. Eco.²⁴ Hier willen we vooral de theoretiese uitgangspunten voor deze studies duidelijk maken.

Het taaltekens

1

De franse linguïst Ferdinand de Saussure maakte in het *taalgebeuren (le langage)*, het geheel van psychiese en fysiese, individuele en sociale, kontemporele en historische aspecten, onderscheid tussen het *taalsysteem (la langue)* en het spreken van het *individu (la parole)*. Het taalsysteem is een sociale institutie die onafhankelijk is van de individuele gebruiker en aan het individuele spreken voorafgaat. Het is een geheel van konventies dat door individuen tijdens het spreken gevolgd wordt en dus bij de gebruiker ook een bepaalde *kompetentie* (kennis van de konventies) veronderstelt. Elk taalgebruik of *performantie* veronderstelt een kompetentie. Het taalsysteem is tevens een systeem van tekens, met nadruk op systeem, datgene waarop de kompetentie betrekking heeft en dat tijdens het gebruik, de performantie, gemanifesteerd wordt. Hier komt het onderscheid tussen het manifeste vlak en het immanente vlak terug.

Het teken maakt deel uit van een systeem en staat niet op zich. Het is geen verbinding van bijvoorbeeld een woord met een voorwerp. Het teken heeft een betekenis omdat het behoort tot een bepaald systeem. De verbinding tussen een voorwerp en een woord dat dit voorwerp benoemt, wordt binnen het systeem geregeld door de *kode van benoeming*. Het is slechts één aspect binnen het talig systeem. Niet alle woorden of woorddelen hebben een benoemende functie.

24. Vooral de artikelen gepubliceerd in *Communications* 15, 1970, gewijd aan de analyse van beelden: Ch. Metz, 'Au delà de l'analogie, l'image'; U. Eco, 'Sémiologie des messages visuels'; Eliseo Veron, 'L'analogique et le contigu'; Louis Marin, 'La description de l'image'. En verder: U. Eco, 'Pour une reformulation du concept de signe iconique', in: *Communications* 29, 1978; Ch. Metz, 'Le perçu et le nommé', in: *Essais sémiotiques*. Parijs (Klincksieck) 1977; Ch. Metz, *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*. Parijs (Klincksieck) 1968; R. Lindekens, *Essai de sémiotique visuelle*. Parijs (Klincksieck) 1976.

In het teken worden twee elementen verenigd, een *Sa* en een *Sé*. De combinatie tussen een *Sa* en een *Sé* is *arbitrair* en berust op konventie omdat een bepaalde betekenis niet gebonden is (door gelijkenis bijv.) aan een bepaalde klankvorm. Identieke betekenissen zijn in verschillende talen verbonden met andere klankvormen. Zo is in de reeks kaas-käse-cheese-fromage de klankvorm (*Sa*) telkens verschillend maar de betekenis (*Sé*) hetzelfde. Ondanks dezelfde betekenis behoren de woordtekens afzonderlijk tot een ander systeem.

Bij een vertaling zetten we het ene systeem om naar het andere. De omzetting gebeurt echter niet van teken tot teken, want dit zou veronderstellen dat alle systemen gelijk zijn; een opvatting die berust op het idee dat alle etnolinguïstiese samenlevingen de 'wereld' op dezelfde manier zien en beschrijven. Deze opvatting houdt onvoldoende rekening met de bestaande kulturele, conceptuele, lexikale en syntaktiese varianten. Hjelmlev heeft aan de hand van voorbeelden verduidelijkt hoe elke etno-linguïstiese samenleving de wereld op een andere manier in de taal artikuleert. Zo wordt het veld van de woorden boom, bos en woud in het frans, deens en duits anders opgedeeld.

	Baum	arbre
trae	Holz	bois
skov	Wald	forêt



In het nederlands kunnen we er nog een vierde woord aan toevoegen: 'hout' (in het frans slechts weergegeven door 'bois'). De benoemingen van de dingen uit de wereld is onafhankelijk van de beschrijving van de 'objektieve' fysiese wereld.²⁵ Naar gelang een bepaald dier als nuttig of als heilig wordt beschouwd, heeft het een andere waarde en een andere semantiese beschrijving. Wanneer we het betekenisstelsel onderzoeken gaat het niet zozeer om de beschrijving van de natuurlijke wereld maar om hoe een taalsysteem de wereld conceptueel opdeelt.

De voorstelling van de wereld houdt overigens niet op bij de visuele, waarneembare wereld maar heeft ook betrekking op abstraktere gebieden als de conceptualisering van de niet waarneembare denkbeelden zoals tijd, ruimte, getal enz. Het taalsysteem bestaat niet alleen uit woorden maar ook uit gram-

25. 'Het is niet door de fysiese beschrijving van de betekende dingen dat men het semanties gebruik van een gemeenschap doeltreffend kan karakteriseren. De hond zal een totaal andere semantiese beschrijving hebben bij de Eskimo's, waar het vooral een trekdier is, bij de Pars, waar het een heilig dier is of bij bepaalde Hindoe-gemeenschappen waar de hond verworpen wordt als paria, en in onze westerse maatschappij waar het vooral een huisdier is...' Zie L. Hjelmlev, 'La stratification du langage, 2.3', in: *Word* (1954); geciteerd door A. Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*. Parijs 1979, p. 23.

matikale termen. Het begrip 'teken' moet dus ruim opgevat worden. Tekens kunnen kleiner of groter zijn dan een woord. Het nederlandse woord 'staat' is een verbinding tussen een Sé 'staat' (het betekende: toestand, volksgemeenschap, rijk...) en een Sa 'staat' (de betekenaar: samengesteld uit verschillende elementen in en bepaalde orde en richting). De Sé en de Sa vormen samen het woordteken 'staat'. Het tekenelement /s/ is slechts een bestanddeel van de uitdrukking (Sa) van dit woordteken 'staat' en geen teken op zich. In het nederlandse woord 'dekens' is de letter /s/ echter niet alleen een element van het woordteken 'dekens' maar ook op zich reeds een teken met een uitdrukking /s/ en een inhoud (Sé) 'meervoud'. Het woordteken 'dekens' bestaat dus uit twee afzonderlijke tekens. Uit dit voorbeeld blijkt ook dat beide vlakken (Sa en Sé) steeds met elkaar verbonden blijven: de uitdrukking is steeds uitdrukking van een inhoud, en omgekeerd is er slechts inhoud wanneer deze uitgedrukt wordt.

3

Elk vlak heeft tevens zijn eigen eenheden die niet te herleiden zijn tot de eenheden van het andere vlak. Hjelmslev demonstreert dit onder meer aan de hand van het engelse woordteken 'am'.²⁶ Op het vlak van de uitdrukking van het teken kunnen minstens twee bestanddelen van het teken onderscheiden worden *a* en *m*; op het vlak van de inhoud van het teken kunnen echter vijf bestanddelen van het teken onderscheiden worden: *zijn*, *aantonende wijs*, *tegenwoordige tijd*, *eerste persoon* en *enkelvoud*. Elk van deze bestanddelen kan afzonderlijk *kommutereren*.²⁷ Wanneer we bijvoorbeeld 'zijn' vervangen door 'hebben' zonder de andere eenheden van de inhoud te veranderen, dan wordt de uitdrukking automaties 'have' en indien de aantonende wijs vervangen wordt door een aanvoegende wijs zonder dat de andere bestanddelen op het vlak van de inhoud veranderen, moet op het vlak van de uitdrukking 'am' vervangen worden door 'be' enzovoort.

We kunnen dus de inhoud en de uitdrukking van het teken opsplitsen in *bestanddelen van het teken*, dat wil zeggen bestanddelen van inhouden die niet aan een bepaalde uitdrukking zijn gebonden, en bestanddelen van uitdrukkingen die niet aan een bepaalde inhoud zijn gebonden. Deze bestanddelen van het teken kunnen onderling *kommutereren*, zoals 'zijn' met 'hebben', 'enkelvoud' met 'meervoud'.

Ook op het vlak van de uitdrukking kunnen we de bestanddelen van de uitdrukking van een teken *kommutereren*. Wanneer we het engelse woordteken *pat* nemen, dat op het vlak van de uitdrukking drie bestanddelen heeft, kunnen

26. L. Hjelmslev, 'La structure fondamentale du langage', a. w., pp. 219-220.

27. Een kommutatie is een relatie tussen twee eenheden die tot hetzelfde vlak van de taal (*langage*) behoren en die verbonden zijn met een relatie tussen twee eenheden van het andere vlak van de taal (*langue*). L. Hjelmslev, a. w., p. 217.

we elk van de drie bestanddelen vervangen door een ander 'letter-element'. Op deze wijze krijgen we nieuwe reeksen: pat, rat, pet, pit, pot, pan, pad, pal. Er zijn echter wel beperkingen aan deze mogelijkheden. Hjelmslev wijst er op dat enerzijds sommige nieuwe reeksen wel mogelijk zijn – linguïsties mogelijk zijn in die zin dat ze toegelaten worden door de regels die de combinaties in het engels organiseren – bijv. *miv* of *jeg* – maar in het engels niet voorkomen, terwijl anderzijds combinaties als *pqt* in het engels niet mogelijk zijn (in andere talen weer wel).²⁸

Het zou ons te ver voeren om hier nader op in te gaan. Maar het mag ondertussen wel duidelijk geworden zijn dat het teken een relatie is tussen een uitdrukkingsvlak en een inhoudsvlak en dat beide vlakken, daar ze een eigen structuur hebben, bijgevolg afzonderlijk bestudeerd moeten worden.

De relatie tussen Sa en Sé in het taalteken is arbitrair: er is geen enkele causaliteit die de Sa en de Sé samenbrengt. Het is dus geen gemotiveerde of 'natuurlijke' relatie. Alleen in het geval van de 'onomatopee' (klanknabootsend woord) zoals 'kukeleku'²⁹ of 'brrr', is de relatie tussen Sa en Sé wel gemotiveerd. Er is een sterke gelijkenis tussen 'brr' en het geluid voortgebracht door iemand die het koud heeft. Er is een beweegreden die de Sa van het teken verbindt met het concept 'koud'. In dit geval is de relatie tussen Sa en Sé gemotiveerd door de analogie³⁰ met een geluid.

Het visuele (beeld)teken

Op het eerste gezicht lijken er sterke overeenkomsten te bestaan tussen het visuele teken en de onomatopee doordat de analogie, in casu de visuele gelijkenis, de relatie tussen Sa en Sé in het beeldteken lijkt te motiveren. Er is enige voorzichtigheid geboden. Waarschijnlijk – het onderzoek op dit vlak is nog niet afgerond en de interpretaties lopen sterk uiteen – zijn er verschillende gradaties van gemotiveerdheid in het visuele beeldteken (het beeldteken om-

28. L. Hjelmslev, *Language. An introduction*. Londen 1970, pp. 33 e.v.

29. Hoewel ook hier een zekere omzichtigheid geboden is. Zodra deze klanknabootsing 'taalteken' wordt, maakt zij deel uit van een taalsysteem. In het frans wordt de klanknabootsing van het kraaien weergegeven door 'cocorico' en in het nederlands door 'kukeleku'. Het taalsysteem is vormend. De substantie wordt getranscendeerd op het moment van de verwerking in de taalvorm (kukeleku, cocorico). De gemotiveerde morfemen verliezen hun karakter van onomatopee wanneer ze in het systeem van de expressie worden opgenomen. Op dat moment verdwijnt ook de gemotiveerde relatie tussen Sa en Sé, d.w.z. wordt de relatie arbitrair. Zie ook: R. Lindekens, *Essai de sémiotique visuelle*, a.w.

30. Ch. Metz wijst er op dat in de stomme filmperiode pogingen zijn ondernomen om bijvoorbeeld het geluid van het fluitsignaal van een lokomotief te vervangen door beelden van stoom.

vat zowel de rastertekening, de karikatuur als het cinematografische beeld). Daarbij moet, en dit is vaak aanleiding geweest tot heel wat verwarring, de relatie tussen de Sa en de Sé in het teken onderscheiden worden van de relatie tussen het (beeld)teken en het objekt dat het afbeeldt. Deze laatste relatie (teken en objekt) is bij het beeldteken net zo min gemotiveerd als bij het taalteken. In beide gevallen gaat het om een representatie, een teken. De externe relatie tussen het teken en zijn referent, die niet noodzakelijk de 'werkelijke' wereld is, zegt dus nog niets over de interne organisatie van het teken. De visuele beelden waar we het in deze kontekst over hebben, zijn 'afbeeldingen', beeldtekens van *ikoniese* (beeldende) en *analogiese* aard, dat wil zeggen ze lijken in grote mate op het afgebeelde.

Niet alle beeldtekens zijn echter analogies; in abstracte schilderijen is er geen gelijkenis. En niet alle beeldtekens zijn ikonies, er zijn gradaties in het beeldend karakter van de afbeelding. Een schematische weergave, een grove rasterfoto, een komputertekening van een figuur, is minder ikonies dan een gedetailleerde weergave van diezelfde figuur, een pasfoto, en dit los van de materiële draaglaag. Ook wanneer we deze categorieën van niet-ikoniese en niet-analogiese beelden buiten beschouwing laten en ons beperken tot de ikoniese en analogiese beeldtekens, blijft het onderzoeksterrein een gedifferentieerd netwerk van *kodes*.

Het beeldteken is geen 'natuurlijk gegeven'.³¹ Om de 'illusie van natuurgetrouwheid' tussen afbeelding en objekt te bereiken is er juist een samenspel van verschillende kodes nodig: de kodes van de waarneming³², de kodes van de ikoniciteit, de kodes van identifikatie. Deze kodes maken dat we tijdens een projectie niet alleen strepen en vlekken zien maar dat we door de gelijkenissen ook dingen herkennen. De kodes van de analogie zijn niet specifiek cinematografies; we treffen ze ook aan in de fotografie, de schilderkunst enzovoort. Het zijn tamelijk stabiele en coherente systemen die niet vlug veranderen. De kodes van de ikoniciteit zijn, in tegenstelling tot wat we zouden kunnen vermoeden, slechts weinig specifiek voor de film.³³ In deze kontekst gebruiken we de term 'ikoniciteit' om werkelijke (\neq mentale) beelden aan te duiden die figuratief (\neq abstrakt of schematies) zijn.

De kodes van de ikoniciteit maken deel uit van de kulturele kodes die gebruikt worden bij de beoordeling van de 'gelijkenis'. De ikoniciteit van het

31. Het 'natuurlijk' karakter wordt ingegeven doordat we er zo vertrouwd mee zijn.
32.. Ook in het dagelijks leven selecteren we tussen belangrijke en onbelangrijke zaken. Het is een eerste en meest direkte vorm van betekenisgeving. Wanneer in een schouwburg een brand uitbreekt, is het niet langer de scheiding tussen podium en zaal die belangrijk is, maar de vluchtwegen, ramen en deuren.

33. Ze zijn werkzaam in alle figuratieve talen, dus niet alleen in de beeldende kunsten maar ook in de literatuur, bijv. de gedetailleerde beschrijvingen bij Proust. Zie ook hierna 'De ikoniese benoemingskode', p. 72.

beeld is een cultureel gegeven. Sommige tekens worden als reëler ervaren dan andere, dat wil zeggen dat de referentiële illusie niet een zuiver gegeven is, maar zelf al het resultaat is van bepaalde procédés die onderzocht moeten worden; ze veronderstellen een dekodering.

De ikoniese relatie tussen beeld en referent moet gedecodeerd worden en veronderstelt een aanleren. Tussen de referentie-werkelijkheid en het ikoniese beeld is een scheiding, een verschil in logiese laag.³⁴ De referentie-werkelijkheid moet niet te strak opgevat worden. Tekens verwijzen niet naar de 'werkelijkheid' maar in de eerste plaats naar elkaar.

Een eenvoudig voorbeeld kan dit verduidelijken: in de film van P. Drouot en P. Collet LOUISA vinden we een duidelijke referentie naar het schilderij van Manet *Le déjeuner sur l'herbe*. Hoe origineel het thema ook behandeld is, dit schilderij verwijst op zijn beurt, zoals Gombrich duidelijk maakt, naar weer een ouder schilderij *The judgement of Paris* van Marcantonio Raimondi (ca. 1515). Het naturalisme van Manet is niet gebaseerd op een 'gebeurtenis' in de omgeving van Parijs, maar verwijst naar andere werken. In PASSION van Goudard vinden we andere voorbeelden van referenties naar de schilderkunst, o.m. naar de *Nachtwacht* van Rembrandt.

a. *Het beeld volgens Umberto Eco*

Daar met het ikoniese teken de hele problematiek van de verhouding tussen tekensysteem en buitentalige werkelijkheid opnieuw aan de orde komt, kunnen hier enkele opmerkingen van Eco in verband met het statuut van het ikoniese teken misschien van nut zijn.

Eco stelt dat indien we willen aantonen dat het beeld van een object ook dit object betekent op grond van een culturele korrelatie, we ons eerst moeten ontdoen van enkele naïeve noties.³⁵ Het is naïef te stellen dat de tekens die als ikoniese tekens gedefinieerd worden, dezelfde eigenschappen hebben als het voorwerp; of gelijkwaardig zijn aan hun object; of analoog zijn aan hun object³⁶; of gemotiveerd zijn door hun object. Met andere woorden, het teken is niet 'natuurlijk' maar onderworpen aan de kode.³⁷

34. Een kaart van een land is niet het land en een menukaart niet een maaltijd. Op dezelfde wijze kunnen we het beeld niet verwarren met de referent of de film met de realiteit. Een probleem dat zich stelt bij documentaire en antropologische films.

35. U. Eco, 'Pour une reformulation du concept de signe iconique', a.w. p. 151.

36. Het filmiese beeld is als ikonies teken niet te vergelijken met het woord omdat het al een hele tekst omvat. Het cinematografiese beeld kan alleen op een directe manier de visuele objecten aanduiden. Het filmiese beeld is analoog, maar deze analogie situeert zich *niet* tussen de afbeelding en het model, maar tussen *twee situaties van waarneming*, tussen de wijze van ontcijfering die de herkenning van het object in een reële situatie mogelijk maakt, en de wijze van ontcijfering die de herkenning in een ikoniese situatie mogelijk maakt.

37. 'Si, l'image picturale dans une peinture représentative est signe figuratif, cela sig-

De moeilijkheid om een ikonies teken te definiëren is niet alleen te wijten aan de veelheid van relaties die we erin terugvinden, maar ook aan het feit dat deze relaties niet allemaal tot dezelfde categorie behoren. De rode kleur van een getekende vlag 'lijkt' niet op het rood van een echte vlag maar is (heeft dezelfde eigenschappen) hetzelfde rood: de verwijzing naar een object gebeurt hier op grond van dezelfde eigenschappen, namelijk rood. Maar een getekende vlag is niet enkel een rood vlak, het heeft ook een (gebroken) rechthoekige figuur, een geometries kenmerk dat *niet* tot de echte vlag behoort. De relatie met en verwijzing naar het object gebeurt in dit geval niet op grond van dezelfde eigenschappen zoals de kleur; de rechthoek heeft alleen een *gelijkenis* met de stof waaruit de lap gemaakt is. Van de kleur kunnen we zeggen dat het een *duplikaat* is, terwijl de twee rechthoeken in het beste geval een karakteristieke verhouding van geometrische gelijkenis hebben die gebaseerd is op een *transformatie*: van een lap stof naar een rechthoekige tekening. In dit eenvoudige voorbeeld zien we dat er verschillende categorieën van overeenkomsten zijn die de analogie regelen. 'Duplikaat' en 'gelijkenis' zijn reeds twee verschillende categorieën. Er wordt geselecteerd uit een veelheid en slechts enkele overeenkomsten tussen vlag en tekening van de vlag zijn relevant. Zeggen dat een ikonies teken van gelijke aard is als zijn object, betekent nog niet dat het:

1. dezelfde eigenschappen bezit; een dodenmasker is kongruent, wat de vorm betreft, met het gezicht van de overledene, maar er wordt geabstraheerd van de materie, de kleur en andere partikulariteiten.
2. gelijk is aan zijn object; tussen de piramide van Cheops en een houtskooltekening ervan bestaat in bepaalde opzichten een gelijkenis die in dit geval berust op een kulturele konventie die de gelijkenis (schematies) regelt. Dit heeft niets natuurlijks maar is bewust of onbewust aangeleerd.

In zijn boek *Art and Illusion* beschrijft Gombrich (geciteerd door Eco en Metz) hoe tekenaars uit de 16de en 17de eeuw een neushoorn tekenden naar de 'natuur'. Onbewust echter gaven ze een schets van het model van de neushoorn zoals dat door Dürer was vastgelegd, een model van de neushoorn dat beantwoordde aan een gepopulariseerde beschrijving volgens het middeleeuwse dierenboek, dat geen werkelijke maar een imaginaire uitbeelding was van het dier. Ze tekenden meer naar wat ze wisten dan naar datgene wat ze zagen. We merken dus dat niet het object, 'de echte neushoorn', de organisatie van de expressie motiveert, maar dat de kulturele inhoud, 'het middeleeuwse dierenboek', de organisatie van de expressie ordent.³⁸

nifie qu'outre sa *fonction de désignation* elle possède une *fonction d'expression*. La relation référentielle qui définit de part l'image picturale doit alors s'intégrer à une relation plus profonde dont elle ne sera qu'un terme, le Sa.' L. Marin, 'La description de l'image', a. w.

38. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*. Princeton 1972. Gombrich haalt meerdere voorbeelden aan over dit fenomeen. Men schildert meer naar wat men kent dan naar wat men

De referentiële relatie tussen teken en voorwerp in de werkelijkheid is niet uitsluitend relevant voor de organisatie van de betekenis. De 'werkelijkheid' is geen neutraal gegeven maar zelf reeds georganiseerd, een betekenisvol systeem. We zouden met Greimas kunnen stellen dat de werkelijkheid zelf reeds een georganiseerd systeem van tekens is. Eco voegt er aan toe dat de beelden of afbeeldingen van die werkelijkheid dus in feite tekens van tekens zijn.

Ook in films merken we hoe culturele kodes de 'historische afbeelding' beïnvloeden. In die zin zou het interessant zijn om de 'cowboy' in de westerns van voor en na de oorlog te vergelijken.³⁹ De culturele inhoud heeft te maken met de *kodes van de herkenning*.

b. *De kodes van de herkenning*

De gelijkenswaardige die we aan beelden toekennen is niet absoluut en voor eens en altijd gegeven maar verschilt van periode tot periode en van de ene cultuur tot de andere. De herkenningskodes zijn relatief. Wat opvalt valt op door een spel van relaties. Eco geeft het voorbeeld van een zebra: in een dieren-tuin valt niet de gelijkenswaardige met een paard of een ezel op maar zijn het de strepen die ons doen spreken van een zebra. Daarentegen nemen we in een andere culturele context, bijvoorbeeld in Afrika waar de enige viervoetige dieren zebra's en hyena's zouden zijn, niet meer de strepen als pertinent kenmerk waar, maar de vorm van de snuit of de lengte van de poten.⁴⁰

Deze kodes zijn niet specifiek voor de afbeelding en spelen in het dagelijkse leven eveneens een belangrijke rol. In het beeldteken worden deze onderscheidingen hernomen. Wanneer we op een foto of een film een driedelig kostuum of een overall zien, weten we dat we te maken hebben met een directeur of een arbeider. Dit onderscheid behoort tot de code van de kleding, zoals we die ook in de dagelijkse werkelijkheid kennen waar de waarde als teken in een keten van gelijkenswaardigen en verschillen functioneert met andere (kledings)tekens. In het (kledings)teken kunnen we ook het onderscheid aanbrengen tussen de Sa (overall, blauw, katoen enz.) en de Sé (werkkleding, arbeider...).⁴¹ Op dit vlak bestaan er tussen woord en beeld niet alleen tegenstellingen maar ook

ziet. Eénzelfde landschap geschilderd door een engelse en een japanse schilder kan totaal verschillende resultaten opleveren. In de japanse prent lijkt het engelse landschap erg op een japans landschap.

39. Enkele jaren geleden kon men in Amsterdam een uitvoering van *Macbeth* van Verdi zien en horen, waarin men als referentie niet de Middeleeuwen zoals die door Verdi beleefd werd, had genomen maar de Middeleeuwen volgens wat we er nu van weten. Het beeld op het podium was weliswaar 'authentiek' maar in totale tegenspraak met de muziek, die een totaal andere conceptie schilderde. Dit was een mooie illustratie hoe culturele kodes kunnen veranderen en hoe culturele inhoud met elkaar kunnen botsen en een gespletenheid op het vlak van de expressie veroorzaken.

40. U. Eco, 'Sémiologie des messages visuels', a. w.

41. Ch. Metz, 'Le perçu et le nommé', in: *Essais Sémiotique*, a. w.

overeenkomsten. De herkenning van objecten is sterk bepaald door de mogelijkheid ze te benoemen. Dit systeem van overeenkomsten tussen beelden en woorden wordt geregeld door de ikoniese benoemingen. Vaak wordt een al te categoriese tegenstelling gemaakt tussen woord en beeld, terwijl ze elkaar juist op sommige punten sterk blijken aan te vullen.

c. *De ikoniese benoemingskode*

Het beeld *herkennen* en het beeld *benoemen*, zo stelt Metz vast, zijn activiteiten die nauw met elkaar verbonden zijn.⁴² De tegenstelling tussen het visuele en het talige wordt vaak te absoluut gesteld.⁴³ De semantiese organisatie van de natuurlijke talen valt min of meer samen met de configuratie en de *découpage*, de uitsnijdingen van de perceptie. Eerder dan om een strakke tegenstelling gaat het om een *interkodiese relatie*: één van de functies van de taal bestaat uit het benoemen van visuele segmenten, bijvoorbeeld zebra. De visuele perceptie beïnvloedt van haar kant de semantiese configuratie van de taal: als de perceptie anders is – dit wordt mede bepaald door het sociaal-kulturele gebruik – heeft dit invloed op de benoeming en is bijgevolg de woordenschat anders, zoals blijkt uit de verschillende woorden voor sneeuw bij de Eskimo's. Het is moeilijk uit te maken wat het eerste kwam: de perceptie of de benoeming. Deze problematiek betreft de genese en valt buiten het studieterrein dat we hier willen behandelen.

Hier gaat het om de artikulatie tussen twee gebieden, het raakvlak tussen twee kodes. Dit raakvlak noemt Metz de *ikoniese benoemingskode*. Eén van de functies ervan is mede de *indruk van realiteit* tot stand te brengen.⁴⁴ In deze benoemingsfunctie komt in samenspel met de *ikoniciteit*⁴⁵ de referentiële dimensie van de taal het sterkst tot uiting. Het is een van de belangrijkste aspecten van de taal. Het zou echter een vergissing zijn hierin een pleidooi te lezen voor het gelijkschakelen van het woordteken en het visuele beeldteken. Het visuele beeldteken is veel omvattender dan het woord of zelfs de volzin. Het beeldteken is meestal al een discours op zich, zoals Barthes duidelijk maakte aan de hand van zijn studie over de fotogrammen.⁴⁶

De ikoniese benoemingskode gaat over de verhouding tussen het visueel

42. Ch. Metz, 'Le perçu et le nommé', a. w.

43. In *The miracle worker* van A. Penn, probeert een logopediste een doofstom meisje uit te leggen dat de dingen een naam hebben: 'it has a name: water, water, Water...'

44. Chr. Metz, 'Le perçu et le nommé', a. w., p. 133.

45. De belgische surrealistische schilder René Magritte gebruikt de benoemingskode vaak als scharnier voor de vervreemding, zoals in zijn schilderij *De sleutel van de dromen* (1930), waarin hij de voorwerpen anders benoemt: een damesschoen = 'La lune', een kaars = 'Le plafond' enz. Op een speelse wijze reflekteert hij in zijn schilderijen over de kodes van analogie en ikoniciteit (zie ook zijn schilderij *Het hazepad*, 1933).

46. R. Barthes, 'De derde betekenis', in: *Raster*, nr. 8, 1978, pp. 60-71.

gepercipieerde en de benoemingsactiviteit via de verbale taal en niet over de vergelijking tussen woorden en beelden.

d. *Het filmiese beeldteken*

Het filmiese beeld is als ikonies beeld niet te vergelijken met het woord omdat het al een hele tekst omvat. Om een beeld te beschrijven hebben we verschillende woorden of zinnen en soms een hele discours nodig. Beelden zijn reeds teksten op zich. Daar de bestanddelen van het beeld zich op verschillende vlakken bevinden (zie hiervoor het voorbeeld van de vlag), ligt het niet voor de hand om van 'beeldteken' te spreken. De hele problematiek van het teken is dan ook op losse schroeven komen te staan. Willen we vasthouden aan het begrip 'teken' dan moeten we het op een andere manier gebruiken. Het teken is dan geen entiteit meer, maar een technische term die het kleinste zinvolle element aanduidt. Het teken moet dus in zijn meest algemene betekenis en naast andere operationele termen geplaatst worden die even belangrijk zoniet belangrijker zijn: syntagma en paradigma, systeem en kode, expressie en inhoud, vorm, materie, substantie.

Het begrip 'teken' speelt zo slechts een beperkte rol en heeft niet langer het geprivilegieerde statuut dat het bij De Saussure had. Het onderzoek is meer en meer verschoven van het teken naar de *betekenisvorming* en de *betekenisgevende bestanddelen*, dat wil zeggen de bestanddelen achter het zichtbare en tastbare empiriese teken. De betekenis blijkt vooral via eenheden of systemen te werken die groter of kleiner zijn dan het empiries waarneembare teken. Daarom spreken we, om deze minimale 'teken'-eenheden aan te duiden, vaak van 'syntagma'.

Het teken: een minimale eenheid?

Welk teken moeten we als minimale eenheid aanhouden? In de hoop om hét systeem van de film te ontdekken heeft men in de filmstudies naar dé minimale eenheid, dé kleinste stabiele eenheid gezocht die eigen zou zijn aan de film en aan de hand waarvan men de specificiteit van de film zou kunnen verklaren. Men hoopte op deze wijze een duidelijk beeld te krijgen van de manier waarop de film in zijn totaliteit funktioneert en om zo een beschrijving te kunnen geven van het filmobject, zoals de linguïstiek dit voor de taal had gedaan. Men zocht naar dé minimale eenheid, die van segmentale aard en een bepaalde meetbare grootte moest zijn zodat deze als maat voor de film gehanteerd zou kunnen worden. Men dacht aanvankelijk deze gevonden te hebben in het fotogram, het cinematografiese beeld. Helemaal onjuist is dit niet. Het fotogram is de minimale eenheid binnen de technische kode, als we de opeenvolging van 24 beelden per seconde, bij de geluidsfilm, als criterium nemen. Maar indien we het fotografiese beeld, één fotogram, als criterium nemen is

het fotogram niet de kleinste eenheid omdat binnen het fotogram op het vlak van de expressie (Sa) verschillende schakeringen van helderheid onderscheiden kunnen worden en het op het vlak van de inhoud (Sé) meerdere betekenis-eenheden heeft.⁴⁷ Verder wees Metz er op dat dé eigenschap van de film juist het bewegende beeld is en dat het fotogram in de opeenvolging van de beelden de plaats moest ruimen voor de beweging, dat wil zeggen, het fotogram wordt in de film weggedrukt door de snelheid waarmee de afzonderlijke beelden elkaar opvolgen. De film is geen opeenvolging van (aparte) fotogrammen; in dat geval zouden we een dia-reeks krijgen en geen film. Het fotogram kan dus niet dé kleinste zinvolle eenheid zijn van het hele filmiese proces, noch op het vlak van de Sa en zeker niet op het vlak van de Sé.

Ook de 'instelling', het 'shot' of het 'gefilmde objekt' (cinème van Pasolini) kunnen niet als minimale eenheid genomen worden om het hele filmiese proces te verklaren. Wel kan bijvoorbeeld het 'shot' als minimale eenheid gelden wanneer we de montage als uitgangspunt nemen, maar zij kan niet de structuur van het verhaal verklaren.

De verwarring is ontstaan omdat de onderzoekers niet hebben aangeduid – en dat is niet verwonderlijk omdat zij immers zochten naar dé minimale eenheid – voor welke filmiese kode de voorgestelde eenheid geldt. De voorstellen en beschrijvingen van deze tekens als minimale eenheden zijn op zich niet onjuist, maar zijn niet algemeen geldig voor het hele filmiese systeem. Hun geldigheid betreft slechts één van de cinematografiese kodes.

Uit de nieuwe inzichten in de problematiek rond het teken besluit Metz dat we niet moeten vertrekken vanuit de eenheid (teken) maar vanuit de kode. De minimale eenheid moet per kode onderzocht worden. Aan de veelheid van kodes beantwoordt een veelheid van minimale eenheden. De minimale eenheid is geen gegeven van de tekst maar een werktuig van de analyse. Metz konkludeert dat er geen absoluut filmies teken is, evenmin als er een absoluut pikturaal of muzikaal teken bestaat. Dit zoeken naar dé minimale eenheid is het gevolg van een naïeve klassifikatie die voortkomt uit een opdeling in materiële eenheden en die niet uitgaat van de eenheden van de pertinentie of kode zelf.

De minimale eenheid is afhankelijk van de kode die onderzocht wordt en de omvang ervan is niet noodzakelijk gebonden aan de duur of omvang van de filmiese segmenten. In een analyse die betrekking heeft op de narratieve kodes, kunnen de pertinente eenheden, gedefinieerd rond de 'handeling', het 'personage', de 'aktant', de 'functie', meerdere filmiese segmenten in beslag nemen of meerdere minuten duren. In het volgende hoofdstuk bestuderen we het verhaal als narratieve kode.

47. R. Barthes, 'De derde betekenis', a. w.