

## II. Narratologie: modellen

Sinds de jaren zestig is er op het gebied van de narratieve analyse van het 'discours' heel wat baanbrekend werk verricht. Vooral de invloed van de structurele analyse op dit gebied is van groot belang geweest. Van beslissende betekenis was het werk van Vladimir Propp. Zijn *Morphologie du conte*<sup>1</sup> heeft heel wat onderzoekers beïnvloed. Het model dat Propp voor het russiese sprookje ontwierp, is verder uitgediept en op verschillende terreinen (strukturele antropologie, strukturele verhaalanalyse, narratieve semiotiek) toegepast. Claude Lévi-Strauss wijdde er in 1960 een uitgebreid artikel aan<sup>2</sup>, Claude Bremond en Roland Barthes lieten zich door het werk van Propp inspireren voor hun strukturele analyses van andere verhaalvormen dan het sprookje. Tenslotte maakte ook Algirdas Julien Greimas, een aantal zwakheden ervan onderkendend, gebruik van deze funktionele analyse, die hij zo veralgemeende dat zij voor andere vormen van 'discours' bruikbaar werd (bijv. wetenschappelijke teksten).

1. V. Propp, *Morphologie du conte*. Parijs (Seuil) 1970. Misschien is het wel nuttig om op te merken dat de term 'morfologie' door Propp ontleend is aan de botanica en niet aan de linguïstiek: 'en botanique, la morphologie comprend l'étude des parties constitutives d'une plante, de leur rapport les uns aux autres et à l'ensemble; autrement dit, l'étude de la structure d'une plante' (p. 6). Door de bestudering van de vormen (= morfologie) van het sprookje hoopte Propp de wetten die eraan ten grondslag liggen, met evenveel precisie bloot te leggen als dat bij organiese formaties gedaan wordt.

2. Het werk van Propp stamt al uit 1928, maar werd pas vrij laat, dertig jaar later, vertaald in het engels. Lévi-Strauss maakte de franse onderzoekers op dit werk attent in zijn kritiese artikel 'La structure et la forme; réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp', in: *Cahiers de l'Institut de la science économique appliquée*, série M, nr. 7, maart 1960; ook opgenomen in *Anthropologie structurale 2*. Parijs (Plon) 1973. De betekenis van Propps werk voor de strukturele analyse kan vergeleken worden met die van de *Cours de linguistique générale* van De Saussure voor de linguïstiek.

## 1. Inleiding: Vladimir Propp

In *Morphologie du conte* heeft Vladimir Propp niet de ontstaansgeschiedenis van het sprookje bestudeerd, maar het systeem volgens welk sprookjes functioneren. Hij heeft de vorm, de samenstelling van het sprookje onderzocht. In tegenstelling tot zijn voorgangers beperkte Propp zich niet tot een opsomming van thema's en motieven van het sprookje, maar onderzocht hij het functioneren van deze motieven in hun *opeenvolging* in het sprookje zelf.<sup>3</sup>

Propp merkte op dat in vele sprookjes de gebeurtenissen dezelfde waren, maar met inwisselbare personages. Hem viel vooral het dubbelaspekt van het sprookje op: enerzijds een enorme diversiteit en anderzijds een 'balorige' monotonie. Wanneer sprookjes naar hun samenstellende delen worden geanalyseerd, zo stelde hij vast, krijgt men een eindeloze herhaling van dezelfde gegevens die telkens anders ingekleed worden.<sup>4</sup>

Het sprookje bestaat uit een aantal *konstante* en een aantal *veranderlijke* bestanddelen. Vergelijken we de volgende voorbeelden:

1. De koning *schenkt* de held een arend. De arend *brengt* de held naar een ander rijk.
2. De magiër *schenkt* Ivan een boot. De boot *brengt* Ivan naar een ander land.
3. De grootvader *geeft* een paard aan Soutchenko. Het paard *brengt* de held naar een ander land.
4. De koningin *geeft* een ring aan Ivan. Uit de ring komen een paar kloeke kerels die Ivan naar een ander land *brenge*n.

In deze voorbeelden veranderen de namen en de attributen van de personages, de handelingen (geven, brengen) blijven echter konstant. Deze handelingen kunnen in elk sprookje weer anders ingevuld worden zonder hun funktio-

3. Sprookjes kunnen op verschillende manieren worden samengebracht en met elkaar vergeleken. Ze kunnen geklassificeerd worden per onderwerp (feeën, dieren, het dagelijkse leven, kinderen) of per thema (de drakendoder, de ontrouwe vrouw enz.). Maar deze indelingen zeggen niets over wat sprookjes gemeen hebben en hoe ze functioneren. Ook een genealogiese beschrijving en de chronologische veranderingen van één type sprookje zeggen weinig over de vorm van het sprookje zelf. Het is de verdienste van Propp geweest om het sprookje te onderzoeken naar zijn samenstellende delen.

4. De klassieke Hollywoodfilms lijken in dit opzicht heel veel op sprookjes. Dezelfde geschiedenissen worden eindeloos gevarieerd: boy meets girl; boy loses girl; boy gets girl. Ook op een thematies vlak kunnen er vergelijkingen getrokken worden. De film heeft in zekere zin de rol van het sprookje overgenomen. De verschrikkingen en seksueel-sadistische geladenheid van sprookjes vindt men in sommige genres expliciet terug; de 'angst' en 'betovering' impliciet in bijna alle narratieve films. Zie voor toepassingen van het propiaanse model op films: Mary Ann Doane, 'Desire in SUNRISE', in: *Film-reader* 2, Evanston (Northwestern University) 1977; Peter Wollen, 'North by Northwest', in: *Film Form*. Newcastle-upon-Tyne 1976.

nele karakter te verliezen. Vandaar dat Propp ze ook *funkties* noemt: *de held krijgt een magies voorwerp* (functie F). Het voorwerp (dier, ring, zwaard, kracht) kan op verschillende wijze verkregen worden; de held kan het direkt ontvangen, hij kan het vinden, kopen, maken, stelen of het kan plotseling verschijnen.

Propp onderscheidde in het russiese sprookje 31 verschillende funkties. Enkele belangrijke funkties zijn: *het vertrek van de held, de verkregen informatie, de bemiddeling, het gemis, het gevecht, de overwinning*.<sup>5</sup> Het zijn konstante elementen die elkaar steeds op dezelfde identieke manier opvolgen volgens 'een logiese en artistieke noodzaak'.<sup>6</sup>

Een konstante is dus een handeling die als funktie heeft een andere handeling in te luiden, die op zijn beurt weer de funktie heeft de volgende handeling mogelijk en noodzakelijk te maken. Op deze wijze ontstaat er een narratieve keten. De gift (functie F) heeft als funktionele eenheid tot doel de held naar de plaats van zijn queeste (functie G) te brengen. Deze laatste handeling moet op haar beurt weer de volgende handeling mogelijk maken, namelijk de konfrontatie van de held met de tegenstander (functie H). Alle handelingen zijn dus met elkaar door hun funktie verbonden, volgens een logiese volgorde die niet afhankelijk is van de fantasie van de verteller.

Zo veronderstelt de *herkenning van de held* door een merkteken een chronologische en logiese volgorde: de herkenning door een merkteken veronderstelt dat de held eerst een merkteken gekregen heeft, waarna de herkenning van het merkteken kan plaatsvinden. Het *krijgen van het merkteken* kan dus niet volgen op de *herkenning van het merkteken*. In dit geval ligt de chronologische volgorde van de funkties vast. In het geval van *gift-konfrontatie* en van *merkteken-herkenning* vormt de chronologische volgorde van de gebeurtenissen een vaste sekwens. Volgens Propp is het sprookjesverhaal één grote sekwens waarin de funktionele gebeurtenissen elkaar steeds volgens een identiek patroon opvolgen.

Claude Bremond, die het model van Propp tot uitgangspunt heeft genomen, ziet de funktie ook als een soort atoom van het verhaal. Hij erkent tevens dat de funkties in chronologische sekwensen verbonden zijn volgens een logiese volgorde die niet afhankelijk is van de verteller. Volgens Bremond echter zijn niet alle funkties op een even strakke – chronologies identieke – manier met elkaar verbonden, sommige laten zich veel vrijer met elkaar combineren.

Zo bevindt het *krijgen van het merkteken* (functie I) zich bij Propp steeds

5. Hoewel de personages in dit model een ondergeschikte rol (veranderlijken) spelen, kan men de funkties toch in *handelingssferen* groeperen. Propp onderscheidde 7 verschillende handelingssferen: die van de agressor, van de gever, van de helper, van de prinses en haar vader, van de bestemmer, van de held en van de tegenheld.

6. V. Propp, a.w., p. 58.

tussen de *strijd tussen held en boosdoener* (functie H) en de *overwinning van de held op de boosdoener* (functie J). Deze opeenvolging, die misschien vastligt in sprookjesverhalen, hoeft niet noodzakelijk in andere verhalen vast te liggen, stelt Bremond vast.<sup>7</sup> Het *krijgen van het merkteken* (functie I) door de held kan zowel vóór de strijd, bijv. een moedervlek, als na de strijd, bijv. de onkwetsbaarheid van Siegfried na het doden van de draak, plaatsvinden, of zelfs tijdens de strijd.

De strakke identieke opeenvolging van de funkties, zoals we bij Propp zien, is dus niet kenmerkend voor alle verhalen. Het verwisselbare in de opeenvolging van de funkties opent *alternatieven*, het verhaal kan zich in verschillende richtingen ontwikkelen. Het model dat Bremond voorstelt om deze alternatieve ontwikkelingen uit te beelden, krijgt de vorm van een 'beslissingslogika'. Het verhaal wordt opgebouwd volgens een lijn van keuzemogelijkheden of knooppunten voor het verhaal zelf, die Bremond interpreteert als verslechterings- of verbeteringsprocessen.<sup>8</sup>

De handelingen en de gebeurtenissen in een verhaal worden bepaald door de funktie die ze hebben in het verhaal. Deze handelingen groeperen zich tevens tot sekvensen. Een voorbeeld van een dergelijke sekvens is de *begroeting*. De *begroeting* is een gebeurtenis die beschreven kan worden als een opeenvolging van verschillende handelingen die een sekvens of afgerond geheel vormen: bijv. 'hand reiken', 'hand drukken', 'hand loslaten'. De handeling 'hand reiken' heeft een funktie ten opzichte van de handeling die er op volgt, en deze volgorde is zowel *logies* als *chronologies*. Maar de sekvens kan afgebroken worden. Het verhaal heeft dus de mogelijkheid om na de handeling die de sekvens opent (hier 'hand reiken') de sekvens af te breken. De funkties hoeven elkaar niet steeds op dezelfde identieke manier op te volgen. Op de handeling 'hand reiken' kan de 'hand weigeren' volgen. Het verhaal wordt dan in een andere richting gestuurd.

Gebeurtenissen en handelingen samengebracht in sekvensen genereren het

7. De funktie als narratief kenmerk is voor Bremond (hij noemde de funktie als kleinste eenheid van het verhaal een 'narratief atoom') in navolging van Propp het uitgangspunt. Maar Bremond heeft vooral de narratieve logika in het verhaal onderzocht. Propp bestudeerde een gesloten korpus van honderd sprookjes en ging *induktief* te werk: hij leidde zijn model af uit de sprookjes die hij onderzocht. Bremond en de semiotici daarentegen gaan *deduktief* te werk: ze vertrekken vanuit een hypothetisch model, dat op bestaande verhalen uitgeprobeerd moet worden. Het model moet logies onderbouwd worden om in alle mogelijke gevallen te voorzien. Bij Propp kan op de funktie *strijd van de held met de tegenstander* alleen de funktie *overwinning van de held op de tegenstander* volgen, maar niet *nederlaag van de held* of andere logiese mogelijkheden, zoals *overwinning en nederlaag* of *geen overwinning en geen nederlaag*, omdat die 'gevallen' niet voorkomen in de door Propp onderzochte sprookjes.

8. C. Bremond, 'De logica van de narratieve mogelijkheden', in: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Kunne-Ibsch, *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Baarn 1977.

verhaal, doen het verhaal ontstaan. Het verhaal opent met een bepaalde beginsituatie, gevolgd door een reeks veranderingen, tot de eindsituatie. Het verhaal bestaat uit een reeks van gebeurtenissen die met elkaar in een oorzaak-gevolgrelatie staan (logiese relaties) en die zich in een bepaald tijdsverloop afspelen (chronologische opeenvolging). Een opeenvolging van een reeks losstaande gebeurtenissen en feiten vormt geen verhaal.

Bij Propp echter lag de opeenvolging van de functionele gebeurtenissen bij elk sprookje eens en voor altijd vast. Door dit principe van één enkele vastliggende structuur los te laten heeft men het model van Propp kunnen veralgemenen, maar men heeft ook een onderscheid moeten invoeren tussen enerzijds de manier van verhalen en anderzijds de wetmatigheden van het verhaal, de regels die elke geordende reeks van gebeurtenissen beheersen en waaraan elk verhaal onderworpen is, wil het verstaanbaar en te volgen zijn.

## 2. De plot – de geschiedenis

In de narratologie maakt men dan ook onderscheid tussen enerzijds de *geschiedenis* en anderzijds de *plot*; tussen de opeenvolgende gebeurtenissen in de ‘geschiedenis’ en de ordening ervan in de ‘plot’.<sup>9</sup>

Mieke Bal definieert het verhaal als volgt: ‘Een verhaal (de plot, *E.P.*) is een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis. Een geschiedenis is een *serie logies en chronologies* met elkaar verbonden gebeurtenissen...’<sup>10</sup> De ‘geschiedenis’ is dus een reeks van oorzakelijke gebeurtenissen zoals ze zich voordoen in een chronologische orde en veronderstelde duur en frekwentie.

Een voorbeeld van een geschiedenis-sekwens zou zijn: ‘het slapen gaan’. Om elf uur kleedt een personage zich uit, kruipt onder de lakens, dooft het licht, slaapt acht uren, staat op, kleedt zich weer aan... Tussen het uitkleden en het aankleden bestaat een zekere logika. Het is onwaarschijnlijk dat iemand zich aankleedt om naar bed te gaan en zich ’s ochtends uitkleedt om naar zijn werk te gaan.<sup>11</sup> Deze twee gebeurtenissen staan in een logies en oorzakelijk

9. Zie voor een meer specifieke beschrijving van deze termen toegepast op film: Seymour Chatman, *Story and Discourse*. Ithaca en Londen (Cornell University Press) 1980; David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art*. Massachusetts (Addison-Wesley) 1980.  
10. M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg 1978, p. 12 (kurs. *E.P.*).

11. Een ander voorbeeld is het roken van een sigaret. Een sigaret wordt met het roken korter en niet langer. Het is op de filmset de taak van de script-girl om dit soort details van opname tot opname te controleren opdat de chronologische opeenvolging klopt. Wanneer een personage in een bepaalde scene lang haar heeft en in de volgende scene een korter kapsel, veronderstelt dit logieserwijze dat het haar geknipt is. Het korter worden van het kapsel heeft een oorzaak.

verband en volgen een bepaalde chronologie: slapen-opstaan. Het speelt zich ook af binnen een bepaalde duur. In een film echter krijgen we deze duur zelden volledig te zien. De acht uur worden gekomprimeerd tot enkele minuten. Het weglaten van een element dat in een reeks verondersteld wordt, noemt men: *ellips*.<sup>11</sup> Een klassiek voorbeeld van de ellips vinden we in de film *CITIZEN KANE*; tussen het 'Merry Christmas' van Thatcher en het 'Happy New Year' van Charles Kane zijn verschillende jaren verstreken die in de film in enkele seconden worden gesuggereerd. De *duur* in de geschiedenis kan in het verhaal ook gerekt worden. In *OKTOBER* van Eisenstein duurt het ophalen van de brug eindeloos lang, of ook in Godards *SAUVE QUI PEUT LA VIE*, waar het ongeluk op het einde vertraagt en zichzelf lijkt te herhalen. Hetzelfde geldt voor de *frequentie*: iets wat heel vaak gebeurt in de geschiedenis kan in de plot slechts éénmaal weergegeven zijn, en omgekeerd kan een gebeurtenis die zich slechts éénmaal voordoet in de geschiedenis, in het verhaal meermalen herhaald worden.

Bremond merkte op dat in het verhaal de gebeurtenissen, hoewel ze zowel logies als chronologies met elkaar verbonden zijn, elkaar niet steeds opvolgen in hun chronologische volgorde. In de gegevens van de plot kan men wel de chronologische opeenvolging van de geschiedenis terugvinden. Wanneer in de film *MARNIE* (Hitchcock, 1964) het personage Marnie als volwassen vrouw in haar geboortedorp terugkeert en haar oude moeder in het ouderlijk huis opzoekt, schetst Hitchcock ons een bepaalde situatie. Als we dan vervolgens hetzelfde ouderlijk huis zien met een veel jongere moeder en een meisje, dan zullen we deze twee situaties met elkaar in een tijdsverband brengen. In filmische termen spreekt men van een *flash-back* om deze tijdsrelatie aan te duiden. Ondanks de veranderde opeenvolging (op het vlak van de plot: oud-jong) is de ene situatie (jong), de andere (oud) voorafgegaan. Door deze chronologische verbanden reconstrueren we de geschiedenis van het verhaal; men is eerst jong en dan oud.

Deze chronologische verbanden, die belangrijk zijn om de geschiedenis van het verhaal te begrijpen, zijn echter niet de enige logiese verbanden in het verhaal. De chronologie dient onderscheiden te worden van de kausaliteit. In het verhaal van *MARNIE* wordt naast een chronologies verband (B/A in de plot is A/B in de geschiedenis) tevens een kausaal verband gelegd (B omdat A): omdat Marnie in haar jeugd een traumatische gebeurtenis heeft beleefd, pleegt ze nu diefstallen. In dit voorbeeld is in de *flash-back* een motivatie verwerkt. Het veranderen van de chronologie in de plot gebeurt vaak om kausale verbanden dichter bij elkaar te brengen of te benadrukken. Niettemin moet men kausaliteit en chronologie onderscheiden. De toeschouwer interpreteert dus op twee vlakken tegelijkertijd. Enerzijds plaatst hij de ene gebeurtenis voor de

11. Zie: Paul Verstraten, 'Niet is iets: de ellips en de logika van de gruyère', in dit nummer pp. 127 e.v.

andere volgens een zekere tijdslogika en herstelt hij op deze manier de geschiedenis (20 jaar eerder), en anderzijds legt hij een oorzakelijk verband tussen de twee gebeurtenissen; de eerste gebeurtenis (de traumatiese ervaring) wordt een verklaring voor een reeks van voorvallen in het verhaal: omdat zij een traumatiese belevens had... handelt zij op deze wijze.<sup>12</sup>

Hoe belangrijk het opnieuw samenstellen van de logiese en chronologische volgorde van de geschiedenis is voor het begrijpen van het verhaal merken we wanneer in de plot de elementen en de gebeurtenissen zo gerangschikt zijn dat de onderliggende geschiedenis niet langer te achterhalen is. Een klassiek voorbeeld hiervan is de film van Alain Resnais *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*. De geschiedenis van deze film blijft onduidelijk<sup>13</sup> omdat we geen logiese en chronologische volgorde kunnen afleiden uit de gebeurtenissen in de plot; wat gebeurde wanneer, wat is verleden of droom en welke gebeurtenissen spelen zich in het heden en welke in de fictie af? De gebeurtenissen in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* kunnen niet in logiese sekvensen ondergebracht worden, daar de chronologische relaties onduidelijk blijven; de heldin wandelt door de hotelkamer en terwijl ze zich van het ene raam (dag) naar het andere (nacht) begeeft, is er een tijdsverloop dat niet langer te plaatsen is. Ook ruimtelijk is het moeilijk om zich te oriënteren. We kunnen geen koherente lezing maken van de ruimtelijke opeenvolging uit de plot-informaties. Daardoor wordt elke (ver)plaatsing van de personages in de ruimte onzeker. De gebeurtenissen vinden ergens plaats, maar waar, wanneer en hoe?

Evenals de tijdsordering kan de ruimtelijke ordening in de plot anders georganiseerd worden. De ambiguïteit in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* ontstaat doordat er verschillende geschiedenissen gedistilleerd kunnen worden uit de plot. De continuïteit van de geschiedenis verspringt er van moment tot moment, waardoor de lijn, de draad, verloren dreigt te gaan.<sup>14</sup>

Desondanks bestaat er bij de kijker een mogelijkheid om uit de verhaalelementen van de plot, die in ons voorbeeld op verschillende manieren gekombineerd kunnen worden, één koherente geschiedenis af te leiden, dat wil zeggen het verloop van de geschiedenis te herstellen. In die zin kan men ook zeggen dat de geschiedenis een mentale rekonstruktie is van de kijker (lezer); hij zet de

12. Maar wat chronologisch eerder gebeurde, is niet per se de oorzaak van wat volgt, zoals M. Bal. a.w., p. 48, terecht opmerkt: 'Natuurlijk kan iemand zijn vader pas vermoorden als hij eerst door die vader verwekt is. Hij kan het ook doen omdat hij door zijn vader verwekt is, maar het kan ook om heel andere redenen zijn.'

13. 'Onduidelijk' is het juiste woord niet. Resnais laat juist zien dat chronologie en logiese relatie twee verschillende dingen zijn: het gaat hem juist om de scharnier tussen narratieve logika en de chronologie.

14. Dit is geen waardeoordeel over het werk van Resnais. Uit deze ambiguïteit, uit de mogelijkheden tot meervoudige interpretatie put de film juist zijn kracht.

plot om tot een serie logies en chronologies met elkaar verbonden gebeurtenissen.

De geschiedenis van een verhaal wordt afgeleid uit de gegevens die in de plot worden verstrekt. De geschiedenis gaat aan de uiteindelijke plot niet vooraf. De geschiedenis is het resultaat van een lektuur, dat wil zeggen een interpretatie van de gegevens uit de plot. Wanneer de toeschouwer uit een aantal elementen die in de plot van de film aangereikt worden een ellips afleidt, de ontbrekende moordscène of liefdesscène aanvult (zie *OSSESSIONE*), dan neemt hij deel aan het produceren van de fictie: een fictie van de film, maar ook zijn eigen fictie die hij in de film legt. Uit de elementen wordt het geheel, het ontbrekende hersteld. De geschiedenis wordt gevormd in een creatief proces waaraan zowel de kijker als de maker deelhebben. De geschiedenis is dan ook nooit onmiddellijk te vatten maar moet telkens weer uit een plot afgeleid worden. Dit geldt ook voor de auteur. De auteur bedenkt niet eerst de geschiedenis om er vervolgens kunstgrepen op toe te passen en haar zo tot een verhaal te maken. Dat is een naïef 'genetiese' opvatting van het ontstaan van een tekst. De narratologie heeft juist geprobeerd om de wetmatigheid die aan een verhaal ten grondslag liggen te doorgronden. Ook de verklaringen over de bedoelingen van de auteur zeggen uiteindelijk weinig over de konstruktie van een verhaal en de wijze waarop het verhaal 'betekent'.<sup>15</sup>

Een klassiek geworden voorbeeld van de verplaatsing van of het schuiven met de gebeurtenissen in de plot ten opzichte van de geschiedenis is de film *CITIZEN KANE* van Orson Welles. De film begint met de dood van Kane. Aan de hand van de 'newsreel' die onmiddellijk op de dood van de held Kane volgt, en via de verschillende flash-backs kunnen we het leven van Kane rekonstrueren. Deze rekonstruktie in een chronologische volgorde gebeurt niet aan het einde van de film, maar vanzelfsprekend tijdens de film. Zo maken we in de eerste flash-back (ingeleid door het dagboek van Thatcher) kennis met Kane als een man op middelbare leeftijd die in de crisisjaren de greep op zijn krantenimperium verliest. In de volgende flash-back echter (ingeleid door het personage Bernstein) is Kane een jongeman die voor het eerst een krant leidt.<sup>16</sup>

15. Doorgaans stelt men de vraag hoe de geschiedenis tot een verhaal bewerkt is door de auteur. Het is een geneties uitgangspunt om zich af te vragen hoe de plot van het verhaal en de uiteindelijke tekst-discours tot stand is gebracht, wat de ontstaansgeschiedenis van het produkt is, hoe het produktie-proces verloopt. Interviews met schrijvers of filmmakers draaien meestal rond deze problematiek. De tekstanalyse en de narratologie hebben een ander uitgangspunt, men stelt er andere vragen: hoe haalt men uit de tekst-discours de 'geschiedenis'. Het is een vraag naar het narratieve betekenisproces. De analyse heeft betrekking op het proces van de betekenis en niet op dat van de produktie. Om de structuur van het russiese sprookje te vinden is het niet relevant hoe het sprookje ontstaan is.

16. Zie voor een uitgebreide analyse van *CITIZEN KANE*: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art*, a.w.



Op het vlak van de plot zijn deze gebeurtenissen omgekeerd en gescheiden; op het vlak van de geschiedenis wordt de volgorde, levensloop, op basis van een logika die gebaseerd is op ervaring, in de juiste opeenvolging geplaatst. Dit plaatsen in de juiste chronologische volgorde van de gebeurtenissen die de plot ons versnipperd aanbiedt, gebeurt van moment tot moment en is noodzakelijk om de filmtekst te kunnen volgen op dit anekdotiese nivo.

Gebeurtenissen uit de geschiedenis kunnen op het vlak van de plot verschillende plaatsen innemen, de frekwentie en de duur kunnen gemanipuleerd worden, zonder de functie van de gebeurtenis als zodanig voor de geschiedenis te veranderen. Zo verandert een eventuele verplaatsing van de openings-scène van *CITIZEN KANE*, de dood van Kane, naar het einde niet de functie van deze gebeurtenis in de geschiedenis, wel zou deze de plot veranderd hebben, en bijgevolg de wijze waarop het verhaal verteld wordt. Op het vlak van de geschiedenis is deze manipulatie van de gebeurtenissen niet mogelijk zonder de functie te veranderen. Wanneer op dit vlak een gebeurtenis op een ander moment in de volgorde komt, dan heeft deze ook een andere functie. De geschiedenis is al een rekonstruktie, een ordening van relaties.

Als men binnen de geschiedenis, een netwerk van relaties, een element verplaatst, gaat dit ook andere relaties aan met de eraan voorafgaande of erop volgende elementen. We hebben bij Bremond gezien dat de plaats van de functies in de geschiedenis niet volgens een vaste en identieke orde vastligt – dit in tegenstelling tot Propp – maar zich wel onderling tot logiese sekvensen verbindt. Het is de logika van de sekvens die de functie van een gebeurtenis in het verhaal bepaalt. De plaats van de functie in het geheel (in een sekvens en in de totaliteit van de geschiedenis) is dus niet onbelangrijk.

A. Laten we eens naar twee functies van een gelijkwaardige gebeurtenis kijken, het *bouwen van een paleis*.<sup>17</sup> In een sprookje geeft de koningin aan de held de opdracht een magies paleis te bouwen. Deze handeling heeft hier de functie *het volbrengen van een moeilijke taak*. In een ander sprookje echter bouwt de held, na een moeilijke taak volbracht te hebben en zonder hiervoor een opdracht te krijgen, tot meerdere eer en glorie van zichzelf een kasteel. De functie van deze handeling is niet langer het verrichten van een moeilijke taak (onderdeel van de queeste) maar heeft hier als functie *transfiguratie* (de held krijgt een nieuwe gedaante: van held wordt hij prins, eigent zich de attributen toe die bij een prins horen). Hier ziet men hoe een gelijkwaardige gebeurtenis door de verschillende plaatsen in de geschiedenis twee verschillende functies heeft.

B. Ook in filmverhalen is dit zo. Het is bijgevolg belangrijk voor de beschrijving een onderscheid te maken tussen de gebeurtenissen en de functies die ze

17. V. Propp, *Morphologie du conte*, a.w.

op het vlak van de geschiedenis hebben. Dit vergt een nauwkeurige analyse. Zo treft men in *CITIZEN KANE* tweemaal éénzelfde gebeurtenis aan: een huwelijk. De functie van deze twee dezelfde gebeurtenissen is echter heel verschillend. Om de functionele waarde ervan in te schatten moet men de andere functies die aan de gebeurtenis *huwelijk* voorafgaan en erop volgen, bestuderen en kijken welke ketens er tussen de functies gevormd worden.

Het huwelijk tussen Kane en Emily sluit niet de vorige sekvens af, die betrekking heeft op de uitbreiding van de krant *Inquirer* met de stafjournalisten van de *Chronicle*. Deze sekvens (a) omvat de functies *moeilijke taak* en *volbrenging van een moeilijke taak*. Deze sekvens wordt afgesloten met het feest en de functie *erkenning van de held*. Tevens vindt er de aankondiging plaats van Kane's reis naar Europa, wat verder niet verklaard wordt. Het huwelijk met Emily heeft bijgevolg niet de functie die door Propp gedefinieerd wordt: de functie *bekroning* die volgt op *de volbrenging van de taak*. Dit huwelijk staat daar los van; Emily heeft niets te maken met de vorige sekvens. Het huwelijk met Emily luidt een nieuwe sekvens in: het is een beginsituatie. Deze nieuwe sekvens (b) behelst, grof geschetst, de politieke carrière van Kane (*een nieuwe taak*) en sluit af met het schandaal en het daarop volgende huwelijk met Susan.

Het huwelijk met Susan is een gebeurtenis die uit een konglomeraat van verschillende functies bestaat. Enerzijds sluit het de vorige sekvens af, die we kunnen samenvatten onder de kop *de politieke loopbaan van Kane* en die als belangrijkste functies heeft *de moeilijke taak*, *het (niet) volbrengen van de moeilijke taak* met daaraan verbonden de functie *de (niet) erkenning van de held*. Anderzijds luidt het huwelijk met Susan het begin in van een nieuwe sekvens (c) en een nieuwe *moeilijke taak* (operacarrière van Susan). Maar belangrijker voor de functie *huwelijk met Susan* is dat, en dit als onderdeel van sekvens (b), deze functie hier hecht verbonden wordt met een reeks van andere functies, die de functie van de gebeurtenis *huwelijk* bepalen. Ruw geschetst gaat het om de volgende:

- De functie *de agressor verkrijgt informatie over de held*: Rogers slaat Kane gade en verkrijgt intieme informatie over Kane's privé-leven waarmee hij hem zal chanteren.
- De functie *de agressor bedriegt de held*: Rogers verplicht Susan een brief aan Emily te schrijven.
- De functie *de held reageert op de agressor*. Volgens Bremond maken deze drie functies alle deel uit van de functie *misdaad jegens de held*.
- De functie *test*; Propp beschrijft deze functie als de beproeving van de held door de schenker en onderscheidt hierin verschillende varianten, die ook de term schenker verduidelijken: een vijandig gezind wezen bindt de strijd aan met de held of men stelt de held een uitwisseling voor; in het sprookje gaat het weliswaar om een magies object, maar zou men niet kunnen stellen dat het breken of maken van een reputatie een magies aspect heeft?
- De functie *de reactie van de held* is hier het onmiddellijke antwoord op en

kent ook verschillende varianten: de held slaagt (of niet) in de test; de held behaalt (of niet) de overwinning op het vijandig gezind wezen; de held aanvaardt de uitwisseling en keert het magies voorwerp tegen de tegenstander.

– Hierop volgt de functie *strijd*: de strijd tussen Kane en zijn tegenstander; al is die in de plot verborgen, uit een aantal elementen kunnen we de strijd destilleren, bijvoorbeeld uit de straten die er na de verkiezingskampagne als een waar slagveld uitzien.

– De functie *merkteken*: de krantekop in de *Chronicle*: 'Candidate Kane found in love nest with singer'.

– De functie (*niet*) *overwinning*: ook hiervan krijgen we in de plot enkel het resultaat te zien: Kane heeft de verkiezingskampagne verloren.

– De functie *de terugkeer van de held*: de verplaatsing van Kane van het strijdtoneel naar zijn kantoor.

We kunnen nog andere functies aanhalen zoals:

– De functie *de vervolging van de held*: ook hier valt de krantekop uit de *Chronicle* onder.

– De functie *de held wordt te hulp gesnel*: op het kantoor van de *Inquirer* drukt men de krantekop 'Kane Defeated. Fraud at Polls'.

Maar alle functies in hun onderlinge relaties onderzoeken zou ons te veel afleiden van wat we aan de hand van deze summier beschrijving wilden aantonen, namelijk dat de twee gebeurtenissen 'huwelijk met Emily' en 'huwelijk met Susan' verschillende functies hebben in de geschiedenis, en dat dit grotendeels bepaald wordt door de plaats in de 'keten van functies' die men sekvens noemt. De gebeurtenis 'huwelijk met Emily' heeft als functie *beginsituatie*, het 'huwelijk met Susan' is de *bekroning van een sekvens*. Men zou de vraag kunnen stellen naar de waarde van deze bekroning 'huwelijk met Susan', niet als functie maar in een absolutere zin. Men kan hier ironies op antwoorden dat de held Kane de partner krijgt die hij verdiend heeft.

Tenslotte willen we er nogmaals op wijzen dat het proppiaanse model ontworpen is om het systeem van het russiese sprookje te verklaren en dat het verhaal *CITIZEN KANE* veel complexer is. In verhalen gebeurt het vaker dat de held een verliezer is op het pragmatiese vlak (handelingen) en overwinnaar op een ander vlak (in *CITIZEN KANE* op het morele vlak).

Tussen de ordening van de gebeurtenissen in de plot en de ordening van de functies van de gebeurtenissen in de geschiedenis moet een onderscheid gemaakt worden. In de geschiedenis is een verandering van plaats tussen de gebeurtenissen niet mogelijk zonder de functie ervan te veranderen en tevens het chronologische verloop te wijzigen. Een verandering in de opeenvolging van de gebeurtenissen in de plot benadrukt, zoals we reeds zagen (zie p. 11) een 'pseudo-kausaliteit' tussen de gebeurtenissen. Dit kan echter alleen gebeuren doordat de toeschouwer terzelfder tijd op twee vlakken leest: plot en geschiedenis onderhouden een hecht verband.

Wanneer we in *MARNIE* van Hitchcock op het vlak van de plot eerst gekonfronteerd worden met de gebeurtenissen rond Marnie en daarna met de gebeurtenissen rond 'een jonge meisje', wordt er een 'logies' verband gelegd tussen 'Marnie' en 'het jonge meisje'; we identificeren het jonge meisje als Marnie tientallen jaren eerder en leggen een verband tussen beide handelingssferen; we reconstrueren de geschiedenis.<sup>18</sup> Vervolgens wordt een kausaal verband gelegd dat tevens een interpretatie is van de motivaties. Wanneer we echter uit de plot zouden afleiden dat beide gebeurtenissen geen (direct) verband met elkaar hebben en er geen verband is tussen Marnie en het jonge meisje, zal het jonge meisje niet alleen een andere identiteit krijgen en een ander personage zijn, maar hebben de gebeurtenissen ook een andere functie.

c. Het onderscheid tussen deze twee vlakken, geschiedenis en plot, is belangrijk wanneer men het verhaal van een roman vergelijkt met het verhaal van de film naar de roman. Hoewel eenzelfde geschiedenis aan beide ten grondslag ligt, kan de plot van beide, kunnen de twee verhalen zeer verschillen.

d. Het boek van James M. Caine *The postman always rings twice* en de film *OSSESSIONE* van Visconti zijn heel verschillend. We weten echter dat het boek van Caine als uitgangspunt voor de film gediend heeft, of, zoals wel eens beweerd wordt, dat *OSSESSIONE* een verfilming is van de roman van Caine. Maar betekent dit automatisch dat beide tot dezelfde klasse van verhalen behoren, dat ze hetzelfde verhaal vertellen?

Men weet dat de vergelijking tussen een roman en de verfilming ervan meestal in het nadeel van de film uitvalt. De film schijnt niet te kunnen bieden wat een verhaal in zijn geschreven vorm te bieden heeft. In deze vaak uitgesproken en geschreven vergelijkingen wordt de indruk gewekt dat het verhaal het criterium vormt voor de vergelijking. Dit berust op een misverstand. Men vergelijkt twee categorieën die wezenlijk niet vergelijkbaar zijn. De roman vergt van de lezer een groter voorstellingsvermogen: invulling van tijd en ruimte en het uiterlijk van de personages. De film heeft op dit vlak meer affiniteiten met het toneel: de vertolking of het spel van de acteurs, de dekors en lokaties, de belichting enzovoort. Dit heeft te maken met de substantie waarin het verhaal verteld wordt (zie § 5).

Wil men het verhaal vergelijken, dan zullen er andere criteria gehanteerd moeten worden. Ook al benadrukken de titel, het affiche en de persmap, om verkooptechnische redenen, dat het om een verfilming gaat van een bekende roman, dan wil dit nog niet zeggen dat er inderdaad hetzelfde verhaal verteld

18. In de film worden deze 'tijdsoverbruggingen' (flash-back, flash-forward) of ellipsen vaak nog versterkt door (filmiese) leestekens. Deze tekstuele tekeneenheden (bijv. overvloeiërs) geven aan wat er op een ander vlak (het narratieve vlak) gaat gebeuren of gebeurd is. Maar ze behoren niet als zodanig tot het narratieve vlak.

wordt. Om de overeenkomsten en de verschillen in te schatten zal men in de eerste plaats de geschiedenis moeten analyseren, omdat op dit vlak door de ordening van de functies ook de betekenis gestalte krijgt. Treden op dit vlak erg grote breuken op, dan verschillen de twee verhalen wezenlijk van elkaar en behoren ze tot verschillende klassen van verhalen.<sup>19</sup> Wanneer de geschiedenis gemeenschappelijk is, en dat kan alleen opgemaakt worden door de relaties tussen de functies te bestuderen, kan men kijken of er afwijkingen zijn op het vlak van de plot en in laatste instantie op het vlak van de inkleuring.

Alleen op het vlak van de geschiedenis kan de functie van een gebeurtenis, door zijn relatie met andere gebeurtenissen en door de plaats in de geschiedenis, dat wil zeggen in de opeenvolgende keten van gebeurtenissen, bepaald worden. Deze as van de opeenvolging in de geschiedenis noemt men wel syntagmatiese as.

### 3. Syntagmatiese en paradigmatische relaties: een verglijding

Vershillende auteurs, Todorov, Bremond, Sorlin, raden aan de analyse te beginnen met een korte beschrijving van de geschiedenis en zijn (alternatieve) logiese mogelijkheden. Op deze wijze kan het lineaire verloop, de opeenvolging van de kernmomenten in hun onderlinge verband, worden geschetst (zie § 5). De tekst als object van de analyse verschijnt dan als het resultaat van een aantal beslissingsmomenten of, zoals Sorlin het noemt, als een soort *waarheidsboom*: voor elke belangrijke situatie is er een keuzemogelijkheid tussen ja en nee (zie de schets van Sorlin voor *OSSESSIONE*).<sup>20</sup>

In *OSSESSIONE* wordt de held Gino op verschillende kernmomenten van de geschiedenis voor een keuze geplaatst. Indien hij Bragana niet vermoord zou hebben, zou men een ander verloop en dus een andere geschiedenis gekregen hebben, en een ander verhaal. *OSSESSIONE* van Visconti zou dan geen vergelijkingspunten meer hebben met het boek van Caine, noch met de andere filmversies van deze geschiedenis.

De grote lijn van de geschiedenis laat zich terugbrengen tot een aantal beslissingen waarvoor de hoofdpersoon, de held van de geschiedenis, geplaatst

19. Propp heeft in *Morphologie du conte* een eerste ruwe klassificering van (sprookjes)-verhalen geschetst. Niet alle sprookjes hebben dezelfde spil-functies. Sommige hebben als spil de functies *strijd-overwinning*, andere daarentegen de functies *moeilijke taak-uitvoering van de moeilijke taak*, weer andere geen van beide. Niet alle functies komen in alle (sprookjes)verhalen voor. Dit is ook de verklaring waarom (sprookjes)verhalen onderling verschillen ondanks het vaste basispatroon.

20. Zie pp. 88-89; overgenomen uit: Pierre Sorlin, *Sociologie du Cinéma*. Parijs (Aubier Montaigne) 1977, pp. 159-160 e.v.

			hij heeft spijt	5	hij komt terug
	man gaat weg	3	4	hij	
1 man en getrouwde vrouw worden minnaars	man	gaat	hij	komt	
	gaat	niet	vergeet	niet	
2 man en vrouw worden geen minnaars	niet	weg		terug	

wordt; een uitdaging of een tekort waar de held een oplossing voor zoekt. De functionele gebeurtenissen op deze syntagmatiese as openen een keuze tussen twee mogelijkheden. Nadat eenmaal de keuze gemaakt is, wordt het verloop van de geschiedenis in een bepaalde richting gestuwd.

Wanneer naast dit logiese en chronologische verloop van de gebeurtenissen op de syntagmatiese as van de geschiedenis ook de gebeurtenissenreeks op het vlak van de plot beschouwd wordt, dan ziet men een zekere verschuiving tussen beide vlakken. Sommige gebeurtenissen hebben geen plaats in de 'waarheidsboom'. Ze zijn niet zo belangrijk voor de continuïteit van de geschiedenis en lijken daardoor een soort toevoegsel, een uitweiding. Hoewel ze niet belangrijk zijn voor het volgen van de geschiedenis, zijn ze uiteindelijk wel belangrijk voor het verhaal en voor de tekst als geheel. Zij het dat hun betekenis van een andere aard is: ze verwijzen naar een bepaalde atmosfeer of een bepaalde filosofie (zie § 5 voor de interpretatie van deze functies door R. Barthes). Zo zijn in de film OSSESSIONE een aantal kernmomenten van de geschiedenis weggelaten, verborgen in een ellips, bijvoorbeeld de liefdesscènes en de moord op Bragana; zij moeten afgeleid worden uit andere elementen in het verhaal. Andere handelingen daarentegen worden uitgebreid getoond, zoals de schreden van Gino naar de trattoria, het verhoor, de zangwedstrijd enzovoort.

Wanneer we de beschrijving van de plot geven, komen we tot 21 segmenten die gebouwd zijn rond een bepaalde gebeurtenis. Een beschrijving dus die een summier inhoud geeft van de gebeurtenissen zoals ze samengebondeld kunnen worden onder één kop, als aparte segmenten, maar alleen die gebeurtenissen die werkelijk te zien zijn in de film: de ondervraging (segment 11) maar niet de moord, die afwezig is in de plot, het getoonde verhaal. Elk van deze segmenten kan nog verder opgedeeld worden in scènes; zo bestaat segment 1,

			hij ontsnapt aan de politie
		hij vindt haar terug	10
	hij verlaat de vrouw	9	hij
de echtgenoot	hij heeft spijt	8	ontsnapt
	7	hij	niet
	hij	blijft	aan
	vergeet		de
		de	politie
		vrouw	
		niet	
		terug	

in tegenstelling tot segment 11, uit verschillende scènes: de rit over de weg, Bragana, de vrachtwagenchauffeurs en Gino, Gino loopt naar de trattoria, Gino treedt de trattoria binnen, de ontmoeting van Gino en Giovanna enz., tot Bragana en de priester weggrijden.

De 21 segmenten van de plot in *OSSESSIONE*:

1. De aankomst van een landloper in de trattoria van Bragana en zijn vrouw Giovanna.
2. De landloper Gino en Giovanna zijn geliefden geworden en praten in de kamer van Giovanna.
3. Bragana haalt Gino over te blijven en nodigt hem uit voor het avondmaal.
4. Gino vertrekt samen met Giovanna. Giovanna echter bedenkt zich en Gino laat haar alleen achter op de autoweg.
5. Gino ontmoet in de trein naar Ancona de goochelaar Spagnola.
6. Gino en Spagnola overnachten in een hotel in Ancona.
7. Ze zoeken werk.
8. Bragana en Giovanna vinden Gino terug in Ancona en nodigen hem uit.
9. Gino neemt de uitnodiging aan om met hen te vertrekken. Giovanna haalt hem over om Bragana te doden.
10. Terugtocht 's nachts.
11. De politie ondervraagt Gino en Giovanna op de plaats waar Bragana gedood werd.
12. Verhoor op het politieburo.
13. Gino en Giovanna keren terug naar de trattoria.
14. Bezoek van de priester die de geliefden verwijt een ongeregeld leven te leiden.
15. Spagnola bezoekt Gino tijdens het feest in de trattoria. Ruzie tussen Gino en Spagnola.
16. Een avond in de trattoria.

17. Gino ontmoet in Ferrara de jonge danseres Anita. Tussen Gino en Giovanna ontbrandt een ruzie.
18. Gino keert terug naar Anita. Hij merkt dat hij gevolgd wordt door de politie en vlucht.
19. Gino keert terug naar de trattoria en treft daar Giovanna.
20. De geliefden ontwaken na een liefdesnacht op het strand.
21. Tijdens de vlucht wordt Giovanna gedood bij een auto-ongeluk. Gino wordt gearresteerd.<sup>21</sup>

De plot heeft dus een eigen systematiek, die niet samenvalt met de structuur van de geschiedenis. Dat is trouwens meestal zo.

Sorlin merkt op dat tussen deze gebeurtenissen een aantal symmetrische verbanden bestaan die te maken hebben met de kompositie van het verhaal, met name in de openings- en eindscène. In segment 1 is een overgang van 'buiten' naar 'binnen'. In segment 19 treft Gino Giovanna in de kamer aan. Na hun gesprek begeeft hij zich naar het strand, dus van 'binnen' naar 'buiten'. Tussen segment 19 en 20 is dezelfde ellips als tussen segment 1 en 2 (de liefdesscène). Het gesprek dat er op volgt, speelt zich in segment 20 echter af op het strand, 'buiten', en in segment 2 in de kamer van Giovanna, 'binnen'. Segment 3 begint buiten op het voorhof en eindigt in de eetkamer, wat men zou kunnen vertalen als een 'opgeslotenheid'. Segment 21 daarentegen begint in het huis, Giovanna haalt enkele spullen op, en eindigt op de weg, het ongeluk, de vlucht. Segment 3 en 21 staan tot elkaar in tegenstelling, de tegenstelling tussen naar binnen gerichte en naar buiten gerichte bewegingen, zodat men in de twee subgehelen, de begin- en de eindscène, vergelijkbare situaties aantreft, waarin echter de verhoudingen ten opzichte van de ruimten 'binnen/buiten' omgekeerd zijn. Er is meer. Een aantal gebeurtenissen in de film zijn niet per se nodig om de geschiedenis te volgen, maar deze gebeurtenissen in de plot zijn wel belangrijk op het vlak van het verhaal in zijn totaliteit. Zo strijkt Giovanna tot driemaal toe iets op: het geld van de maaltijd, het gouden horloge van Bragana en de verzekeringspremie. Spagnola daarentegen geeft driemaal geld aan Gino: hij koopt het treinkaartje voor Gino, hij betaalt zijn hotelkamer en geeft hem op de markt wat zakgeld. Zo zijn er meer gegevens, zoals plaatsaanduidingen en gebaren, die niet zo belangrijk zijn voor de geschiedenis maar wel voor het verhaal. Daarbij treedt niet zozeer de motivatie van de personages op de voorgrond alswel hun onderlinge tegenstelling. Zo ontmoet Gino

21. P. Sorlin, a.w., p. 160. Sorlin komt tot deze indeling in 21 segmenten vanuit een montage-principe ('dissolve' en 'fade' in tegenstelling tot de 'cut'). We gaan hier niet in op de vraag in hoeverre elementen van de technische kode (montage) als uitgangspunt genomen kunnen worden om het 'verhaal' te segmenteren (zie noot 18). Het gaat er hier in de eerste plaats om, het onderscheid tussen 'plot' en 'geschiedenis' als principe duidelijk te stellen en de verschuiving tussen beide vlakken zo helder mogelijk voor te stellen.



Giovanna in een tamelijk donkere kamer, Anita daarentegen ontmoet hij in een zonnig park. Giovanna is in het zwart gekleed; Anita in heldere tinten. Anita beweegt zich rustig, terwijl Giovanna eerder nerveus is. Deze tegenstellingen, ze worden *paradigmaties* genoemd, liggen niet op het syntagmatiese vlak van de lineaire opeenvolging.

De geschiedenis staat garant voor de continuïteit. In de plot worden gebeurtenissen van plaats verwisseld: of om de spanning te verhogen, of om logiese verbanden te leggen, of om gebeurtenissen te aksentueren. Maar in het verhaal treft men elementen en betekenissen aan die van een andere aard zijn en die op hun beurt onderzocht en geïnterpreteerd moeten worden.<sup>22</sup>

Wanneer Gino de danseres Anita ontmoet, buigt zij het hoofd. Giovanna daarentegen daagt Gino's blik uit. Giovanna neemt het initiatief; via de onbetaalde maaltijd haalt ze Gino aan. Anita wacht tot Gino haar aanspreekt, wacht tot hij haar een ijsje aanbiedt. Giovanna stelt alles in het werk om Gino bij zich te houden. Anita daarentegen helpt hem vluchten. Deze tegenstelling vindt men niet terug op het vlak van de geschiedenis en in de plot liggen ze verspreid, maar ze hebben daarom niet minder betekenis. De betekenis ontstaat hier door de tegenstelling. Terecht wijst Sorlin erop dat er geen psychologische verklaring moet worden gezocht om het gedrag te verklaren. Een argeloze toeschouwer zou gemakkelijk geneigd zijn om de motivatie en de tegenstelling tussen twee personages te verklaren door het milieu waarin ze leven: omdat Giovanna met Bragana getrouwd is om aan de armoede te ontsnappen en omdat ze ongelukkig is, laat ze zich gaan, is ze slordig, houdt ze zich bezig met futiele dingen als het lakken van de nagels tussen het keukengerei. Maar dit zijn verklaringen die toegevoegd worden en niets zeggen over de structuur van het verhaal. Ze verklaren de opposities in de film niet. De tegenstelling op zich tussen beide vrouwen is belangrijker dan de psychologische motivatie. Een filmverhaal is tenslotte een konstruktie. In het voorbeeld dat we aanhalen uit de film *OSSESSIONE* blijkt duidelijk dat de tegenstelling tussen de twee vrou-

22. Zie noot 11. R. Barthes wijst er in zijn 'Inleiding' op dat het verhaal door zijn structuur zelf ook verwarring sticht tussen de *opeenvolging* en de *gevolgen*, tussen de *tijd* (chronologie) en de *logika*. De probleemstelling of achter de tijd van het verhaal een atemporele logika schuilgaat, was tot voor kort nog een discussiepunt. De onderzoekers die het formalistische model van Propp volgden zijn eerder geneigd om de opeenvolging van de tijd te laten prevaleren boven de atemporele logika. Strukturalistische onderzoekers (Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Barthes) leggen het aksent op de atemporele logika van het verhaal. Volgens hen is de chronologie een illusie, een effect van het discours. Bremond, die de inductieve methode van Propp kritiseerde – daar zij geen rekening hield met andere door deductie afgeleide mogelijkheden (zie ook noot 7) – volgt op dit punt toch het model van Propp: '(...) nous maintenons avec Propp qu'il est très important d'ordonner les fonctions de chaque séquence selon la loi de leur succession chronologique'. C. Bremond, 'Le message narratif', in: *Communications* 4, 1964, p. 19.

welijke personages gebouwd is op een symmetrie ten opzichte van Gino. De vraag die gesteld moet worden met het oog op de analyse van het verhaal is: hoe worden deze oppositie en symmetrie gerealiseerd? Sorlin laat in zijn analyse van *OSSESSIONE* duidelijk uitkomen hoe achter de op het eerste gezicht realistische weergave een klassieke opbouw schuilgaat.

Om de positie van de twee vrouwelijke personages in het verhaal te begrijpen moet hun respectievelijke verhouding ten opzichte van het hoofdpersonage Gino vergeleken worden met de positie in het verhaal van de beide mannelijke personages Bragana en Spagnola en hun verhouding ten opzichte van Gino. Hoe vindt de ontmoeting plaats tussen enerzijds Gino en de mannelijke personages, Bragana en Spagnola, en anderzijds Gino en de vrouwelijke personages, Giovanna en Anita?

De ontmoeting tussen Bragana en Gino verschijnt tamelijk laat in de plot. Eerst maken we kennis met Bragana en twee vrachtwagenchauffeurs (twee figuranten). Pas later, in de keuken, wijst Bragana Gino aan en is er een confrontatie tussen hen beiden. Spagnola wordt onrechtstreeks ten tonele gevoerd, in een trein. Hij is een reiziger die hulp aanbiedt. Hij stelt zichzelf voor aan Gino.

De ontmoeting van Gino met Giovanna en Anita verloopt anders. Eerst zien we de blik van Gino, dan pas de vrouwen. Hun gedrag wordt gedefinieerd door hun houding ten opzichte van de man Gino. Giovanna daagt Gino's blik uit, Anita buigt het hoofd. Dit heeft te maken met de constructie van de film: uitdagende versus neergeslagen blik. Men kan hier achteraf een psychologische verklaring voor geven.

Tussen de vrouwelijke personages bestaat dus een oppositie, maar wanneer men beide samen neemt en vergelijkt met de andere personages en de wijze waarop ze ten tonele gevoerd worden, dan blijkt dat deze oppositie gebouwd is rond een symmetrie ten opzichte van Gino.

Een andere oppositie tussen de vrouwen die meteen duidelijk naar voren treedt, is hun attitude: Giovanna is een fiere en trotse vrouw in Ancona en Ferrara, thuis echter laat ze zich gaan. Anita daarentegen blijft dezelfde ten opzichte van Gino zowel in het park 'buiten' als op haar kamer 'binnen'. Er bestaat een zekere symmetrie (blik, thuis), die de tegenstelling tussen de twee vrouwelijke personages in evenwicht houdt.

Deze verschillen, opgebouwd volgens een symmetries patroon van tegenstellingen, doen vermoeden dat niet alleen twee vrouwelijke personages met elkaar vergeleken worden maar tevens twee werelden: de vergelijking tussen Bragana en Spagnola, waarvan die tussen Giovanna en Anita een herhaling is. Bragana en Spagnola ontmoeten elkaar echter niet in de plot van het verhaal. Ze bewegen zich in totaal verschillende werelden. Giovanna en Anita worden verbonden door Gino en worden onrechtstreeks met elkaar gekonfronteerd: Giovanna betrapt Gino met Anita. Giovanna neemt na de moord op Bragana zijn rol over, als bezitster van de herberg en het benzinstation, waardoor ze

niet alleen in oppositie staat met Anita (op het vlak van de liefdesgeschiedenis) maar ook in oppositie met Spagnola (met betrekking tot de levenswijze).

Achter de oppositie tussen de twee vrouwen gaat een andere schuil, die van het 'sedentaire leven' versus het 'nomadische leven', Bragana versus Spagnola. Tussen deze twee uitersten zweven de andere personages. Giovanna zal na de dood van Bragana zijn rol overnemen en vertegenwoordigt dan de tegenpool van Spagnola. Gino moet kiezen tussen haar en het vrije zwerversleven. Spagnola blijft standvastig in zijn keuze en probeert Gino over te halen met hem de wijde wereld in te trekken. Anita vormt een soort scharnier en neemt tussen Giovanna en Spagnola een neutrale positie in; in haar wordt de tegenstelling tussen het sedentaire leven 'binnen' en het nomadische leven 'buiten' verzoend. Bij de danseres en prostituée lopen beide in elkaar over: straat en kamer lopen in elkaar over; ze vormen een 'Bühne'. In de kamer én in het park blijft ze dezelfde vrouw, bij haar is er geen scheiding, zoals bij Giovanna. Alleen bij Gino leidt de tegenstelling tot een voortdurend konflikt. Zijn oplossing: rondtrekken met Giovanna, wordt door de laatste verworpen.

#### 4. Paradigmatiese verhaalanalyse

Naast de syntagmatiese logiese opeenvolging van gebeurtenissen zijn er dus ook andere relaties, die de lineaire opeenvolging overspringen. Naast en over de chronologische opeenvolging van de gebeurtenissen blijkt zich een *atemporele structuur* af te tekenen, de paradigmatische relaties. Sommige onderzoekers, Propp, Bremond, Bal, Genette hechten vooral waarde aan de syntagmatiese opeenvolging van de gebeurtenissen, al dan niet in hun chronologische volgorde zoals in de geschiedenis, voor het begrijpen van de betekenis van een tekst. Anderen daarentegen, Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, benadrukken de paradigmatische relaties als belangrijkste elementen, op een dieper vlak, in het verhaal. Voor Lévi-Strauss 'lost de orde van chronologische opeenvolging zich op in een atemporele structuur die als matrix dienst doet'.<sup>23</sup>

Alvorens in te gaan op deze paradigmatische relaties en op het verschil in uitgangspunt tussen Propp en Lévi-Strauss, is het goed om de overeenkomsten te laten zien. Evenmin als Propp voor het sprookje, hecht Lévi-Strauss voor de mythe belang aan de genealogiese ontwikkeling ervan en ook niet aan de oervorm. Om een mythe te kunnen begrijpen moet deze vergeleken worden met andere mythen, en is dan slechts een variant binnen een groter geheel. Bovendien moet de mythe ontleed worden in haar *samenstellende elementen*, de

23. '(...) l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle'. C. Lévi-Strauss, 'La structure et la forme', a.w. (zie noot 2).

kleinere bestanddelen (hij noemt deze *mythemen*) en hun onderlinge relaties. Verder kunnen deze eenheden alleen gevonden worden door de analyse van de mythe en haar varianten.

Bij Lévi-Strauss ligt de nadruk echter niet op de temporele opeenvolging van de gebeurtenissen, de horizontale, syntagmatiese as, maar op de relaties tussen de eenheden, die in groepjes worden geordend en die onafhankelijk zijn van de wijze waarop de gebeurtenissen op de horizontale as elkaar opvolgen. Hij ordent de eenheden op een verticale of paradigmatische as van tegenstellingen.

Achter de syntagmatiese opeenvolging van de gebeurtenissen gaan paradigmatische relaties schuil die het uiteindelijke onderwerp van het onderzoek zijn. Lévi-Strauss legt dan ook de nadruk op het feit dat de functies van Propp verbonden moeten worden op basis van logiese relaties, die niet door de chronologische opeenvolging maar door hun onderlinge *oppositie* worden gedefinieerd. Deze relaties treden het duidelijkst naar voren wanneer ze gebundeld worden en in een binaire tegenstelling tegenover elkaar worden gesteld. Een eenvoudig voorbeeld hiervan is: *de terugkeer van de held*, deze gebeurtenis impliceert en staat in oppositie met *het vertrek van de held*. *De oplossing van een tekort* staat tegenover *het ontstaan van een tekort*. Dit kan op de volgende manier weergegeven worden:

*/vertrek / versus / terugkeer /*

*/ontstaan van tekort / versus / oplossing van het tekort /*

Volgens Lévi-Strauss zijn het juist deze paradigmatische eenheden die het verhaal binnen het syntagmatiese verloop organiseren en die het skelet vormen van het verhaal.

De loutere opeenvolging van de narratieve eenheden zoals die door Propp beschreven werden, zijn bijgevolg niet voldoende om de organisatie van een verhaal weer te geven. Pas met de paradigmatische relaties en opposities kan men iets meer te weten komen over de narratieve structuren. Lévi-Strauss vertrekt dus van andere uitgangspunten dan Propp. Volgens hem is de structuur van het verhaal steeds *verborgen*, komt de structuur niet op het manifeste vlak van het verhaal tot uiting, evenmin als in de lineaire opeenvolging van de geschiedenis. Aan de hand van de film *OSSESSIONE* zagen we reeds hoe achter het manifeste vlak van de opeenvolgende gebeurtenissen zich opposities verbergen die niet meteen in het oog springen, maar alleen door een nauwkeurig onderzoek duidelijk worden.

Een ander voorbeeld van de wijze waarop *binaire opposities* gerangschikt kunnen worden zien we in onderstaande kolom. Lévi-Strauss analyseerde mythologische verhalen en vergeleek ze met elkaar:

Oedipus huwt Jocaste.

Oedipus doodt Laios.

Antigone begraaft tegen de wetten  
van de stad in haar opstandige broer  
Polyneikos.

Eteocles doodt zijn broer Poly-  
neikos.

Uit deze tegenstellingen merkt men dat niet zozeer de lineaire opeenvolging belangrijk is alswel de paradigmatische relaties. De linkerkolom wordt gekenmerkt door een *overwaardering van de verwantschapsbanden* en de rechterkolom door een *onderwaardering van de verwantschapsbanden*. De oppositie situeert zich tussen de bestanddelen die met elkaar in verband worden gebracht. Deze zijn niet meteen waarneembaar. Deze relaties tussen bestanddelen liggen op een ander vlak dan de waarneembare fenomenen en gebeurtenissen van de manifeste tekst. Achter de manifeste syntagmatiese opeenvolging gaat een onbewuste structuur schuil.<sup>24</sup>

Volgens dit model van Lévi-Strauss is de voornaamste taak voor de onderzoeker de paradigmatische structuur in de tekst te herkennen. Deze structuur moet echter opgegraven worden, vergt een dekoderingswerk. De manifeste

24. Ik verwijs hier tevens naar de heldere inleiding tot het strukturalisme van A. Mooij, *Taal en verlangen*. Meppel 1975, waarin ook de verbinding wordt gelegd tussen het linguïstiese strukturalisme en de toepassing ervan op de mythe door Lévi-Strauss. Lévi-Strauss maakt ook een onderscheid tussen de *sociale structuur* en de *sociale relaties*. 'De sociale relaties zijn van de orde van waarneembare feiten en de structuur betreft een model dat gekonstrueerd is om van deze waarneembare feiten rekenschap af te leggen' (Mooij, p. 29). Opgemerkt zij nog dat Lévi-Strauss zich concentreert op het *netwerk van relaties* en hun logiese betekenis. Lévi-Strauss ziet de mythe als een logies instrument om antinomieën te overbruggen: 'De primitieve mythe gaat van de determinatie van twee tegengestelde termen over in een "progressieve mediatie": het probleem wordt niet echt opgelost, maar is opgeheven voor zover de twee extreme polen vervangen worden door een oppositie waarvan de termen minder ver uit elkaar liggen' (E. Méléntski, 'L'étude structurale et typologique du conte', nawoord bij Propps *Morphologie du conte*, a.w., p. 213). In zijn analyse van de mythe van de stam Zuni toont Lévi-Strauss aan hoe het dilemma leven-dood doorgemaakt wordt zonder dat het wordt opgelost. De oppositie leven-dood wordt omgezet in een andere oppositie en wel die van het plantaardige rijk versus het rijk der dieren, die op haar beurt wordt getransformeerd in een andere oppositie: plantaardig voedsel-dierlijk voedsel. Deze laatste oppositie wordt opgeheven doordat de mythise held als mediator het aspekt aanneemt van een dier dat zich voedt met aas, zodat deze mediator het midden houdt tussen roofdier en herbivoor. (Méléntski, p. 214). Ook in *OSSESSIONE* van Visconti zien we hoe twee extreme termen: nomadies leven-sedentair leven, door een 'progressieve mediatie' (Bragana-Spagnola) vervangen worden door twee polen die dichter bij elkaar liggen (Giovanna en Anita in hun verhouding ten opzichte van Gino), namelijk personages in concurrentie op het vlak van de liefde. Beide vrouwelijke figuren als exponenten van een levenswijze worden rivalen op het vlak van de liefde.

tekst verbergt meer dan zij onthult van de structuur. Dit geldt trouwens niet alleen voor sprookjes of literaire verhalen, maar voor alle teksten.<sup>25</sup>

Wanneer een filmverhaal als *THE BIG SLEEP* van Howard Hawks geanalyseerd zou worden volgens het model van Propp, zouden we een beschrijving krijgen van de strijd tussen de held Marlowe en zijn tegenstander Eddie Mars. Maar in dit filmverhaal zouden dan heel wat acties van de tegenstander niet alleen gericht zijn tegen de held, maar ook tegen andere personages. Of zoals Gill Davies in zijn artikel 'Teaching about narrative' opmerkte, er zitten heel wat breuken in het lineaire verloop van dit verhaal.<sup>26</sup> De empirische, inductieve methode van Propp strijkt deze breuken in het verhaal glad. Alleen wanneer men de logische structuur achter de gemanifesteerde tekst onderzoekt, kan de reden en de betekenis van deze breuken achterhaald worden.

Een formalistische beschrijving van de syntagmatiese opeenvolging van de gebeurtenissen op het manifeste vlak helpt ons niet de exakte toedracht te begrijpen van de problemen die in het filmverhaal *THE BIG SLEEP* worden aangesneden. In tegenstelling tot het eenvoudige sprookjesverhaal ondervindt de held Marlowe eerder tegenstand van de familie die hij tegen de vijand moet verdedigen dan echte hulp. Detektive Marlowe (Humphrey Bogart) wordt door generaal Sternwood ingehuurd, daar deze vermoedt dat er meer steekt achter de speelschulden van zijn dochter Carmen (Martha Vickers). Zowel Carmen als haar zus Vivi (Lauren Bacall) leiden een vrij losbandig leven en Marlowe wordt niet alleen verwickeld in een misdadintrige maar ook in familieperikelen.

Het verhaal gaat over iets anders dan de simpele strijd van de held tegen een tegenstander. Ook al omdat de 'familie' zelf deel is van de queeste en terzelfder tijd de inzet ervan. Dit probleem moet als uitgangspunt genomen worden en

25. Deze verborgen en onbewuste structuur vindt men niet alleen op het vlak van het verhaal, maar ook op het vlak van de tekst in zijn totaliteit, als produkt, zij het dat het op dit vlak vaak een min of meer bewuste manipulatie is om de organisatie van de tekst te verbergen. De hollywoodiaanse montageprincipes hadden/hebben tot doel de film(tekst)-fragmenten zo vloeiend en glad mogelijk aaneen te smeden, zodat de overgangen tussen de opeenvolgende shots niet waarneembaar zijn. De toeschouwer moet zich, zonder gestoord te worden door breuken of overgangen in de film-tekst (dus onbewust van de technische ingrepen van de montage), kunnen overgeven aan en meege-sleept worden door het verhaal dat verteld wordt. Iedere breuk op het vlak van de film-tekst leidt alleen maar af. Underground-films en ook een Godard willen vaak juist alle aandacht vestigen op de cinematografische ingrepen om zo de toeschouwer *bewust* te maken van de manipulatie.

26. G. Davies, 'Teaching about narrative', in: *Screen Education*, nr. 29, winter 1978/1979. Zie voor andere analyses van *THE BIG SLEEP*: Raymond Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', Anne Arts, 'Het traject van *THE BIG SLEEP*', Peter Delpout, 'Het realisme en *THE BIG SLEEP*', in: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980. Het artikel van P. Delpout bouwt verder op de analyse van Gill Davies.

alleen door de konstruktie op een ander, dieper gelegen nivo te onderzoeken kan de betekenis ervan achterhaald worden. De twee oppositieparen die aan de film ten grondslag liggen zijn *de familie* en *de misdaad*. Heel de film is opgebouwd rond een verglijden van de personages in een poging een evenwicht te vinden, van de negatieve pool (familie -, misdaad +) naar de positieve pool (familie +, misdaad -). Denk aan de oppositie in *OSSESSIONE*: sedentair-nomadies.

We kunnen de beschrijving van Davies, zonder al te veel afbreuk te doen aan zijn analyse, als volgt summier weergeven. De detektive Marlowe wordt opgenomen als potentiële vervanger van de pleegzoon van generaal Sternwood, hij neemt bij de oude man een vertrouwenspositie in en krijgt daardoor een positie binnen de familie. Door de avances van Carmen af te weren neemt Marlowe de rol van broer/vader over. De relatie met Vivian is veel complexer daar ze zijn rol als vaderssubstituut niet aanvaardt. Maar ook hier zijn er aanduidingen voor het thema 'familie-relatie'. In het kantoor van Marlowe spelen ze respectievelijk de rollen van vader-dochter en moeder-zoon.<sup>27</sup>

## 5. Roland Barthes: de nivo's van het verhaal

### *Funkties en nivo's*

In zijn artikel 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal'<sup>28</sup> vertrekt Barthes van dezelfde premisse als Propp en Bremond, namelijk dat de structuur van het verhaal onafhankelijk is van de substantie<sup>29</sup> waarin het verteld wordt. Deze vaststelling is tevens het uitgangspunt voor de narratologie. Hierdoor kan de narratologie als studie van *alle* mogelijke verhalende teksten fungeren en tevens een eigen terrein bestrijken dat onafhankelijk is van de linguïstiek en de kommunikatiwetenschappen.<sup>30</sup> Deze vaststelling betekent dat het Verhaal, als autonoom gegeven, als kode, zijn eigen eenheden bezit,

27. 'Half way through the film there is a scene which, in parodied form, expresses this anxiety about family relationships. In Marlowe's office he and Vivian challenge the law (they are telephoning the police station) and conventions by playing off against each other the roles of father and daughter, mother and son. Vivian is trying to find out what her father knows, what power he has over her and hence how threatened she is. She responds to Marlowe in an identical way.' G. Davies, a.w., p. 74.

28. R. Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications* 8, 1966; ned. vert. 'Inleiding', in deze bundel pp. 12-45.

29. Barthes gebruikt 'substantie' in de zin van De Saussure. Het taalsysteem is een 'vorm' en geen 'substantie'. Zie hoofdstuk 1, pp. 60 e.v.

30. Zie hoofdstuk 1, m.n. pp. 51-53.

die niet te herleiden zijn tot of te verwarren zijn met de eenheden die zich op een ander vlak situeren. 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.

Propp en Bremond benoemden als basiseenheden van het verhaal de *funkties*, die onderling met elkaar in een logies en chronologies, dit wil zeggen in een syntagmatics, verband staan. Ook voor Barthes zijn de funkties wezenlijke bestanddelen van het verhaal, maar in navolging van de structurele linguïstiek onderscheidt hij in het verhaal naast de funkties verschillende *nivo's* en dit is een wezenlijk verschil met Propp en Bremond. 'Een verhaal begrijpen is niet alleen de afwikkeling van de geschiedenis volgen, het betekent ook er "verdiepingen" in herkennen, de horizontale aaneenschakeling van de narratieve draad projekteren op een impliciet verticale as; een verhaal lezen (beluisteren) is niet alleen van het ene woord naar het andere overgaan, het is ook van het ene nivo naar het andere overgaan'.<sup>31</sup>

Uitgaande van de reeds bestaande analyses en modellen stelt Barthes voor om voorlopig drie nivo's van beschrijving te onderscheiden:

1. *Het nivo van de funkties* (I). Dit nivo is door Barthes het meest uitgewerkt en is, zoals we zullen zien, het best 'toepasbaar'. Op dit nivo situeren zich de reeds door Propp en Bremond bestudeerde funkties, die min of meer samenvallen met de handelingen en gebeurtenissen van de geschiedenis. Maar dit zijn niet de enige elementen die een funktionele rol spelen in het verhaal.

2. *Het nivo van de handelingen* (II). Voor dit nivo baseert Barthes zich op het aktantiële model van Greimas. De *handelingen* op dit nivo mogen echter niet verward worden met die van het eerste nivo (I). Het zijn de grote artikulaties van het verhaal: Verlangen, Kommuniseren, Strijden. Dit nivo is het minst uitgewerkt. Barthes schetst een aantal theoretiese problemen met betrekking tot het personage. Dit geeft eerder een inzicht in het probleem, zonder echt bruikbaar te zijn voor de analyse van het verhaal. Wel worden er verbanden met het eerste nivo gesuggereerd, die we met filmvoorbeelden zullen trachten te illustreren. In dit zo logies opgestelde model dringt de vraag zich op waarom dit nivo zo wankel is. Waarschijnlijk is een van de redenen dat de status van het 'personage' in het verhaal niet duidelijk wordt. Zelfs gedefinieerd als participant blijkt het 'personage' een te complex konglomeraat van gegevens te zijn.<sup>32</sup> We komen hier op terug wanneer we het beschrijvingsmodel van Greimas behandelen.

31. R. Barthes, 'Inleiding', in dit nummer p. 18.

32. In *S/Z* (Parijs 1970) spreekt Barthes van een bundel 'semen' verbonden met een naam: 'Le nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation de sèmes' (p. 74). Barthes belicht hier de tekst vanuit een ander standpunt. De textuur, het weefsel van betekenissen, en niet langer de narratieve structuur, eist zijn aandacht op.



3. *Het nivo van de vertelling* (III). Barthes verwijst voor dit nivo naar een artikel van Todorov 'Les catégories du récit littéraire'.<sup>33</sup> Dit nivo heeft vooral betrekking op de relatie tussen het verhaal en de vertelinstantie. Belangrijk is dat Barthes niet alleen de nadruk legt op de verteller in de tekst, maar ook de plaats van de lezer voorziet: de verteller én de lezer worden in de tekst zelf betekend. Vooral de laatste jaren is de plaats van de vertelinstantie in de tekst, opnieuw en systematiser, als een probleem van de énonciation onderzocht.<sup>34</sup>

Ook al is dit beschrijvingsmodel van Barthes, op het eerste nivo na, niet volledig uitgewerkt, het geeft toch een goed inzicht, en een beter inzicht dan sommige kant-en-klare modellen, in het systeem van het verhaal. Duidelijk wordt hoe in het verhaal elementen enerzijds uit elkaar worden gerukt en anderzijds samenhangen om te kunnen betekenen. Om dit te begrijpen moeten we niet alleen de syntagmatiese opeenvolging bekijken, maar tussen elementen vertikale verbanden leggen. Vandaar het belang dat Barthes hecht aan de nivo's en de horizontale en vertikale relaties tussen elementen. We willen er op wijzen dat niet het aantal nivo's op zich belangrijk is. Barthes wilde geen nieuw model voorstellen, maar een analyse van de narratieve teksten belichten vanuit een strukturalistische invalshoek, deze analyse vanuit een op de linguïstiek geïnspireerde methode benaderen en de soorten relaties die een dergelijke opdeling impliceert, uiteenleggen. De *relatie* is het uitgangspunt. Alleen door de soort relatie kunnen we de eenheden bepalen, de nivo's vloeien er uit voort, situeren de klasse van eenheden ten opzichte van elkaar en geven op hun beurt verbanden aan. De relaties tussen nivo I en nivo II zijn anders dan die tussen nivo I en nivo III of tussen nivo II en nivo III.

#### *De theorie van de nivo's*

De nivo's staan onderling in een *hiërarchies* verband. Dit betekent dat de nivo's, alhoewel ze *autonoom* beschreven moeten worden en hun eigen specifieke eenheden hebben die niet te verwarren zijn met de eenheden van een ander nivo, toch in een bepaalde *relatie* met elkaar staan. Hiërarchiese verhoudingen moeten we hier niet zien als gradaties van belangrijkheid maar als een aanduiding dat elk element ten opzichte van een ander element én in een totaliteit funktioneert en juist daaraan zijn betekenis ontleent. De bestanddelen maken deel uit van een groter geheel en kunnen niet op zich begrepen worden. Het is de verhouding van de bestanddelen ten opzichte van elkaar en van het geheel die doorslaggevend is om te bepalen wat voor soort eenheid het bestanddeel is en op welk nivo het funktioneert. Of een element in het verhaal als een 'funktionele eenheid' beschouwd kan worden, hangt af van de 'relatie' die het on-

33. In *Communications* 8, 1966, pp. 125-151; vooral 'Le récit comme discours'.

34. R. Barthes, 'Inleiding', hiervoor pp. 34 e.v. Zie: *Communications* 38, 1983, waarin de problematiek van de énonciation in de film centraal staat.

derhoudt met andere elementen op hetzelfde nivo of op een ander nivo.<sup>35</sup>

Ook dit is een strukturalistisch principe; de eenheden zijn niet bij voorbaat gegeven maar laten zich slechts ontdekken door hun onderlinge spanningen, hun relaties. De theorie van de nivo's, ontleend aan de linguïstiek en toegepast op de verhaalanalyse, heeft als rechtstreeks gevolg dat de (basis)eenheden niet, a priori, bepaald kunnen worden.

#### *De uitbreiding van de functies*

Bij Propp en Bremond bleven de funktionele eenheden voornamelijk beperkt tot de handelingen. Bij Barthes vindt er een aanzienlijke uitbreiding plaats, in die zin dat *alle* elementen die in het verhaal voorkomen een funktionele eenheid kunnen zijn.<sup>36</sup> Om de gevolgen van een dergelijke uitbreiding te verduidelijken geven we twee voorbeelden (het eerste is ontleend aan Barthes):

*Voorbeeld 1: James Bond.* Wanneer in een James Bond-verhaal van Fleming staat dat de held 'één van de vier telefoons opneemt', dan is het woord 'vier' op zich reeds een funktionele eenheid. Het element 'vier' betekent meer dan dat er 'vier' (de Sé) telefoons zijn en niet 'twee'. Het verwijst tevens naar een concept, 'de uitgebreide burokratie', dat noodzakelijk is voor het geheel van het verhaal. In korrelatie met andere elementen op hetzelfde nivo: buro, secretaresse, baas enz., krijgt het zijn volle betekenis op een ander nivo (II), namelijk dat Bond de steun heeft en zelf deel uitmaakt van een geroutineerde 'administratie'. Het woord 'vier' als element van de verhalende (diskursieve) tekst, impliceert hier dus geen handeling, al is het wel een funktionele eenheid in het verhaal. Bij Propp en Bremond zou 'vier', omdat het geen gebeurtenis of handeling is, geen functie zijn. Het zou wegvallen uit de analyse. Het is duidelijk dat het element 'vier' telefoons, zoals aangegeven door Barthes, voor het verhaal wel degelijk belang heeft. Het element 'vier' behoort, omdat het ver-

35. De integratie op een hiërarchie hoger nivo brengt de bestanddelen die op een lager nivo uit elkaar zijn gehaald, weer bijeen, bijv. de totale betekenis van de verspreide indices (zie hierna), de handelingen van een klasse van personages. De integratie maakt het mogelijk 'om de schijnbaar oncontroleerbare complexiteit van de eenheden van een nivo, te compenseren' en 'om het begripsvermogen van de diskontinue, kontigie en heterogene elementen te sturen', zoals ze worden gegeven door het syntagma dat slechts één dimensie kent: de opeenvolging. R. Barthes, 'Inleiding', p. 43.

36. 'Alles heeft zin of niets', zegt Barthes. Hij voegt hier aan toe dat de kunst geen ruis kent en dat is precies wat haar onderscheidt van het 'leven'. Maar de functionaliteit van de narratieve eenheden zijn niet steeds even duidelijk waarneembaar. Vooral wanneer ze zich op het nivo van de vertelling bevinden, de tekens van de vertelinstantie. Merkwaardig is dat Barthes een onderscheid invoert tussen de literatuur en de film, waarin, althans dat suggereert hij in een noot, misschien wel eenheden verloren zouden kunnen gaan. Barthes vindt film 'te glad' om er echt greep op te krijgen. Zie: E. de Kuyper, 'Barthes en de film', in: *Versus* 1983, nr. 3.

band houdt met een handeling, het opnemen van één van de vier telefoons, wel tot het functionele nivo, maar de betekenis en de relevantie ervan kunnen slechts begrepen worden door de samenhang met een ander nivo. Niet alleen de horizontale relaties tussen de elementen maar ook de verticale relaties moeten onderzocht worden (zie verder: 'De indices'). Het onderscheid in soorten relaties is niet alleen een 'theoretisch principe'. Door dit principe als uitgangspunt te nemen kunnen bepaalde aspecten van het verhaal zichtbaar gemaakt, beschreven en geanalyseerd worden.

*Voorbeeld 2: Citizen Kane.* In *CITIZEN KANE* (1941) van Orson Welles speelt de slede 'Rosebud' een specifieke rol in het verhaal. De naam 'Rosebud', het laatste woord van de stervende Kane, leidt tot het onderzoek van de journalisten, die uiteraard niet weten dat het de naam van een slede is. Alhoewel zij 'het raadsel' uiteindelijk niet zullen doorgronden, is dit element 'Rosebud', en onrechtstreeks de slede, direct met de gebeurtenissen van de 'geschiedenis' verbonden. De queeste van de journalist Thompson vloeit er direct uit voort en behoort daarom tot het nivo van de Functies, nivo I. Het stuurt, zij het op een ander vlak, uiteindelijk ook de handelingen van Kane, maar deze interpretatie kan niet onmiddellijk uit de 'geschiedenis' afgeleid worden. De toeschouwer krijgt, tegen het einde van het filmverhaal, de oplossing wel aangeboden maar begrijpt deze alleen als hij de juiste verbanden legt met de elementen 'slede' die in het verhaal verspreid liggen. De slede zelf komt slechts tweemaal in de film voor. Terwijl zijn moeder het kontrakt ondertekent waarbij Thatcher het voogdijschap over Kane toegewezen krijgt, zien we Kane, als knaap, buiten met een slede spelen. Later zien we dat Thatcher een nieuwe slede aan Kane schenkt. De betekenis van dit element (beide) slede blijft in het verloop van het verhaal, dat wil zeggen in de opeenvolging van de gebeurtenissen, diffuus. De functie ervan wordt pas duidelijk op het einde, als bij een deel van de inboedel van Kane, namelijk het gedeelte dat voor de erfgenamen waardeloos is omdat het geen kunstschaten zijn, ook een slede – niet de slede die hij van Thatcher kreeg – in de vlammen van het haardvuur opgaat.<sup>37</sup> Onder de afbladderende verf komt het woord 'Rosebud' te voorschijn, het laatste woord dat Kane, in het begin van de film, op zijn sterfbed sprak.<sup>38</sup>

37. Hoewel deze 'oplossing', deze verbinding onverwacht komt, is het verschillende malen aangekondigd. Niet alleen 'slede' maar ook 'sneeuw' en de 'glazen bol', zijn elementen die een onderlinge verbinding aangaan. Ze betekenen hetzelfde, vormen eenzelfde 'teken'. De Sé is over meerdere Sa verspreid. Zie ook R. Barthes, 'Inleiding', p. 40: 'Vervorming en uitbreiding'.

38 'De complexiteit van een verhaal kan vergeleken worden met die van een organigram dat in staat is om passen terug en voorwaartse sprongen te integreren. Of, om meer precies te zijn, het is de integratie in haar verschillende vormen, die het mogelijk maakt om de schijnbaar oncontroleerbare complexiteit van de eenheden van een nivo te compenseren'. Barthes, 'Inleiding', p. 43.

De korrelatie tussen de elementen 'slede' en 'Rosebud' verandert het verloop van de 'geschiedenis', de handelingen en de gebeurtenissen, niet, maar geeft wel een andere dimensie aan het verhaal. Roem, rijkdom en macht, de drijfveren die de handelingen van Kane leiden en die hun neerslag vinden in de paleizen die hij laat bouwen om zijn kunstschaten in onder te brengen, vormen het 'passief' ten opzichte van het 'gemiste geluk' dat in dit verhaal gestalte krijgt in een voorwerp 'slede' en in de afgeleide betekenissen. Het verhaal gaat dus niet enkel over de opbouw van een imperium maar ook over een niet ingelost verlangen. Wanneer we alleen de handelingen als functies beschrijven, komt wel het eerste aspect aan het licht maar het tweede aspect, de 'gelukkige jeugd' in tegenstelling tot een 'ongelukkige volwassenheid', veel moeilijker of niet. Pas op een hoger nivo, nivo II, wordt het verhaal over het 'verlangen' duidelijk.<sup>39</sup> Het element 'slede' is een functionele eenheid doordat het de verbinding legt tussen nivo I, waar het verbonden is met de handelingen, bijv. het wegduwen van Thatcher met de slede, en nivo II, waar het zijn volle betekenis krijgt doordat het verbonden met andere elementen een eenheid wordt van een andere orde: 'verlangen'.

'Slede' en 'Rosebud' zijn niet alleen verbindingselementen tussen nivo I en nivo II. In hun samenbundeling, als de slede in de vlammen opgaat en het woord 'Rosebud' verschijnt, verbinden ze ook nivo I en nivo III. Uiteindelijk wordt het raadsel door de protagonisten van het verhaal, de journalisten en de intieme kring rond Kane, niet opgelost. De toeschouwer krijgt echter wél de sleutel aangereikt. De verbinding tussen 'slede' en 'Rosebud' is belangrijk om het verhaal te begrijpen en wordt hier, in de scène van het haardvuur, nadrukkelijk aan de toeschouwer gegeven, een soort toegift aan de toeschouwer, die gedeeltelijk los staat van het verhaal als zodanig. Daarom kunnen we het ook zien als een teken van de verteller, die zich rechtstreeks tot de toeschouwer wendt. Een procédé dat in geschreven verhalen, met name in de novelle, vaak gebruikt wordt. Daarom is de verbinding tussen de twee elementen 'slede' en 'Rosebud', hoewel deze in de eerste plaats deel uitmaakt van de 'geschiedenis' en nivo I met nivo II in verband brengt, tevens een verwijzing naar het nivo

39. Worden de elementen die naar het twee nivo verwijzen, eenmaal samengebracht om er betekenseenheden te vormen, dan kan men uit deze eenheden weer andere integratieve eenheden ontdekken. Op een gegeven moment, het fragment met Thatcher, Kane en Bernstein, is Kane tijdelijk bankroet en hij ondertekent een verdrag waarbij Thatcher controle krijgt over de kranten. Op het vlak van de handelingen, nivo I, kan dit geïnterpreteerd worden als een 'verslechteringsproces' (Bremond) voor Kane. Maar er gebeurt meer in deze scène; Kane spreekt een oordeel uit over zichzelf, hij zegt dat, indien hij niet rijk was geweest, hij pas echt een groot man zou zijn. Hij zegt het tegen Thatcher, zijn opvoeder, in een situatie die overeenkomsten vertoont met het begin, ook dan wordt er een kontrakt ondertekend en wederom heeft het betrekking op Kane en is Thatcher één van de ondertekenaars. Thatcher vraagt hem wat hij had willen worden, waarop Kane antwoordt: 'Everything you hate'.

van de vertelling, nivo III. De versmelting van de twee elementen aan het slot is een verwijzing naar de vertelsituatie, naar de vertelling als objekt van een mededeling. De uitwisseling tussen de 'gever' van het verhaal en de 'ontvanger' zouden we kunnen zien als een 'knipoo' van de verteller naar de toeschouwer; hij, de toeschouwer, en niet de diëgetiese personages, 'lost' het mysterie 'op'. Dit gebeurt niet buiten de tekst om maar in de tekst zelf, zodat op deze wijze de plaats van de toeschouwer in de tekst zelf betekend wordt. Het is een lees-teken van de verteller dat in de tekst besloten ligt.<sup>40</sup> Deze tekens van de vertelling vormen het derde nivo en ze duiden op de 'situatie van het verhaal als vertelling'. In het voorbeeld dat we hier aanhaalden gebeurde dit expliciet.<sup>41</sup>

Vertrekkende van dit nivo van de vertelling, nivo III, zouden we verhalende teksten kunnen klassificeren naar de modus waarop de verteller in zijn verhaal intervenueert: of hij het verhaal zichzelf laat vertellen of dat hij zijn aanwezigheid op een speelse wijze, zoals bij Hitchcock, of op een meer agressieve wijze, zoals bij Godard en bij sommige undergroundfilms, in de verhalende tekst kenbaar maakt.<sup>42</sup>

#### *De soorten relaties tussen de nivo's*

Roland Barthes heeft de verschillende typen functies proberen te omschrijven en onderzoeken door na te gaan welke soorten van relaties hieraan ten grondslag liggen. In navolging van Benveniste maakt hij een onderscheid tussen twee categorieën van relaties:

1. *De distributieve relaties* of horizontale verbindingen tussen eenheden van een zelfde nivo.
2. *De integratieve relaties* of vertikale verbindingen tussen eenheden van verschillende nivo's. De eenheden van een lager nivo worden op een hoger nivo opgenomen of geïntegreerd omdat ze alleen op dit hiërarchies hogere nivo hun volle betekenis krijgen (zie 'vier' en 'administratie' op nivo II of de verbinding 'slede' en 'Rosebud' op nivo III).

Op basis van deze twee categorieën van relaties onderscheidt Barthes twee

40. Zo'n teken noemt men 'shifter'. Zie ook E. de Kuiper, E. Poppe, 'Discours, Enoncé, Enonciation', in: *Seminar semiotiek van de film*, a.w., pp. 85-96.

41. Meestal worden deze tekens in de tekst weggewerkt, zoals men de elektrische bedrading in een woning verbergt en deze slechts hier en daar door middel van een stopkontakt uit een muur te voorschijn laat komen. Wanneer deze tekens van de vertelling weggewerkt zijn, lijkt het verhaal zichzelf te vertellen. Dat is wat Benveniste 'histoire' noemt (zie: E. de Kuiper, E. Poppe, a.w., p. 91).

42. Sommige undergroundfilms benadrukken juist de, filmiese, vertelsituaties in hun meest zuivere vorm, nl. een vertelling zonder verhaal, het witte doek. Zie *Communications* 38, 1983.

typen funktionele eenheden die elk verder onderverdeeld kunnen worden. Zo kunnen alleen al op het nivo van de funkties, nivo I, vier soorten funktionele eenheden onderscheiden worden:

1. volgens de distributionele of horizontale relaties:
  - a. kernfunkties
  - b. katalyserende funkties
2. volgens de integratieve of vertikale relaties:
  - a. informanten
  - b. indices

*De beschrijving van het nivo van de funkties (1)*

In grote lijnen komt het nivo van de funkties overeen met het vlak van de 'geschiedenis'. Een van de grote klassen van funktionele eenheden die op dit nivo onderscheiden kunnen worden, zijn dan ook de 'handelingen' die in hun onderlinge relatie het geraamte vormen van de 'geschiedenis', zoals bij Propp en Bremond, waarvoor Barthes de benaming 'functie' handhaaft.

De *funkties* worden gekenmerkt door hun logiese en chronologische relatie en zijn typische *distributionele eenheden*. Ze korreleren op de horizontale as van de opeenvolging. Omdat in de verhaalanalyses die dit beschrijvingsmodel van Barthes toepassen, meestal de funkties gebruikt worden en de tweede klasse van eenheden, de *indices*, bijna nooit aan bod komt, gaat onze aandacht vooral uit naar deze laatste categorie van eenheden.

De *indices* worden, hoewel ze deel uitmaken van het nivo van de funkties, vooral gekenmerkt door hun verbondenheid met andere nivo's. Ze zijn het resultaat van een integratieve relatie tussen eenheden van verschillende nivo's. Het is noodzakelijk om nogmaals te benadrukken dat de funktionele eenheden slechts herkend en bepaald kunnen worden door de relatie die ze met andere eenheden onderhouden. Dit is een kenmerkend strukturalistisch uitgangspunt: eenheden zijn nooit als zodanig gegeven maar kunnen slechts bepaald worden in functie van of door hun relatie met andere eenheden.

*Distributionele relaties: de funkties*

a. *De kernfunkties*. De kernfunkties zijn beslissende momenten in de 'geschiedenis' van een verhaal. 'Opdat er sprake is van een kernfunctie is het voldoende dat de handeling waarnaar ze verwijst een alternatief opent, handhaaft of sluit, dat gevolgen heeft voor het vervolg van de geschiedenis, kortom dat zij een onzekerheid in het leven roept of daaraan een eind maakt.'<sup>43</sup>

Wanneer in de film *MURDER INCORPORATED* (1951) van Bretaigne Windust, een detektive-verhaal, de kroongetuige Rico in een ontsnappingspoging dodelijk verongelukt, is deze gebeurtenis een kernfunctie omdat ze de geschiede-

43. R. Barthes, 'Inleiding', p. 23. Het zijn de kernmomenten, waarvan Pierre Sorlin liet zien hoe daarmee een soort 'waarheidsboom' opgesteld kan worden (pp. 87-89).

nis een andere richting opstuurt. Politie-inspecteur Ferguson (Humphrey Bogart) moet hierdoor op zoek naar een andere getuige. Het filmverhaal gaat in grote lijnen over deze zoektocht naar een kroongetuige. Althans het heden van het filmverhaal, want driekwart van de film is een retrospectie en bestaat uit flash-backs.

b. *De katalyserende functies.* In de film *MURDER INCORPORATED* worden tussen de ontsnapping van de kroongetuige en zijn dodelijke val een aantal gebeurtenissen ingevoegd, die weliswaar de spanning verhogen, maar strikt genomen voor de 'geschiedenis' niet zo belangrijk lijken. Het voorzichtige schuiven van de voeten op een uitsprong in de gevel, het uitglijden van een voet, het angstig grijpen naar reddende handen, het omklemmen van de handen, het loslaten, het neerstorten, zijn gebeurtenissen die de loop van de 'geschiedenis' niet veranderen. Ze kunnen ingekort of uitgebreid worden zonder direkt invloed te hebben op het verloop van de 'geschiedenis'. Hun belangrijkste rol, op dit vlak, is twee kernfuncties te scheiden, in dit geval de 'ontsnapping' en de 'dodelijke val van de kroongetuige'.

Katalyserende functies zijn rechtstreeks verbonden met de kernfuncties, die ze begeleiden en aanvullen. Maar ze kunnen ook uitstellen of de kijker op een verkeerd spoor zetten. Op deze horizontale as van de opeenvolging hebben ze vooral betrekking op de chronologie, en hierin verschillen ze wezenlijk van de kernfuncties, die chronologies zijn maar vooral *logies*: zo kan op het vlak van de 'geschiedenis' de 'dodelijke val' niet aan de 'ontsnapping' van de kroongetuige' voorafgaan. Ook al zijn deze *katalyserende functies* voor de 'geschiedenis' niet zo noodzakelijk als de *kernfuncties*, ze zijn wel wezenlijk voor het *verhaal*. Zonder deze toevoegingen, die juist het plezier van het kijken en luisteren naar een verhaal uitmaken, zouden de 'ontsnapping' en de 'dodelijke val' minder 'spannend' geweest zijn.

In veel hedendaagse 'marginale' films spelen katalyserende functies een doorslaggevende rol. Ze zijn niet gebouwd rond de sterke (kern)momenten van het verhaal, maar het traject verloopt via het uitstellen, het verwijlen. Zo schildert *CLEO DE 5 À 7* (1962) van Agnès Varda een moment uit het leven van een jonge vrouw. Zij wacht gedurende twee uren de diagnose van een medies onderzoek af. In die tijd slentert ze door de straten van Parijs, gaat een vriendin opzoeken, winkelt, brengt de tijd door in een café enzovoort. Tussen het 'onderzoek' en de 'uitslag' worden momenten aaneengeregen waarin niets schijnt te gebeuren. Ze beschrijven wat twee gebeurtenissen scheidt. Dit is reeds aangegeven in de titel: van vijf tot zeven uur.

Aan de hand van deze twee subkategorieën zouden we een indeling kunnen maken in twee soorten filmverhalen: filmverhalen met vooral een nadruk op de kernfuncties, bijv. actiefilms zoals de western, en filmverhalen waar de nadruk minder op de logika dan wel op het tijdsverloop wordt gelegd. Hier-

tussenin bestaan een aantal filmgenres die beide functies volgens eigen recept mengen; zo bouwt de musical enerzijds een sterke 'geschiedenis' rond kernfuncties op en kent anderzijds in de muzikale nummers vele en lange uitweidingen die vooral katalyserend zijn.<sup>44</sup> Ook zijn er films die weliswaar rond belangrijke kernfuncties in de 'geschiedenis' opgebouwd zijn, maar waar de kernfuncties op het vlak van de plot weggelaten worden. Zo wordt in *OSSESSIONE* de 'moord op Bragana' op het vlak van de plot niet getoond en weggewerkt in een ellips. Sommige films zoals *VAMPYR* (1932) van Carl Theodor Dreyer maken hier systematies gebruik van.<sup>45</sup>

*Integratieve relaties: de verwijzende functies*

De verwijzende eenheden, indices en informanten, worden, hoewel ze deel uitmaken van het nivo van de functies, als functionele eenheden geïntegreerd op een ander nivo. Voor de 'geschiedenis' van een verhaal is het bijvoorbeeld niet belangrijk of een arend dan wel een vliegend tapijt de held naar een andere streek brengt; voor de sfeer van een verhaal echter wel. Verwijzende functies presenteren de gebeurtenissen op een bepaalde manier, ze tekenen een milieu waarin de 'geschiedenis' zich afspeelt, schetsen het karakter van een personage, kortom roepen een bepaalde sfeer op. Zo is in *OSSESSIONE* op het vlak van de gebeurtenissen de 'ontmoeting tussen Gino en Giovanna' als handeling gelijkwaardig aan de 'ontmoeting tussen Gino en Anita'. Maar juist de bijkomende aspecten, zoals de inkleuring van de ontmoeting met Giovanna in een duistere rommelige keuken tegenover die met Anita in een zonovergoten park, vragen, zoals we reeds eerder zagen, er om op een ander nivo vergeleken te worden. Ook al hebben ze geen invloed op de handelingen, toch zijn de verwijzende eenheden belangrijk voor de 'filosofie' van een verhaal. In de klasse van 'verwijzende functies' kan een onderscheid gemaakt worden in *indices* en *informanten*.

a. *De informanten*. Deze aanwijzende functies verschaffen een direkt te begrijpen mededeling. Ze situeren de gebeurtenissen in de tijd en de ruimte en helpen de personages te identificeren. De naam van een protagonist, de leeftijd, de kostuums, de plaatsaanduiding zijn typiese informanten. De Eifeltoren situeert het verhaal in Parijs, wolkenkrabbers en Central Park in New York, griekse toga's situeren het verhaal in de klassieke oudheid, een indianentooi in Amerika enzovoort. Kenmerkend voor de informanten is dat ze de realiteit van de referent helpen authentiek te maken en de fictie in een werkelijkheid te

44. E. de Kuyper, 'Step by step. Aantekeningen bij *DANCING IN THE DARK*', in: *Versus*, 1983, nr. 3, pp. 34-47.

45. De toepassingsmogelijkheden van Barthes' 'model' worden in een analyse van *VAMPYR* door Bordwell op een overtuigende wijze geïllustreerd. David Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles/Londen 1981.



'verankeren'. Ook al is de werkelijkheid waarnaar verwezen wordt fictief, zoals in *SPACE ODYSSEY*, *RETURN OF THE JEDI*, *ROAD WARRIORS OF CONAN THE BARBARIAN*.

In *THE BIG SLEEP* (1946) van Hawks situeren de plaatsaanduidingen en de straatnamen de gebeurtenissen in de grootstad Los Angeles. De boekhandels en de interieurs plaatsen het gebeuren in een bepaald milieu. Met de werkelijkheid van Los Angeles heeft dit als zodanig weinig te maken. De twee tegenover elkaar liggende boekhandels in het Los Angeles van *THE BIG SLEEP* zijn functioneel voor het verhaal. Zij maken het mogelijk dat Marlow vanuit de 'Acme-bookshop' Geiger kan bespioneren. De reden waarom dit vanuit een boekhandel moet gebeuren, heeft alleen betrekking op de interne logika van het verhaal. Het traject tussen de drie lokaties heeft te maken met de beschrijving van een pseudo-intellektueel milieu en het maakt de vermomming, een detektive die zich voordoet als een geleerde, mogelijk. Of we in Los Angeles ook werkelijk twee boekhandels vinden die tegenover elkaar liggen, is een vraag die hier niet relevant is. Het verandert niets aan het idee dat het verhaal zich in Los Angeles afspeelt.

Niet toevallig beginnen heel wat films hun openingshots met een zicht op een herkenbaar landschap. Deze beschrijvende beelden spelen meestal een ondergeschikte rol in de 'geschiedenis' maar zijn belangrijk op het vlak van de discours. Een mooie illustratie hiervan is de film *AN AMERICAN IN PARIS* (1951) van Vincente Minnelli. Van de werkelijke beelden van Parijs in de openingshots wordt haast onmerkbaar overgestapt naar een nagebouwd Parijs in een Hollywood-studio, dat helemaal beantwoordt aan de konventies van het genre musical. De toeschouwer merkt het verschil bijna niet vanwege de subtiliteit van de overstap. De overgang van documentaire beelden van Parijs naar een Parijs in een studio wordt, voor zover ze merkbaar is, weggedacht en weggedrukt ten gunste van de homogeniteit van het verhaal.

De 'referentie aan' en de 'authenticiteit van' een al dan niet fictieve werkelijkheid liggen in elkaars verlengde doordat ze beide de kulturele regels van de *representatie* volgen. De samenhang tussen beide termen lijkt zwaarder te wegen dan het verschil. We kunnen dit het beste illustreren aan de hand van een voorval dat tijdens de opname van *AN AMERICAN IN PARIS* plaatsvond.<sup>46</sup> Aanvankelijk was het de bedoeling om de film op lokatie, in Parijs, op te nemen. Daar dit echter onoverkomelijke problemen voor de dansnummers met zich meebracht, werd besloten alleen de openingsbeelden in Parijs te filmen en de rest in de studio op te nemen. Minnelli wou echter meer tonen dan een konventionele referentie aan Parijs. Hij wilde dat de muzikale handeling en de gehele film een parijse sfeer zou uitstralen. De documentaire begin-

46. In *The magic factory* (Londen 1978) beschrijft Donald Knox de opname van *AN AMERICAN IN PARIS*. De belangrijkste medewerkers aan de film komen aan het woord en vertellen hun ervaringen.

beelden vormden geen probleem, maar de authenticiteit van de werkelijkheid van deze referent met betrekking tot het studiogedeelte was wel aanleiding tot conflicten tussen Alan A. Antik, de technies adviseur die was ingehuurd om het geheel zo getrouw mogelijk te maken, en Vincente Minnelli, de regisseur, die als Amerikaan en als musical-director een 'andere kijk' op Parijs had. In de film zien we de visie van Minnelli op 'zijn' Parijs: 'In Amerika zien, herkennen we Parijs op deze manier', besloot hij.<sup>47</sup>

De informanten maken, evenals de indices, deel uit van het nivo van de functies omdat ze zijn verbonden met de handelingen, ze kleuren deze als het ware in. Maar het zijn vooral semantiese eenheden en hun belangrijkste rol is juist om dit nivo van de functies te verbinden met andere nivo's. De informanten, dit blijkt uit de voorbeelden die we hier aanhaalden, zijn vooral diskursieve eenheden, leestekens in de tekst die naar de relatie, de konventies, tussen verteller en toeschouwer verwijzen. In die zin zijn het ook eenheden van het nivo van de vertelling, nivo III.

b. *De indices*. Evenals de informanten behoren de indices tot het nivo van de functies en verbinden dit nivo met de hiërarchies hogere nivo's. Het verschil tussen informanten en indices ligt op het vlak van de interpretatie. De informanten (bijv. toponiemen) zijn direkt begrijpelijk en hun relatie met de handelingen is duidelijk: bijv. een handeling speelt zich op een bepaalde plaats af. We kunnen dan ook, zoals Anne Arts in 'Het traject van THE BIG SLEEP' gedaan heeft, de toponiemen als uitgangspunt nemen en de handelingen beschrijven volgens de plaats waar ze zich afspelen.<sup>48</sup> In dit geval beschrijven we de distributieve spreiding van plaatsaanduidingen in relatie tot de handelingen en

47. 'Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes, ni telles que les sait celui qui parle ou écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent'. R. Barthes ontleent dit citaat aan R. Bray, *Formation de la doctrine classique* Parijs (Nizet) 1963. Dit idee, dat de werkelijkheid in niets de waarschijnlijkheid kan en mag aantasten, wat de klassieke cultuur onderbouwde, vinden we terug in de Hollywoodfilms. 'Le vraisemblable n'est jamais que l'opposable'. R. Barthes, 'L'effet du réel', *Communications* 11, 1968, p. 88. Een ander voorbeeld dat de mogelijke verwarring tussen de realiteit en de referent en de authenticatie ervan kan illustreren, is de kritiek die destijds geleverd werd op NEWS FROM HOME van Chantal Akerman. Men vond dat de film geen goed beeld gaf van New York. Ook New-Yorkers herkenden hun stad niet. In andere films zou dit misschien minder bezwaarlijk zijn geweest daar het verhaal een compensatie voor deze lakune geboden zou hebben. NEWS FROM HOME is echter geen 'echte' verhalende film en de stad is heel present in de beelden, maar zonder de conventionele referenties als Lincoln Center, Central Park, World Trade Center. Deze problematiek van de herkenningen, de (on)waarachtigheid van referenties en de authenticiteit is te complex om in deze tekst te behandelen. Een goed inzicht bieden de artikelen van R. Barthes en Ch. Metz in *Communications* 11, 1968.

48. Anne Arts, 'Het traject van THE BIG SLEEP', in: *Seminar semiotiek van de film*, a.w., pp. 131-140.

maken we een abstraktie van de integratieve relaties die impliciet aanwezig zijn. De relaties tussen de indices, de functies en de eenheden van andere niveaus zijn veel diffuser.

De betekenis en de rol van de indices zijn nooit onmiddellijk gegeven maar moeten geïnterpreteerd worden. Wanneer 'donkere wolken voor een volle maan schuiven', wordt er niet alleen een onweer aangekondigd, in die zin zou het een informant zijn, maar wordt ook de handeling die er op volgt geïndiceerd als 'beklemmend' (Barthes, 'Inleiding', p. 10). De indices gaan vaak schuil achter andere funktionele eenheden: functies, informanten, katalyses. Dit is niet zo verwonderlijk omdat het steeds mogelijk is dat éénzelfde bestanddeel in het verhaal uit meerdere funktionele eenheden bestaat doordat het met andere bestanddelen verschillende soorten relaties aangaat. Dit verklaart hoe we het verhaal kunnen segmenteren door de toponiemen op de syntagma-tiese of horizontale as uit te zetten. De indices lijken steeds deel uit te maken van 'gemengde eenheden'. Een plaatsaanduiding is, wat de direkte begrijpbaarheid van de verwijzing betreft, een informant en als leesteken is de functie ervan tamelijk duidelijk. Een plaatsaanduiding konnoteert echter ook andere betekenissen en dient als eenheid van een andere klasse, de indices, bestudeerd te worden. Als indice zullen we dit bestanddeel van het verhaal, 'plaatsaanduiding', op de bijbetekenissen moeten onderzoeken. Een 'mistig landschap' kan bedreigend zijn of juist sprookjesachtig, somber of speels opgewekt. Op dit vlak worden de mogelijkheden van een 'regenachtige straat' mooi gedemonstreerd in *SINGIN' IN THE RAIN* (1952) van Stanley Donen. Deze diffuse invullingen maken de interpretatie en de beschrijving van deze eenheden echter niet eenvoudiger.<sup>49</sup>

Hoe de indices de functies kunnen bepalen, willen we aan de hand van *THE BIG SLEEP* verduidelijken. Wanneer Marlowe op zoek is naar de identiteit van Geiger en een donkere bril opzet, indiceert de donkere bril in de eerste plaats de 'vermomming'. Tevens impliceert het een handeling, het 'vermommen'. In *THE BIG SLEEP* blijkt dat de functie 'vermomming' (indice) reeds een complexe figuur is. Doorgaans dient de 'vermomming' om zich onherkenbaar te maken; zo niet in dit geval. Het personage Marlowe vermomt zich niet zozeer om onherkenbaar te zijn, maar om zich te kunnen uitgeven voor iets wat hij niet is, te weten een intellectuele boekenwurm, geïnteresseerd in een antiquariaat. Het blijkt een vermomming in de tweede graad te zijn.

Hoewel de indices, evenals de informanten, vooral eenheden zijn die gekenmerkt worden door hun integratieve relatie, lijkt het toch mogelijk om hun

49. Het risico dat dit geïnterpreteerd wordt in termen van de psychologie van het personage is niet denkbeeldig. Maar personages hebben geen psychologie, het zijn slechts 'mensen van papier'. Men kan dus niet zeggen dat ze de wereld rooskleurig of zwartgallig zien. Wij, als toeschouwers, zien, ervaren, hebben emoties. Het verhaal is slechts een constructie.

positie op de syntagmatiese as te bekijken.<sup>50</sup> We zouden kunnen spreken van een 'trajekt' van de indices. In *THE BIG SLEEP* vinden we een goed voorbeeld van zo'n 'trajekt'.<sup>51</sup>

– Marlowe is in de Hollywood Public Library als 'niet-intellektueel' misplaatst. De bibliothekaresse maakt hem hierop opmerkzaam: 'You don't look like a man who would be interested in first editions'. Zij ziet er wel 'intellektueel' uit, met bril en opgestoken haren.

– In Geiger's Bookshop draagt Marlowe een donkere bril en heeft hij de rand van zijn hoed omhoog geslagen om zich te vermommen als wat verondersteld wordt een antiquair te zijn. De winkeljuffrouw-bibliothekaresse draagt echter geen bril.

– In de Acme Bookshop heeft Marlowe geen bril op en draagt zijn hoed met neergeslagen rand. De winkeljuffrouw hier draagt wel een bril en heeft haar haren in een staartje.

Wat opvalt is dat deze verwijzingen niet op zich staan maar, daarom zijn het ook indices, verwijzen naar nivo II. Afzonderlijk genoemd blijft de betekenis van deze aanduidingen diffuus, samengebundeld echter tekent er zich een patroon af. Enerzijds verwijzen ze naar nivo II en kunnen in verband gebracht worden met de meta-handeling *kommunikatie* (zie p. 98). De 'vermomming' is een vorm van *kommunikatie* en zegt veel over de personages die ermee in verband worden gebracht. Anderzijds vallen in de samenbundeling van de indices een aantal omkeringen op:

- bril: met bril *versus* zonder bril
- hoed: opgeslagen rand *versus* neergeslagen rand
- kapsel: haren opgestoken of in een staartje *versus* elegant gekapte en losse haren
- de hoed (opgeslagen en neergeslagen) correspondeert met de verschillende kapsels.

Barthes heeft in zijn artikel deze trajekten en de paradigmatische omkeringen niet onderzocht.<sup>52</sup> In de eerste plaats heeft hij de soorten relaties die er tussen

50. Dit betekent niet dat de aard van de relatie verandert van integratief naar distributief. Indices of informanten worden gekenmerkt door de integratieve relaties die ze onderhouden met eenheden van een ander nivo. Maar we kunnen wel de spreiding op het syntagmatiese vlak nagaan. Zo kunnen de functies, eenmaal vastgesteld als distributieve relaties, vergeleken worden: bijv. aankomst *versus* vertrek. Dit zijn paradigmatische vergelijkingen (zie p. 94). We komen op deze problematiek terug wanneer we het model van Greimas onderzoeken.

51. Marlowe doorkruist verschillende milieus: voornaam (Sternwood), middenklasse enz. Zie A. Arts, a. w., p. 132.

52. Hoewel Barthes, in een noot, de mogelijkheid van paradigmatische omkering wel voorzag: hiervoor p. 22 noot 27. We gebruiken hier de wat vage benaming 'trajekt' voor deze eerste benadering van de indices, semantische eenheden, zoals we ze tegenkomen op het manifeste vlak van de tekst. Greimas spreekt van 'isotopieën', wanneer

de bestanddelen van het verhaal bestonden, beschreven. Hieruit heeft hij de specifieke functionele eenheden afgeleid en opgemerkt dat sommige bestanddelen knooppunten van meerdere functionele eenheden zijn. Met het volgende voorbeeld, een fragment uit *THE BIG SLEEP* dat zich afspeelt in de Acme Bookshop, willen we het model van Barthes illustreren en tevens de paradigmatische omkeringen tussen de indices in het fragment beschrijven.

Dit filmiese fragment begint bij de binnenkomst van Marlowe in de Acme Bookshop en eindigt met zijn vertrek. De achtervolging van Geiger maakt reeds deel uit van de volgende sekvens. Alvorens een beschrijving te geven, moeten we de gebeurtenissen in dit fragment plaatsen binnen het geheel van het filmverhaal. Nemen we de kernfuncties als uitgangspunt, dan merken we dat de gebeurtenissen in dit fragment deel uitmaken van een grotere *sekvens*.<sup>53</sup> We kunnen deze overkoepelende sekvens aanduiden of benoemen als *inwinnen van informatie*. Het behelst de gebeurtenissen in de Hollywood Public Library, de Geiger's Bookshop, en de Acme Bookshop. Wanneer we deze sekvens *inwinnen van informatie* vergelijken met de sekvens die er aan voorafgaat, *Marlowe krijgt de opdracht*, en de sekvens die er op volgt, *de achtervolging en de eerste konfrontatie*<sup>54</sup>, dan valt op dat de sekvens *inwinnen van informatie* eigenlijk de rol van een katalyserende functie heeft; het is een soort rustpunt voor de grote slag. Deze sekvens wordt niet gekenmerkt door kernfuncties maar vooral door informant en indices die er welig in woekeren. Wat de kernfuncties betreft staat deze sekvens tamelijk onafhankelijk van de rest van het verhaal.

Deze sekvens laat zich opdelen in *subsekvensen*, waarvan de belangrijkste zijn: 'het onderzoek', 'het bespioneren', 'het wachten'. Het is vooral deze laatste subsekvens, 'het wachten', die het fragment in de Acme Bookshop kenmerkt. De handelingen die we er in aantreffen, in zoverre ze bestanddelen in deze subsekvens zijn, laten zich als kernfuncties beschrijven wanneer we deze subsekvens op zich beschouwen. Op het vlak van de overkoepelende sekvens en de totale geschiedenis lijken 'het afzetten van de bril', het 'losmaken van de haren', het 'sluiten van de winkel', althans als kernfuncties, overbodig. Ze hebben geen invloed op het verloop van de 'geschiedenis'; wanneer ze weggelaten worden, verandert de 'geschiedenis' niet.<sup>55</sup> Het zijn dus kernfuncties voor zover we deze subsekvens als een 'klein verhaaltje' zien. In het grote-

hij deze betekeniseenheden als tekens in hun, tekstuele, kontekst bestudeert. De 'isotopie' heeft betrekking op de herhaling van semiese figuren in een syntagma en zij verzekerde de homogeniteit van een tekst.

53. Een sekvens is een kleine groepering van functies en kan benoemd worden. Zie Barthes, 'Inleiding', pp. 28-29.

54. Een konfrontatie die negatief is omdat Marlowe slechts het 'lijk van Geiger' vindt.

55. Dit zou duidelijk worden wanneer we hier de 'waarheidsboom' van Sorlin zouden toepassen.

re geheel zijn ze, evenals de subsekwens zelf, katalyserende funkties; ze stellen uit. Op het vlak van de overkoepelende sekwens merken we dat juist deze andere funktionele eenheden, de indices, belangrijk zijn.

Nadat Marlowe de verkoopster vertelt heeft dat hij detektive is, geeft zij hem niet alleen informatie over Geiger – deze handelingen behoren nog tot de subsekwens ‘het onderzoek’ – maar sluit ook de winkel af opdat Marlowe Geiger’s Bookshop beter kan bespioneren, de subsekwens ‘bespioneren’. Beide protagonisten installeren zich en wachten tot Geiger het tegenoverliggende pand verlaat. Het uiterlijk van de verkoopster, de bril en het staartje, zijn indices die ‘intellektueel’ konnoteren; het blijkt slechts een masker te zijn. Het afzetten van de bril en het losmaken van de haren zijn tevens het afleggen van deze vermomming. Er ontstaat een kollegiale en intieme sfeer. Wanneer we de indices tegenover elkaar zetten, krijgen we een beter beeld van de paradigmatische relaties tussen de semantische eenheden en kunnen we de indices benoemen:

- met bril *versus* zonder bril
- het haar in een staart *versus* loshangende haren.

De eerste reeks konnoteert ‘intellektualiteit’, de tweede reeks ‘intimiteit’.

Zo krijgen we meer inzicht in de manier waarop de bestanddelen het verhaal samenbinden; niet alleen op de syntagmatiese as van de opeenvolging, maar ook op de paradigmatische as van de tegenstellingen tussen indices, de opposities en omkeringen van semantische waarden. Een voor de ‘geschiedenis’ ogenschijnlijk onbelangrijke sekwens kan echter belangrijk zijn voor het verhaal (zie Barthes, ‘Inleiding’, p. 12).

Wanneer we de indices uit dit fragment in verband brengen met de indices die we in andere fragmenten aantreffen: de rit met de vrouwelijke taxichauffeur, de eerste ontmoeting met Carmen, de autorit met Vivian enz., krijgen we niet alleen een inzicht in het personage Marlowe en zijn ‘handelingen’, nivo II, maar ook in de ‘filosofie’ van het verhaal, of de ‘wereldvisie’ van de vertelinstantie, nivo III. Uit het ‘trajekt’ van de betekenissen tekent zich dan een axiologie, een systeem van waardeassen af.<sup>56</sup> Het model van Barthes laat, daar het niet ingaat op de paradigmatische verbanden, niet toe alle subtiliteiten te zien. Maar het biedt een eerste inzicht in de samenhang en het verborgen mechanisme van het verhaal.

56. ‘De axiologie is de beschrijving van morele, logiese, of esthetiese waarden, wanneer we ze in hun paradigmatische tegenstelling zien’. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs 1979, pp. 25-26.

## 6. De narratieve structuur bij Greimas

Bij Barthes zagen we dat alle elementen in het verhaal functionele eenheden (kunnen) zijn en dat, naar gelang het soort relatie dat tussen deze elementen bestaat, verschillende klassen van functionele eenheden onderscheiden moeten worden. Een element wordt functionele eenheid als resultaat van een relatie. Toch blijven de eenheden van het verhaal zoals ze bij Barthes gedefinieerd worden, sterk verbonden met de bestanddelen die in de manifeste tekst zelf aangetroffen worden. Dit geldt vooral voor de personages (nivo II). Deze eenheden van het verhaal blijken moeilijk te bepalen, zodat het tweede nivo, waarop Barthes het 'personage' of 'dramatis personage' plaatst, zich op deze wijze niet bevredigend laat beschrijven.

### *Het personage*

Hoewel Barthes de 'personages' beschouwt als eenheden van het tweede nivo, noemt hij dit nivo het nivo van de (grote) Handelingen: Verlangen, Kommunikatie, Strijd. Hij stelt dat de personages alleen door hun deelname aan een handelingssfeer gedefinieerd kunnen worden.<sup>57</sup> Het personage is dus a priori geen konstante eenheid, maar een *konstruktie*, die langzamerhand in het verhaal opgebouwd wordt. Met de voortgang van de handelingen neemt ook de densiteit ervan toe, 'groeit het wezen' van het personage. Toch blijft in dit model het personage te zeer verbonden aan een 'persoon' of een 'naam' en vormt het een soort entiteit die niet opgesplitst kan worden. Als bestanddeel van het verhaal wordt het personage ondoorzichtig. De (paradigmatiese) tegenstellingen van het verhaal, die heel vaak *in een personage*<sup>58</sup> gekombineerd worden, lijken zich op te lossen om alleen de tegenstellingen *tussen de personages* toe te laten. Dit blijkt althans uit de voorbeelden die Barthes geeft. Wanneer hij het nivo van de personages zelf behandelt, zoekt hij de oplossing eerder op het nivo van de vertelling (nivo III). Daarom willen we nu het 'personage' en de 'handelingen' vanuit een amder oogpunt benaderen, namelijk aan de hand van het model van Greimas.

57. Dit sluit in grote lijnen aan bij de definitie van Propp, '(...) nombreuses fonctions se groupent logiquement selon certaines sphères. Ces sphères correspondent aux personnages qui accomplissent les fonctions'. V. Propp, *Morphologie du conte*, a.w., p. 96. Propp onderscheidde in het sprookje zeven handelingssferen en zeven personages.

58. Volgens Lévi-Strauss is het personage de drager van een 'univers du conte analysable en paires d'oppositions diversement combinées au sein de chaque personnage lequel est (...) un faisceau d'éléments "différentiels"'. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* 2, a.w., pp. 161-162; geciteerd in Philippe Hamon, 'Statut sémiologique du personnage', in: *Poétique du récit*. Parijs (Seuil) 1977.

Als bestanddeel van het verhaal is het 'personage' een knooppunt tussen twee verschillende vlakken. Enerzijds is het een *semantiese eenheid*, een soort schim waarin momentaan enkele kenmerken samengebracht worden.<sup>59</sup> Anderzijds is het door de relaties met de andere functies van het verhaal ook een *syntaktiese eenheid* en moet dus vanuit deze verbanden bestudeerd worden. Om dit onderscheid in het personage duidelijk te stellen hanteert Greimas twee verschillende begrippen:

– *de akteur*: een semantiese eenheid in het verhaal, gekenmerkt door concrete invullingen (bijv. de karaktertrekken en de kenmerken van een vertolker in de film). Het is een eenheid van het *diskursieve nivo*. De benaming 'akteur' heeft op 'personage' voor, dat het niet direkt in verband gebracht wordt met 'persoon'. Een 'akteur' kan, in het verhaal, evengoed een 'vliegend tapijt' zijn als 'de maatschappij', individueel (bijv. Marlowe) of kollektief (bijv. het volk), figuratief (mens, dier) of niet-figuratief (het noodlot).

– *de aktant*: in de eerste plaats een syntaktiese eenheid die betrekking heeft op relaties tussen aktanten en hun respektievelijke functies. Ze abstraheert van de semantiese invulling, zoals wanneer een volzin, ontleed in onderwerp, werkwoord, lijdend voorwerp, abstraheert van de concrete invullingen. De aktanten in hun onderlinge relaties zijn eenheden van het narratieve nivo.

Wat opvalt is dat het verschil tussen *aktanten* en *akteurs* het fundamentele onderscheid tussen *funkties* en *handelingen* herneemt. De functies van de personages blijven konstant, ongeacht wie of wat de personages zijn en ongeacht de wijze waarop de functies ingevuld worden (zie p. 98). Dit betekent tevens dat tussen de aktanten en de aktanten geen eenduidige relatie bestaat en dat het diskursieve nivo (akteurs, handelingen) en het narratieve nivo (aktanten en functies) afzonderlijk beschreven dienen te worden; ze bezitten elk een eigen structuur.

### *De aktant en de funktie*

Het verschil tussen het beschrijvingsmodel van Greimas en de modellen die we tot nu toe besproken hebben, heeft betrekking op de relatie tussen de *funktie* en de *aktant*. Zowel Propp, Bremond als Barthes beschouwen de functies als de belangrijkste narratieve eenheden van het verhaal. Of, volgens de uitdrukking van Bremond, de functies zijn 'verhaalatomen'.

Barthes maakt wel een onderscheid tussen 'funkties' en 'indices', maar deze laatste hebben meer betrekking op de sfeer van een verhaal of geven het karakter

59. G. Dumézil: 'Le personnage est donc: un fantôme obtenu par la combinaison fuyante de deux ou trois idées (...) un état momentané d'assemblage, les éléments seuls existant (...) la combinaison de trois ou quatre traits qui peuvent se dissocier à tout moment'; geciteerd bij Ph. Hamon, a. w.



ter van een personage weer (het diskursieve nivo), zodat alleen de (kern)functies van belang blijken te zijn voor de bepaling van de narratieve structuur op het narratieve nivo. De functies hebben hier dus vooral betrekking op een geheel van handelingen en worden pas in tweede instantie in verband gebracht met de personages. Het model van Greimas vertrekt daarentegen niet vanuit verhaalatomen maar vanuit de combinatie van een functie en een aktant (handeling en akteur van de handeling op het diskursieve vlak).

De functie is dus niet langer een samenvatting van 'handelingen' (aktiesfeer) maar bestaat in de eerste plaats uit een predikatieve relatie: een relatie tussen een aktant en een predikaat. Het is deze relatie die de minimale *narratieve énoncé* vormt. Dit kan als volgt geformuleerd worden:

$$EN = F(A) (t)$$

EN: de minimale narratieve énoncé (verhaaluiting), wat Propp, Bremond en Barthes functies noemden.

F: het predikaat.

A: de aktant, een syntaktische eenheid die wordt bepaald onafhankelijk van welke semantische invulling dan ook; wat of wie de daad doet los van de wijze waarop hij het doet (zie verder de aktanten).

Elke handeling laat zich herschrijven tot een predikaat of functie (in de relationele zin van het woord) die alleen door de band met een aktant begrepen kan worden.<sup>60</sup> Het zou echter gevaarlijk zijn om deze formule te simplistisch te interpreteren. Ik wil nu ingaan op wat deze formule van de narratieve énoncé (EN) impliceert.

#### *De relatie tussen functie en aktant*

We zullen zien dat deze formulering enigszins onvolledig is, een atypisch geval, daar elke relatie op zijn minst twee termen veronderstelt: elke functie-relatie impliceert dus op zijn minst twee aktanten. Maar voor hier op in te gaan wil ik, aan de hand van de allereenvoudigste syntaktische voorstelling (formule 1), enkele aspecten behandelen die volgen uit deze nieuwe beschrijvingswijze.<sup>61</sup>

60. Voor alle duidelijkheid moet hieraan toegevoegd worden dat aan het nivo dat hier beschreven wordt, het nivo van de narratieve oppervlaktestructuur, bij Greimas het nivo van de dieptestructuur ten grondslag ligt. Op dit laatste nivo worden de zuiver logiese relaties bestudeerd: semen en klassemen die zich combineren tot sememen. Zowel aktant als predikaat zijn sememen. De aktant als subklasse van sememen is een diskrete eenheid (een grootheid die zich onderscheidt van alles wat het niet is) en het predikaat is een geïntegreerd semeem. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. Parijs 1966, pp. 121-112.

61. In de categorie van predikaten kunnen kwalitatieve predikaten, die de hoedanigheid van een aktant weergeven, onderscheiden worden van de functionele predikaten, die aan een aktant een handeling toeschrijven. In het voorbeeld 'Het stoffige dorp leek

De handelingen, of op dit abstracte nivo de 'daad', impliceren als aktiviteit steeds een relatie met een aktant, een subjekt dat de daad uitvoert: er is geen daad zonder dader, een wezen dat de daad uitvoert.<sup>62</sup> In deze formulering blijft een geaktualiseerde daad (bijv. de voorbereidingen tot de uitvoering van een plan) als funktie steeds onafscheidelijk verbonden met de aktant. En omgekeerd kan de aktant, wanneer het subjekt een potentiële dader is, alleen herkend worden door zijn funktie. Hoewel de aktant een wezenlijk bestanddeel is van de narratieve énoncés, wordt hij steeds door de funktie gedefinieerd. De narratieve énoncés geven in de eerste plaats een syntaktiese relatie aan. Als syntaktiese énoncés zijn ze onafhankelijk van de inhoud waarmee de funkties en aktanten bekleed worden. Maar deze syntaktiese relatie op het narratieve nivo heeft wel gevolgen voor het diskursieve nivo, daar de funktie en de aktant isotoop zijn.<sup>63</sup> Elke semantiese invulling van de funktie (F) werkt door op de aktant en omgekeerd. Wordt de funktie (F) semanties ingevuld, bijvoorbeeld door de handeling 'vissen', dan korrespondeert dit automatisch met de invulling van de aktant als 'visser' en omgekeerd.

De eenvoudige formulering van de narratieve uiting geeft niet alleen weer hoe de syntaktiese relatie op het narratieve nivo geregeld wordt, maar ook hoe deze syntaktiese relatie op het diskursieve nivo blijft doorwerken. En omgekeerd: hoe aan het diskursieve nivo de syntaktiese relaties ten grondslag liggen.

doods' is een predikatief verband tussen 'het dorp' (subjekt-aktant) en de kenmerken die ernaar toegekend worden: 'stoffigheid' en 'doodsheid'. Om een onderscheid te maken tussen deze kwalitatieve predikaten, die 'staties' zijn en de predikaten (functie) die gekenmerkt worden door een 'dynamiek' kunnen de narratieve énoncés, daar de relatie een kwaliteit aanduidt, als volgt geformuleerd worden: EN = Q (A) (n). Deze formulering heeft dezelfde tekortkoming als (t), omdat er slechts één aktant wordt aangeduid. In een later stadium is Greimas van deze voorstelling afgestapt en heeft hij deze kwalitatieve énoncés doen opgaan in de énoncés die een toestand beschrijven (zie verder). De kwalifikatie is de 'waarde' die aan de tweede term (aktant-objekt) van de relatie wordt toegekend (zie verder p. 118). De indices en informanten bij Barthes zijn kwalitatieve énoncés.

62. Het subjekt van de daad wordt hierbij steeds 'vermenselijkt', zoals in de zin 'het potlood schrijft'. A.J. Greimas, *Du Sens. Eléments d'une grammaire narrative*. Parijs 1970, p. 167. Wanneer we hier over 'daden' spreken, gaat het om taalkundige daden en niet om een handelen in de natuurlijke wereld. Het gaat om 'daden' en 'wezens' van papier of, in de film, van 'celluloid'.

63. Greimas heeft deze term 'isotoop' ontleend aan de scheikunde, waar het betekent: 'elk der vormen van eenzelfde element die in chemische eigenschappen geheel overeenkomen, maar in samenstelling van de atoomkern (atoomgewicht) en natuurkundige eigenschappen verschillen' (*Van Dale*, 's-Gravenhage 1961, p. 882). In de semantiese analyse, waar Greimas het als een operationeel concept toepast, heeft 'isotopie' betrekking op de eenheid van een boodschap. Woorden bijvoorbeeld hebben vaak meerdere betekenissen en het is de kontekst die één van de betekenissen relevant maakt. Zo bete-

In de openingsbeelden van *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934) van Hitchcock is het de handeling 'scherpschieten' die het personage Jill als 'scherpschutster' kwalificeert; de syntaktische relatie van de narratieve énoncé (EN) ligt ten grondslag aan de semantische invulling:

EN = F (scherpschieten) A (scherpschutster)

We weten dat dit gegeven pas op het einde van de film, wanneer Jill met één schot haar kind van de kidnapper 'bevrijdt', als een functioneel element in het verhaal gebruikt wordt. Op zich lijkt de syntaktische beschrijving van dit voorbeeld vanzelfsprekend te zijn, maar juist die algemene ofwel kanonieke vorm van deze narratieve énoncé vormt de kracht ervan. De relaties kunnen complexer gemaakt worden zonder enerzijds aan overzichtelijkheid en anderzijds aan algemeengeldigheid te verliezen.

We merken nu meteen het subtiële spel van het diskursieve nivo: waarom Jill door het fatale schot, op het einde van de film, niet gekwalificeerd wordt als 'moordnares'. De syntaktische relatie tussen de aktant (Jill als subjek van de handeling) en de functie (schieten) blijft dezelfde; de semantische invulling, hier een waardeoordeel over het 'schot' van Jill, brengt echter nuances aan. Om dit laatste aspect te doorzien moet de structuur van het diskursieve vlak onderzocht worden. Deze kan echter alleen duidelijk begrepen worden, wanneer eerst de syntaktische relaties onderzocht worden.<sup>64</sup> We merken tevens in

kent het woord 'toilet' zowel 'kleding' als 'wc'. Het is de kontekst, de verbinding met andere woorden die aangeeft welk van beide betekenissen bedoeld wordt. In de kontekst 'mondaine avond', 'genodigden', 'gasten' enz. ligt het voor de hand dat 'kleding' bedoeld wordt. Maar Greimas merkt op dat deze isotopie, de homogeniteit van de betekenis, doorbroken kan worden zoals in het woordspel of de mop, waar het grappige effect ontstaat doordat twee isotopieën, twee gehelen van homogene betekenissen vermengd worden. Zie: A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, a.w., hfdst. 'L'isotopie du discours'; A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique Dictionnaire*, a.w.; A.J. Greimas, *Du sens*, a.w., hfdst: 'L'écriture cruciverbiste' en 'Les proverbes et les dictons'.

64. Het *diskursieve nivo* en het *narratieve nivo* zijn elk op een eigen wijze gestructureerd. Hoewel beide structuren uiteindelijk in de tekst in elkaar grijpen, zijn ze wezenlijk anders georganiseerd. Tevens moeten we op elk nivo een syntaktische component (functionele relaties tussen aktanten) en een semantische component onderscheiden. We merken dan dat er naast wezenlijke verschillen ook overeenkomsten, of beter overgangen tussen de nivo's zijn. De aktanten van het narratieve nivo zijn niet helemaal 'waarde-vrij' en hebben reeds een zekere semantische invulling (semantische component). Zo kan het objekt (aktant) waar het subjek (aktant) naar streeft (dit is reeds een beschrijving van de syntaktische relatie tussen twee aktanten) op het narratieve nivo alleen bepaalde *waarde* krijgen: bijv. de waarde 'vrijheid'. De bepaling van de relatie tussen de aktanten krijgt hier dus een semantische invulling (vrijheid). Op het diskursieve nivo kan deze waarde **van** het objekt verschillende thematische vormen aannemen (bijv. de 'vlucht'), of nog **konkreter** gestalte krijgen in bepaalde figuratieve invullingen (bijv. het 'inschepen naar een ver land'). Greimas/Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire*, a.w., p. 329.

het hier aangehaalde voorbeeld, dat het 'scherpschieten', ook wanneer de andere personages buiten beschouwing worden gelaten, meerdere aktanten behelst. Als we de handeling 'scherpschieten' als uitgangspunt nemen dan is dit niet alleen een 'daad' die als funktie een aktant aktualiseert, de 'scherpschutter', maar die ook een relatie legt tussen een Objekt, 'de schijf', en een Subjekt. De funktie als predikatieve relatie verbindt hier *twee* aktanten: een Subjekt en een Objekt. En dat is dan ook de *definitie van de funktie*: als predikatieve relatie verbindt zij, zoals elke relatie, op zijn minst *twee* termen. Hiermee kan de formulering van de narratieve énoncé herschreven worden:

$$EN = F(A_1, A_2, \dots) \text{ (II)}$$

De aktanten zijn als bestanddelen van de narratieve énoncé de eindtermen van een funktie-relatie. Tevens is de relatie tussen de aktanten *georiënteerd*, in die zin dat het subjekt de 'bron van de beweging' is en het objekt 'het doel van de beweging'<sup>65</sup> en dit onafhankelijk van de invulling van de termen. Het objekt wordt dus bepaald door zijn gerichte relatie met het subjekt. Een aktant is subjekt wanneer hij georiënteerd is op een objekt, en een aktant is objekt wanneer hij het eindpunt is van een spanning die zijn oorsprong vindt bij een subjekt. In het voorbeeld uit *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* is de schutter Jill als subjekt bepaald door de relatie met een objekt, de schietschijf. Niet de schietschijf als zodanig is belangrijk, deze kan, zoals in de film gebeurt, door een kidnapper vervangen worden of door een abstraktere term, 'het raak schieten'. Het is de relatie tot het subjekt, *iets dat daardoor bereikt moet worden*, dat het tot objekt maakt. Beide termen zijn dus onverbrekkelijk met elkaar verbonden en hun relatie is gericht. Zonder de relatie te bestuderen heeft de formulering van de narratieve énoncé geen zin. We kunnen niet van 'het subjekt' of 'het objekt' in absolute zin spreken, dat wil zeggen de termen als entiteiten interpreteren. De kidnapper is immers wel objekt in relatie tot een bepaald subjekt, Jill, maar we kunnen niet van het objekt kidnapper spreken omdat in een andere relatie de kidnapper subjekt is en bepaald wordt door een relatie met een objekt: kind, geld.

De rol die het objekt in deze relatie speelt, wordt nu ook duidelijker: het krijgt hier een waarde-invulling, als te bereiken doel krijgt het een 'waarde'. Het raken van de schijf tijdens een wedstrijd is een bevestiging van een kwaliteit van het subjekt, waardoor het subjekt zich ook een bepaalde waarde toeëigent. Elk objekt is dus een waarde-objekt. Het waarde-objekt is een soort as: objektief (op een bepaalde afstand van het subjekt) en subjektief (de waarde ervan bestaat enkel voor het subjekt en dit blijkt ook doordat het subjekt erdoor in beweging wordt gebracht).<sup>66</sup>

65. A. J. Greimas in *Langages*, nr. 31, 1973.

66. A. Hénault, *Narratologie. Sémiotique générale* 2. Parijs 1983, p. 49: 'il (l'énoncé élémentaire) présente donc l'acte d'asserter comme la *mise en tension* de deux points, orien-

Het streven van het subjekt wordt bepaald door het objekt en de waarde die het eraan toekent. Als eenmaal het objekt bereikt is, houdt ook het streven ernaar op en in de samensmelting verdwijnt het subjekt. Zo sluiten ook de meeste verhalen af, we spreken dan meestal van een gesloten einde: de held (subjekt) wordt verenigd met het streefdoel (objekt). In heel wat sprookjes wordt dit samengevat door de standaardformulering: 'en ze leefden nog lang en gelukkig', wat zoveel betekent als de samensmelting van het subjekt en het objekt, die geluk, de opheffing van elke spanning, tot resultaat heeft.

### *Toestanden en transformaties*

De 'funkties' van Propp zijn, zoals we eerder zagen, narratieve uitingen (EN) die al tamelijk kompleks zijn. Ze zijn niet het resultaat van een relatie maar geven de syntaktiese relatie tussen aktanten aan. Hierbij moet echter opgemerkt worden dat sommige funkties (predikatieve relaties) niet altijd betrekking hebben op een 'handelen', maar ook een kwaliteit kunnen aangeven. We zagen reeds dat Barthes, om deze nuances te duiden, een onderscheid maakte tussen 'funkties', gekenmerkt door een 'funktionaliteit van handelen', en 'indices', gekenmerkt door een 'funktionaliteit van zijn'.<sup>67</sup> Ruwweg kunnen we zeggen dat de funkties betrekking hebben op een *gebeurtenis* en de indices op een *toestand*.<sup>68</sup>

#### a. *De toestand*

Een toestand geeft de aard van de (ver)binding of *junktie* tussen de aktanten aan. Wanneer het subjekt bepaald wordt door zijn streven of verlangen naar het objekt, betekent dit dat het subjekt enerzijds gescheiden of in *disjunktie* met het

tés l'un par rapport à l'autre, et donc déjà "cohérents", l'un par l'autre, indépendamment de tout indexation extérieure'. Het voorbeeld van de schutter en het doel is door haar beeldspraak geïnspireerd.

67. De voorstellingen van Barthes en Greimas vullen elkaar op dit punt aan. De indices die bij Barthes op het diskursieve vlak worden bestudeerd, krijgen bij Greimas op het narratieve vlak een syntaktiese onderbouw. Anderzijds worden de 'funkties' van Barthes nu rechtstreeks in verband gebracht met de aktanten. De overgang tussen het narratieve nivo (bij Barthes nivo van de funkties) en het diskursieve nivo (van de handelings-personages) verloopt nu geleidelijker. Eén van de wezenlijke verschillen tussen beide voorstellingen is dat Barthes, hoewel hij in zijn beschrijving van de funkties en indices abstraheert van de tekstuele elementen (woorden, beelden...) d.w.z. zoekt naar de organisatie achter de tekst, aangewezen blijft op de tekstuele elementen die al een samenbundeling zijn van zowel narratieve als diskursieve bestanddelen. Greimas daarentegen vertrekt van de syntaktiese narratieve relaties d.w.z. de narratieve structuur als invariant waarbij de diskursieve invullingen evenzovele variaties tentoonspreiden.

68. Zie noot 61.

objekt is, en anderzijds dat er ondanks deze scheiding toch een band bestaat tussen subjekt en objekt. Het subjekt wordt niet alleen bepaald door het objekt waarmee het effectief verbonden is, maar evenzeer door het objekt dat het subjekt niet heeft, maar waarnaar het streeft of verlangt.<sup>69</sup> Wanneer het subjekt effectief met het objekt verenigd of herenigd wordt, spreken we van een *konjunkatieve relatie* tussen beide aktanten.

De *énoncé van toestand*, die de band tussen een subjekt en een objekt weer geeft, kan als volgt voorgesteld worden:

F junktie (S ; O)

Hierin geeft F de junktieve relatie tussen subjekt en objekt aan en het teken ; de nog niet gespecificeerde aard van de junktieve relatie. Dit kan zowel een disjunktie als een konjunktie tussen S en O zijn. De disjunkatieve toestand tussen S en O wordt voorgesteld als

(S ∪ O).

De konjunkatieve toestand, die aangeeft dat het subjekt en het objekt op een gegeven moment verenigd worden of zijn, wordt voorgesteld als

(S ∩ O).

Het teken ∪: disjunktie: gescheiden worden of zijn.

∩: konjunktie: verenigd worden of zijn.

De junktie is steeds een syntaktiese relatie tussen twee aktanten en beschrijft een toestand. Het objekt waarmee het subjekt verbonden wordt, speelt een belangrijke rol in deze énoncé van toestand. Het objekt hoeft niet steeds een materiële vorm aan te nemen, in de zin van voorwerpen die beschreven of benoemd kunnen worden, maar kan ook de kwaliteiten of kenmerken die aan een personage worden toegekend voorstellen. Deze nemen ten opzichte van het subjekt ook de syntaktiese positie van objekt in. In die zin is de énoncé van toestand een zuiver syntaktiese beschrijving van een predikatieve relatie. Maar

69. De disjunkatieve relatie is steeds een *geaktualiseerde* relatie. Tussen subjekt en objekt bestaat een band. Het is zelfs deze band die het subjekt als zodanig definieert. Het is mogelijk dat iemand naar de maan verlangt, zonder dat dit verlangen ooit vervuld wordt, maar het verlangen is er en vertelt iets over het verlangende subjekt. Een relatie wordt *gerealiseerd* wanneer het subjekt met het objekt verenigd wordt (konjunkatieve relatie). Men spreekt van een *virtuele* relatie wanneer tussen subjekt en objekt geen enkele band bestaat (dus ook geen disjunkatieve relatie). Een subjekt en een objekt kunnen echter potentieel steeds op een gegeven moment gevirtualiseerd en/of gerealiseerd worden. Elk verlangen tussen een subjekt en een objekt blijft virtueel of potentieel bestaan ook wanneer het zich momentaan niet voordoet. Men zou in dit geval van de nulgraad van het Verlangen kunnen spreken.

dit is slechts een statiese (taxinomiese) beschrijving van de waargenomen gegevens.

Een verhaal is niet alleen gebaseerd op een vastliggende samenhang tussen termen. De kracht van verhalen schuilt juist in de veranderingen die kunnen optreden binnen deze statiese samenhangen: een *disjunctieve toestand* met een objekt kan door het subjezt als een tekort ervaren worden wanneer het objekt een subjektieve waarde krijgt en dus streef-objekt wordt. Omgekeerd kan een *konjunctieve toestand (relatie)* tussen objekt en subjezt steeds bedreigd worden en omslaan in een disjunctieve toestand.

In 'Hercules'-films kunnen we de relatie tussen het personage en zijn kwalificerende kenmerk 'oersterk' als een syntaktiese relatie tussen een subjezt (personage Hercules) en een objekt (kwaliteit 'oersterk') beschrijven als een konjunctieve toestand. Voor het verhaal is het belangrijk dat deze konjunctie telkens opnieuw bevestigd wordt. Daarom snelt in deze filmverhalen 'de held' vaak een zwakker iemand te hulp of verslaat een vijand. Maar belangrijker is dat deze konjunctieve toestand in twijfel getrokken kan worden, aan verandering onderhevig kan zijn of zelfs kan omslaan in zijn tegendeel, bijvoorbeeld door een list van de tegenstander of doordat het personage gekonfronteerd wordt met iets of iemand die even sterk of sterker is. Doordat de relatie tussen de termen ontkend òf bevestigd kan worden, ontstaat er een bepaalde oriëntatie. De statiese weergave van een toestand wordt gedynamiseerd op het moment dat het objekt een bepaalde waarde wordt toegekend. Het objekt wordt dan een doel dat het subjezt moet, wil, kan verkrijgen of bewaren en, als we het vanuit zijn negatieve aspekt bekijken, dat het subjezt moet vermijden of kwijtraken. De objekten, en vooral de waarden die eraan toegekend worden, hoeven niet altijd 'positief' te zijn. Zo kan de leeftijd voor het personage een bedreiging vormen. Op het syntaktiese nivo blijft de relatie tussen subjezt en objekt een konjunctie, de aan het objekt toegekende waarde is dan echter negatief.<sup>70</sup>

De samenhang tussen de aktanten kan staties beschreven worden, maar voor het syntagmatiese verloop van het verhaal is het belangrijk dat ze aan veranderingen onderhevig kunnen zijn en dat door de waarde die aan het objekt toegekend wordt, de relatie tussen objekt en subjezt gericht is. Het is deze oriëntatie tussen de aktanten en de veranderingen, dat wil zeggen de overgang van de ene toestand naar een andere, die het verhaal in werking stelt. Een

70. In het syntagmatiese verloop van het verhaal kan een kenmerk, bijv. leeftijd, louter toevallig lijken of alleen interessant voor het karakter van het personage, en in dat geval is de syntaktiese omschrijving van deze relatie tussen Subjezt en Objekt (leeftijd) nogal omslachtig en erg staties. Dit soort kwalifikaties spelen vooral op het diskursieve nivo een belangrijke rol, en dan niet zozeer op het syntagmatiese vlak, het verloop van de gebeurtenissen, maar vooral in de paradigmatische tegenstelling tussen de 'leeftijden' van verschillende personages. Is het louter toevallig dat in *DOUBLE INDEMNITY* Walter Neff jonger is dan Keyes?

overgang van de ene naar de andere toestand noemen we een *gebeurtenis*. De transformatie is de beschrijving van de gebeurtenis als syntaktische operatie: hoe de relatie tussen de aktanten van de toestand, die als junktie staties beschreven wordt, verandert. Ze geeft de verandering tussen twee statiese toestanden weer.

b. *De transformatie*

Een gebeurtenis in het verhaal is de overgang van de ene toestand naar de andere toestand en als zodanig is het de uitwerking van een *operatie* op het syntaktische nivo die zich als *transformatie* laat omschrijven:

F transformatie (S ; O)

Deze formulering geeft de overgang of transformatie van de ene toestand naar een andere weer. Wanneer 'Bond het kamermeisje de sleutelbos afhandig maakt', laat deze gebeurtenis zich beschrijven als de overgang van een toestand naar een andere:

$$(S_1 \cup O) \rightarrow (S_1 \cap O) \quad (III)$$

$S_1$  = subjezt van toestand die op het diskursieve nivo gestalte krijgt in de akteur 'Bond'

$O$  = de akteur 'sleutelbos'

$\rightarrow$  = de funktie die de transformatie aanduidt.

Deze syntaktische omschrijving zou er niet anders uitzien als in plaats van dat 'Bond het kamermeisje de sleutels afhandig maakt', 'de baas van Bond hem zijn sleutelbos geeft'. We krijgen dezelfde formele beschrijving (III), omdat we de toestand vanuit de akteur 'Bond' beschrijven: als subjezt ( $S_1$ ) is hij eerst in een disjunktieve toestand ( $\cup$ ) en vervolgens in een konjunktieve toestand ( $\cap$ ) met het objekt.

We zouden de toestanden ook kunnen beschrijven uit het oogpunt van de akteur 'het kamermeisje' respektievelijk 'de baas'. Voor beide aktEURS krijgen we dezelfde syntaktische formulering: als subjezt ( $S_2$ ) zijn ze eerst in konjunktie ( $\cap$ ) en dan in disjunktie ( $\cup$ ) met het objekt ( $O$ ).

$$(S_2 \cap O) \rightarrow (S_2 \cup O) \quad (IV)$$

$S_2$  = de syntaktische positie van de akteur 'kamermeisje' respektievelijk 'baas' in relatie tot het objekt.

Vergelijken we de toestanden in (III) en (IV), dan merken we dat de begintoestanden respektievelijk de eindtoestanden tegengesteld zijn. Wanneer we de nadruk willen leggen op de tegengestelde positie van de twee subjekten ( $S_1$ ,  $S_2$ ) ten opzichte van het objekt, kunnen we de twee formuleringen (III en IV) bundelen en de twee toestanden als volgt omschrijven:



$$(S_1 \cup O \cap S_2) \rightarrow (S_1 \cap O \cup S_2) \quad (v)$$

In de eerste toestand is  $S_1$  in disjunctie met  $O$  en  $S_2$  in conjunctie met  $O$ . Deze begintoestand wordt omgekeerd, de winst voor het ene subjekt betekent het verlies voor het andere subjekt. Natuurlijk is er wel een verschil in de twee voorbeelden die we hier aanhalen, maar dit verschil berust niet in de toestanden, deze geven alleen het uitgangspunt en het resultaat van de gebeurtenis weer. Het verschil tussen de twee voorbeelden: 'afhandig maken van de sleutelbos' en 'krijgen van de sleutelbos', ligt in het feit dat elke gebeurtenis, elke overgang van de ene toestand naar de andere, ook een subjekt ( $S_x$ ) impliceert dat deze overgang bewerkstelligt.

In deze twee voorbeelden is er een handelend subjekt ( $S_x$ ) dat bewerkstelligt dat  $S_1$  'Bond' uiteindelijk in conjunctie komt met het object.

$$F [S_x \rightarrow (S_1 \cap O)] \quad (v_1)$$

$F$  = functie transformatie

$S_1 \cap O$  = de eindtoestand, het te bereiken doel<sup>71</sup>

$S_x$  = handelend subjekt dat, in ons voorbeeld, door zijn daad zorgt dat de oorspronkelijke disjunctie verandert in een conjunctie.

Het verschil ligt in het feit dat in het eerste voorbeeld de acteur 'Bond' twee verschillende syntaktische posities inneemt ( $S_x$  en  $S_1$ ). Hij maakt dat hij de sleutelbos krijgt. In het tweede voorbeeld neemt de acteur 'baas' de syntaktische positie van handelend subjekt ( $S_x$ ) in en de acteur 'Bond' is er subjekt van toestand ( $S_1$ ). De formele beschrijving van de syntaktische relaties tussen *handelend subjekt*, *subjeet van toestand* en *object* blijft dezelfde.<sup>72</sup> Deze eenvoudige en kernachtige weergave van het konstante syntaktische nivo laat het subtiele spel van variaties op het diskursieve nivo tot zijn recht komen.

71. In de formule van de transformatie  $F$  transformatie ( $S ; O$ ) stelt het object  $O$  een junktieve toestand voor die gewijzigd wordt. Zoals we eerder zagen, zijn Objecten niet noodzakelijk beschrijfbaar voorwerpen en kenmerken, maar kunnen ze ook de syntaktische positie van een toestand ten opzichte van een Subjekt weergeven. Een subjekt kan verlangen om een bestaande toestand te wijzigen, en dat is wat precies in een transformatie beschreven wordt. Elke handeling of gebeurtenis op het diskursieve vlak is een wijziging van toestanden. Het subjekt  $S$  in deze formule van de transformatie stelt het subjekt  $S_x$  voor en het Subjekt van toestand is in het object van transformatie inbegrepen daar dit object een toestand voorstelt:  $O$  (2) junktie ( $S;O$ ).

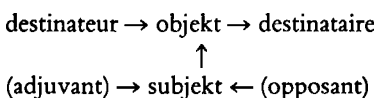
72. We kunnen ook de eindtoestand beschrijven van ( $S_2 \cup O$ ) (1v); dit verandert niets aan de transformatieve functie (v1).  $S_x$  stelt in het eerste geval Bond als handelend subjekt voor (die zich de sleutelbos toeëigent), in het andere geval stelt  $S_x$  'de baas' voor.  $S_2$  stelt respectievelijk 'het kamermeisje' voor (aan wie de sleutelbos ontnomen wordt) en 'de baas' (die na de sleutels gegeven te hebben in disjunctie is met dit object).

Uitgaande van deze twee vormen van de narratieve énoncés<sup>73</sup> kunnen we het verhaal zowel staties (taxonomies) als dynamies (operationeel) beschrijven. De relatie tussen de aktanten, subjekt en objekt van de elementaire énoncé, vormt de kern voor dit beschrijvingsmodel. Maar het zijn niet de enige aktanten.

### *De aktanten*

Wordt in het model van Propp het zwaartepunt gelegd bij de funktie als resultaat van een relatie, in deze voorstelling van Greimas ligt het bij de relatie tussen de aktanten. Dit was ook de reden om de proppiaanse funkties te herschrijven als narratieve énoncés (zie formule 11).

Greimas onderscheidt in zijn *aktantiële model* zes aktanten die onderling in een bepaalde relatie tot elkaar staan:



In dit aktantiële model staan subjekt en objekt in een relatie van 'verlangen' (désir) of 'zoeken' (quête) tot elkaar. Tussen de destinateur (Dr) en de destinataire (Dre) is een relatie van kommunikatie. De relatie tussen adjuvant en opposant is onduidelijker en is langzamerhand uit het schema verdwenen, zodat er twee belangrijke categorieën onderscheiden kunnen worden:

Dr - O - Dre en S - O

Daar dit aktantiële model al vaak is aangehaald en we bij gelegenheid het funktioneren van beide categorieën in een ruimer kader hopen te kunnen behandelen, zullen we er nu niet dieper op ingaan.

### *Het manifeste en het immanente vlak van het verhaal*

Tussen de beschrijvingsmodellen van Propp, Bremond, Barthes en Greimas treffen we heel wat overeenkomsten aan, de algemene principes, zoals het onderscheid tussen inhoud (Sé) van het verhaal als autonoom gegeven (kode) en de materiële uitdrukkingsslag (Sa), en het belang van de structuur als een relationeel systeem tussen bestanddelen van het verhaal die daaraan het statuut

73. Naast deze twee narratieve énoncés kunnen er nog *modale énoncés* onderscheiden worden. De formuleringen veranderen niet, alleen de aard van de objekten, die niet meer betrekking hebben op een beschrijvende waarde maar op modaliteiten (moeten, kunnen, weten, willen) van 'doen' (maken).

van functionele eenheid ontleen. Deze principes wegen zwaarder dan de uitwerking en verfijning van het beschrijvingsmodel. De structuur betreft dus niet de waarneembare elementen die in de manifeste tekst worden aangetroffen, maar de relaties tussen de elementen waardoor nieuwe bestanddelen, die betrekking hebben op de organisatie, ontdekt kunnen worden. Deze bestanddelen en de structuur vinden (zien) we niet; ze maken deel uit van de immanente laag van het verhaal. Dit is de algemene tendens van deze theoretiese modellen.

Er zijn natuurlijk ook verschillen. Deze hebben te maken met het feit dat deze theorie in ontwikkeling was en nog steeds is. Een van deze breekpunten, die in het model van Greimas heel duidelijk wordt aangegeven, is de scherpere afbakening tussen het immanente nivo en het nivo van manifestatie. Deze scheiding, die reeds bij Propp aanwezig was, heeft zich onder invloed van de structurele linguïstiek verscherpt. Deze verschuiving kan het best aan de hand van een voorbeeld verduidelijkt worden.

Bij Propp beschrijft de functie *F* het magiese voorwerp wordt aan de held gegeven een segment van het sprookjesverhaal. Volgens Propp behoort deze functie tot de 'aktiesfeer van de Gever'. Het 'geven' verbindt echter al op zijn minst twee aktanten: een subjekt (gever) dat de handeling uitvoert, en een objekt (magies voorwerp) dat de handeling ondergaat. Deze narratieve uiting (EN) laat zich als volgt omschrijven:

$$EN_1 = F [\text{geven}] (A_1 [\text{held}] ; A_2 [\text{objekt}])$$

Tevens, en dit wordt in de formulering van Propp wel aangegeven zonder dat er verder rekening mee wordt gehouden, is er nog een derde aktant (de held die het voorwerp ontvangt) die eveneens in zijn relatie tot het objekt een aktant-subjekt is. Evenals de handeling 'geven' verbindt de handeling 'krijgen' als functie minstens twee aktanten:

$$EN_2 = F [\text{krijgen}] (A_3 [\text{held}] ; A_2 [\text{objekt}])$$

Aan de hand van dit voorbeeld merken we dat een uitspraak in de tekst, het 'krijgen van een objekt', meerdere narratieve énoncés kan inhouden. Het 'krijgen' houdt in de manifeste tekst impliciet het 'geven' in, ook al is deze handeling niet met zoveel woorden vermeld. Omgekeerd houdt het 'geven' impliciet in dat iemand iets 'krijgt'.

Bij vergelijking van deze twee narratieve énoncés (EN) kunnen we ten eerste niet voorbijgaan aan het feit dat ze met elkaar in een paradigmatische verhouding staan door de semantiese invulling van de functies:

'geven' vs 'krijgen'  
[vs= versus, duidt de oppositie aan]

Ten tweede is het zo dat de twee akteurs (gever en held) die in hun relatie tot het magies voorwerp (objekt) de positie van subjekt innemen (zie eerder),

eveneens onderling syntakties gerelateerd kunnen worden en zich verhouden als destinateur (de geveer) en destinataire (de ontvanger) van het objekt. Ze staan onderling in een kommunicerende relatie. De overdracht van het magies voorwerp van de 'geveer' aan de 'held' kan omschreven worden als een 'gift' (op het diskursieve nivo) die als funktie op het narratieve nivo drie aktanten (Dr, Objekt, Dre) relateert:

$$EN_3 = F [\text{gift}] (A_5 [\text{Dr}], A_2 [\text{objekt}], A_6 [\text{Dre}])$$

Uit de beschrijving blijkt dat de proppiaanse 'funktie' of narratief atoom reeds een hele kompleksiteit van verschillende narratieve uitingen (EN) vormt, die aan het verhaal ten grondslag ligt. Wat op het manifeste vlak van de tekst een eenvoudige uitspraak lijkt te zijn, vormt op het immanente nivo een kompleksiteit van relaties en syntaktiese posities.

### *De zin en de gebruikswaarde van de greimasiaanse formule*

De formulering van de énoncés van toestanden en transformaties zijn hulpmiddelen om de kompleksiteit van verhalende teksten te doorgronden. Ze helpen de analytikos op een efficiënte en eenvoudige manier de theoretiese uitgangspunten weer te geven. Maar vooral dienen ze om de koherentie van de uitgangspunten te testen. Ze helpen de analytikos niet in 'de valstrikken van het verhaal' te trappen, maar het verhaal te doorschouwen. Elk verhaal is als een goocheltoer: er wordt getoond om beter te kunnen verbergen en omgekeerd. De formuleringen zijn een hulpmiddel, nochtans schuilt er ook een gevaar in. Doordat ze 'wetenschappelijk' lijken, is het gevaar niet denkbeeldig dat formules tot doel op zich worden, dat ze mystificeren in plaats van verhelderen. Deze valstrik kan ontweken worden wanneer men voor ogen houdt dat een formule niets beschrijft.<sup>74</sup> Ze helpen de konsepten binnen een theorie te hiërarchiseren, en zo duidelijkheid te scheppen in de uitgangspunten.

74. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire*, a.w.