

Inleiding in de structurele analyse van het verhaal

Roland Barthes

Talloos zijn de verhalen in de wereld. Allereerst bestaat er een fenomenale verscheidenheid van genres, die zelf verspreid zijn over verschillende substanties, alsof de mens elke materie geschikt vindt om er zijn verhalen aan toe te vertrouwen: het verhaal kan worden gedragen door de gearticuleerde, geschreven of gesproken taal, door het statiese of bewegende beeld, door het gebaar en door een geordende vermenging van al deze substanties; het is aanwezig in de mythe, de legende, de fabel, het sprookje, de novelle, het epos, de geschiedenis, de tragedie, het drama, de komedie, de pantomime, het schilderen (men denke aan de *Heilige Ursula* van Carpaccio), het gebrandschilderde raam, de film, de strip, de gemengde berichten, de gesprekken.

Bovendien treft men het verhaal in deze bijna talloze vormen aan op alle plaatsen en altijd, in elke samenleving; het verhaal begint met de geschiedenis van de mensheid zelf; er bestaat geen volk – en dat heeft ook nooit en zal ook nooit bestaan – zonder verhalen; alle klassen, alle groeperingen hebben hun verhalen en vaak worden deze verhalen ook gelijkelijk gewaardeerd door mensen van verschillende en zelfs tegengestelde kulturen¹: goede of slechte literatuur, daar stoort het verhaal zich niet aan: internationaal, transhistories, transkultureel, het verhaal is er, zoals het leven.

Moeten we uit deze universaliteit van het verhaal konkluderen dat het onbeduidend is? Is het zo algemeen dat er verder niets meer over te zeggen valt, behalve een bescheiden beschrijving van enkele hoogst specifieke varianten zoals de literatuurgeschiedenis die soms geeft? Maar hoe deze varianten te beheersen? Hoe rechtvaardigen we onze aanspraak om ze te onderscheiden, ze te herkennen? Hoe kunnen we roman en novelle, sprookje en mythe, drama

Roland Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in: *Communications* 8, Parijs 1966, pp. 1-28. Vertaling: Emile Poppe en Jan Simons.

1. Er zij aan herinnerd dat dit noch het geval is voor de poëzie, noch voor het essay, die afhankelijk zijn van het kulturele nivo van de gebruikers.

en tragedie tegenover elkaar plaatsen zonder ons op een gemeenschappelijk model te beroepen? Dit model wordt voorondersteld, zodra men spreekt over zelfs de meest bijzondere, meest historische narratieve vorm. Terecht heeft men in plaats van elk streven om over het verhaal te spreken op te geven – daar het nu eenmaal om een universeel gegeven zou gaan – zich juist regelmatig om de narratieve vorm bekommerd, en wel sinds Aristoteles; en het spreekt vanzelf dat deze vorm het opkomend strukturalisme van meet af aan heeft beziggehouden. Is het strukturalisme het er niet altijd om te doen, greep te krijgen op de oneindige hoeveelheid taaluitingen middels een beschrijving van het taalstelsel (*langue*) waaruit deze zijn voortgekomen en van waaruit ze ook kunnen worden gegenereerd? Tegenover de eindeloosheid van de verhalen, de veelvoud van de gezichtspunten van waaruit erover kan worden gesproken (histories, psychologies, sociologies, ethnologies, estheties enz.) bevindt de analytiekus zich in een min of meer gelijksoortige situatie als De Saussure, die zich geplaagd zag tegenover de bonte ordeloosheid van de taal (*langage*) en trachtte om in de ogenschijnlijke anarchie van de berichten een ordeningsprincipe en bakermat voor de beschrijving bloot te leggen. Om bij de eigen tijd te blijven, de russische formalisten, Propp en Lévi-Strauss hebben ons geleerd het dilemma als volgt te formuleren: ofwel het verhaal is niet meer dan het aan elkaar leuteren van gebeurtenissen en in dat geval kan er alleen maar over worden gesproken door te verwijzen naar de vaardigheid, het talent of het genie van de verteller (auteur) – allemaal mythise vormen van het toeval² – ofwel het heeft met andere verhalen een structuur gemeenschappelijk, die voor analyse toegankelijk is, hoeveel geduld het formuleren ervan ook moge vergen. Want er gaapt een afgrond tussen het meest complexe toeval en het meest elementaire combinatieprincipe, en niemand kan een verhaal samenstellen (produceren) zonder zich te beroepen op een impliciet stelsel van eenheden en regels.

Waar moet de structuur van het verhaal dan worden gezocht? In de verhalen, ongetwijfeld. *Alle* verhalen? Heel wat commentatoren stemmen weliswaar in met het idee van een narratieve structuur, maar kunnen niet aanvaarden dat de literaire analyse wordt losgekoppeld van het model van de empirische wetenschappen: ze blijven hardnekkig eisen dat op de vertelling een zuiver inductieve methode moet worden toegepast en dat de eerste stap moet bestaan uit de studie van alle verhalen van een genre, een periode, een samenleving en dat pas dan een algemeen model kan worden geschetst. Deze opvatting van het gezonde verstand is een utopie. Zelfs de linguïstiek, die niet meer dan drieduizend talen bestrijkt, slaagt hier niet in. Wijselijk is ze een deductieve

2. Er bestaat inderdaad een 'kunst' van het vertellen: namelijk het vermogen om verhalen voort te brengen (berichten), uitgaande van de structuur (kode): deze kunst komt overeen met het begrip *performance* bij Chomsky, dat ver staat van het 'genie' van de auteur, dat romantics wordt opgevat als een individueel, nauwelijks te verklaren geheim.

wetenschap geworden en werd overigens pas vanaf dat moment een echte wetenschap, maakte reuzeschreden voorwaarts en slaagde er toen zelfs in zaken te voorzien, die nog niet waren ontdekt.³ Hoe zit het dan met de narratieve analyse die zich tegenover miljoenen verhalen geplaatst weet? Ze is er onherroepelijk toe veroordeeld een deductieve werkwijze te volgen. Ze is genoodzaakt om eerst een hypothetisch beschrijvingsmodel te ontwerpen (wat de Amerikaanse linguïsten een 'theorie' noemen) om vervolgens uitgaande van dit model, stap voor stap af te dalen naar de soorten die er tegelijk deel van uitmaken en zich ervan onderscheiden. Alleen op het nivo van deze overeenkomsten en verschillen zal zij, maar nu gewapend met een uniek beschrijvingsinstrument, de veelvormigheid van de verhalen terugvinden, in hun historische, geografische en kulturele verscheidenheid.⁴

Om de oneindige hoeveelheid verhalen te beschrijven en te klassificeren, is dus een 'theorie' nodig (in de zojuist genoemde, pragmatiese betekenis). En het zoeken en schetsen van deze theorie moet ons eerste werk zijn.⁵ Het uitwerken van deze theorie kan aanzienlijk worden vergemakkelijkt als men zich van meet af aan onderwerpt aan een model, dat haar de eerste termen en eerste grondbeginselen verschaft. Gezien de huidige staat van onderzoek lijkt het niet meer dan redelijk⁶ om aan de structurele analyse van het verhaal de linguïstiek zelf als basismodel te geven.

I. Het taalsysteem van het verhaal

1. Aan gene zijde van de zin

Zoals men weet houdt de linguïstiek op bij de zin: dat is de grootste eenheid waarmee ze zich meent te mogen bezighouden. Vanuit het oogpunt van de linguïstiek is de zin een orde en geen reeks – en kan dus niet worden herleid tot het totaal van de woorden waaruit ze is samengesteld – en vormt de zin juist daarom een oorspronkelijke eenheid. Een *énoncé* daarentegen is vanuit dit gezichtspunt niets anders dan de opeenvolging van de zinnen waaruit hij is sa-

3. Bijvoorbeeld de geschiedenis van de hittitese *a*, die werd gepostuleerd door De Saussure en vijftig jaar later feitelijk werd ontdekt. Zie: E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Parijs 1966, p. 35.

4. We wijzen op de hedendaagse voorwaarden van de linguïstiese beschrijving: '(...) De linguïstiese structuur is altijd relatief, niet alleen ten opzichte van de gegevens van het korpus, maar ook ten opzichte van de grammatikale theorie die deze gegevens beschrijft' (E. Bach, *An introduction to transformational grammars*. New York 1964, p. 29); en 'Men heeft erkend dat de taal moest worden beschreven als een formele structuur; maar dat deze beschrijving vereiste dat tevoren procedures en adequate criteria werden opgesteld en dat uiteindelijk de werkelijkheid van het object niet kon worden gescheiden van de specifieke methode waarmee dit object wordt gedefinieerd' (Benveniste, a.w., p. 119).

mengesteld. Voor de linguïstiek bevat de discours dus niets wat niet al in de zin (*phrase*) te vinden is: 'De zin', zegt Martinet, 'is het kleinste segment dat reeds volmaakt en in zijn geheel representatief is voor het discours'.⁷ De linguïstiek kan zich dus onmogelijk een object voorstellen dat de zin te boven gaat, omdat aan gene zijde van de zin altijd alleen maar andere zinnen zijn. Als de botanikus eenmaal de bloem beschreven heeft, heeft hij aan de ruiker geen boodschap meer. En toch is het duidelijk dat het discours zelf (als geheel van zinnen) georganiseerd is en zich juist door deze organisatie presenteert als een boodschap van een ander taalsysteem (*langue*), dat het taalsysteem van de linguïsten overstijgt⁸: het discours heeft zijn eenheden, zijn regels, zijn grammatika: aan gene zijde van de zin moet het discours, ook al bestaat het alleen maar uit zinnen, natuurlijk het object zijn van een tweede linguïstiek. Van oudsher reeds draagt deze linguïstiek van het discours een luisterrijke naam: de retorika. Maar door een spel van de geschiedenis is de retorika naar de kant van de letterkunde overgegaan en heeft de letterkunde zich weer van de taalstudie afgescheiden, zodat onlangs de noodzaak zich deed gevoelen het probleem opnieuw te stellen.

De nieuwe linguïstiek van het discours is nog niet ontwikkeld, maar ze is op zijn minst gepostuleerd en wel door de linguïsten zelf.⁹ Dit feit is niet zonder betekenis: ook al vormt het discours een autonoom object, het moet met de linguïstiek als uitgangspunt worden bestudeerd. Wanneer men een werkhypothese zoekt voor een analyse, waarvan de taak onmetelijk is en het materiaal onbegrensd, dan is de meest redelijke weg het postuleren van een homologe verhouding tussen de zin en het discours; in zoverre dat waarschijnlijk eenzelfde formele organisatie alle semiotiese systemen reguleert, welke ook de substanties en de dimensies ervan mogen zijn. Het discours zou dan een grote 'zin' zijn (waarvan de eenheden niet noodzakelijk zinnen hoeven te zijn), evenals de zin, een aantal preciseringen daargelaten, een klein 'discours' is. Deze hypothese sluit goed aan bij een aantal voorstellen van de hedendaagse antropologie: zo hebben Jakobson en Lévi-Strauss erop gewezen dat de mensheid kan worden gedefinieerd door het vermogen om sekundaire 'zichzelf vermenig-

5. Het schijnbaar 'abstrakte' karakter van de theoretiese bijdragen aan *Communications* 8, komt voort uit een methodologische bekommernis, namelijk om snel konkrete analyses te formaliseren: de formalisering is geen veralgemening zoals andere.

6. Maar niet verplicht. Zie Claude Bremond, 'La logique des possibles narratifs', in: *Communications* 8, welk artikel eerder logies dan linguïsties is.

7. Martinet, 'Réflexions sur la phrase', in: *Language and Society* (Mélanges Jansen). København 1961, p. 113.

8. Zoals Jakobson heeft opgemerkt zijn er vanzelfsprekend tussen de zin en zijn 'verderop' overgangsvormen: de koördinatie bijvoorbeeld reikt verder dan de volzin.

9. Zie met name E. Benveniste, a.w., hfdst. x; Z.S. Harris, 'Discours Analysis', in: *Language* 28, 1952, pp. 1-30; N. Ruwet, 'Analyse structurale d'un poème français', in: *Linguistics* 3, 1964, pp. 62-83.

vuldigende systemen' te creëren (werktuigen om andere werktuigen te maken, de dubbele artikulatie van de taal, het incest-verbod dat de uitzaaiing van families mogelijk maakt). En de russiese linguïst Ivanov veronderstelt dat de kunstmatige talen pas na de natuurlijke talen verworven konden worden: omdat het voor de mensen van belang is verschillende betekenissystemen te kunnen gebruiken is de natuurlijke taal een hulpmiddel bij het uitwerken van kunstmatige talen. Het is dus geoorloofd tussen de zin en het discours een 'sekundaire' verhouding te postuleren, die we homoloog zullen noemen om het zuiver formele karakter van de overeenkomsten te respekteren.

Het algemene taalsysteem van het verhaal is uiteraard slechts een van de idiomen die zich aanbieden aan de linguïstiek van het discours¹⁰, en deze onderwerpt zich bijgevolg aan de hypothese van de homologie: structureel maakt het verhaal deel uit van de zin zonder ooit tot de som van de zinnen te kunnen worden herleid: het verhaal is één grote zin, zoals elke bevestigende zin op een bepaalde manier de blauwdruk is van een klein verhaal. Men vindt inderdaad in het verhaal, zij het op grotere schaal, de voornaamste categorieën van het werkwoord – hoewel ze er oorspronkelijke, vaak zeer complexe signifikanten bezitten: de tijden, de aspecten, de modi, de personen. Bovendien onderwerpen de subjekten, die zelf tegenover de werkwoordelijke predikaten staan, zich eveneens aan het model van de zin: de door Greimas voorgestelde aktantiële typologie¹¹ herkent in de veelvoud van de personages van het verhaal de elementaire functies van de grammatikale analyse. De homologie waar we hier op doelen, heeft niet alleen een heuristische waarde: ze impliceert een identiteit tussen de taal (*langage*) en de literatuur (voor zover ze een soort geprivilegieerd voertuig van het verhaal is): het is amper nog denkbaar de literatuur op te vatten als een kunst die, zodra ze de taal zou hebben gebruikt om de idee, de hartstocht of de schoonheid uit te drukken, ten opzichte van de taal onverschillig zou staan. De taal blijft het discours vergezellen en houdt het de spiegel voor van zijn eigen structuur: maakt niet juist vandaag de literatuur van de voorwaarden van de taal zelf een taal?¹²

10. Een van de taken van de linguïstiek van het discours zou juist kunnen zijn, een typologie van het discours te funderen. Voorlopig kunnen drie grote typen van het discours worden aangenomen: metonymies (verhalen), metafories (lyriese poëzie, discours der wijsheid) en entymématis (intellectuele betoogtrant).

11. Vgl. hierna § III, 1.

12. Hier moet worden herinnerd aan de intuïtie van Mallarmé, zoals die vorm kreeg toen hij een werk over de linguïstiek ontwierp: 'De taal kwam hem voor als een instrument van de fictie: hij zal de methode van de taal volgen (haar bepalen). De taal die zichzelf reflecteert. Uiteindelijk lijkt de fictie hem de werkwijze van de menselijke geest zelf te zijn – zij brengt elke methode in stelling en brengt de mens terug tot de wil.' *Oeuvres complètes*. Parijs (Pléiade) 1951, p. 851. Men dient zich te herinneren dat voor Mallarmé gold: 'de Fictie of de Poëzie' (p. 335).

2. De betekenisnivo's

De linguïstiek verschaft de structurele analyse van het verhaal van meet af aan een beslissend concept, dat, daar het onmiddellijk duidelijk maakt wat essentieel is in elk betekenisstelsel, namelijk zijn organisatie, het mogelijk maakt om zowel te formuleren hoe een verhaal niet eenvoudig een optelsom is van zinnen, als om de enorme hoeveelheid van elementen te klassificeren, die in de kompositie van het verhaal een rol spelen. Dit concept is *het beschrijvingsnivo*.¹³

Zoals men weet kan een zin linguïsties op verschillende nivo's worden beschreven (fonetisch, fonologisch, grammaticaal, contextueel). Deze nivo's verhouden zich onderling hiërarchies, want ook al heeft elk zijn eigen eenheden en zijn eigen correlaties – en is voor elk van hen een afzonderlijke beschrijving vereist – geen enkel nivo kan op zichzelf betekenis (*sens*) voortbrengen: elke eenheid die tot een bepaald nivo behoort, wordt pas zinvol in zoverre ze kan worden geïntegreerd in een hoger nivo. Een foneem kan volledig worden beschreven, maar zegt op zich niets; alleen opgenomen in een woord krijgt het zin (*sens*), en het woord moet op zijn beurt weer deel uitmaken van een volzin (*phrase*).¹⁴ De theorie van de nivo's (zoals door Benveniste geformuleerd) verschaft twee typen relaties: distributie (als ze zich op eenzelfde nivo bevinden) en integratie (wanneer ze tussen het ene nivo en het andere worden vastgesteld). Hieruit volgt dat de distributieve relaties niet voldoende zijn om inzicht te krijgen in de betekenis (*sens*). Om een structurele analyse te kunnen uitvoeren, moet allereerst een onderscheid worden gemaakt tussen meerdere vlakken van de beschrijving en deze vlakken moeten in een hiërarchie (integratief) perspectief worden geplaatst.

De nivo's zijn operaties.¹⁵ Het spreekt dus voor zich dat de linguïstiek ertoe neigt om deze nivo's te vermeerderen. De analyse van het discours kan nu nog maar op rudimentaire nivo's werken. De retorica had op haar eigen wijze aan het discours minstens twee beschrijvingsnivo's toegekend: de *dispositio* en de *elocutio*.¹⁶ In onze tijd heeft Lévi-Strauss in zijn analyse van de structuur van de mythe al nauwkeurig omschreven dat de konstitutieve eenheden van het my-

13. 'De linguïstische beschrijvingen zijn nooit monovalent. Een beschrijving is niet juist of fout, ze is beter of slechter, meer of minder bruikbaar.' J.K. Halliday, 'Linguistique générale et linguistique appliquée', in: *Etudes de linguistique appliquée*. Deel 1, Parijs 1962, p. 12.

14. De integratieve nivo's werden gepostuleerd door de Praagse School (zie J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*. Indiana University Press, 1964, p. 468) en sindsdien door heel wat linguïsten hernomen. Naar ons gevoel heeft Benveniste [a.w., hfdst. x] de meest verhelderende analyse hiervan gegeven.

15. 'In wat vage termen kan een nivo worden beschouwd als een systeem van symbolen, regels enz. waarvan men gebruik moet maken om de uitdrukkingen te representeren.' E. Bach, a.w., pp. 57-58.

16. Het derde deel van de retorica, de *inventio*, had geen betrekking op de taal, ze betrof de *res*, niet de *verba*.

thiese discours (mythemen) alleen betekenis krijgen omdat ze in bundels zijn gegroepeerd en deze bundels op hun beurt weer onderling combinaties aangaan.¹⁷ En T. Todorov, die het onderscheid van de russiese formalisten herneemt, stelt voor om op twee grote nivo's te werken, die op hun beurt weer zijn onderverdeeld: de *histoire* (het argument), die een logika van de handelingen en een 'syntaxis' van de personages omvat, en het *discours* dat de tijden, de aspecten en de modi van het verhaal omvat.¹⁸ Hoeveel nivo's men ook voorstelt en welke definitie men er ook van geeft, het staat buiten twijfel, dat het verhaal een hiërarchie van vlakken (*instances*) is. Een verhaal begrijpen is niet alleen de afwikkeling van een geschiedenis volgen, het betekent ook er 'verdiepingen' in herkennen, de horizontale aaneenschakeling van de narratieve 'draad' projekteren op een impliciete vertikale 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. Misschien is hier een apologie geoorloofd: in *De gestolen brief* heeft Poe op scherpzinnige wijze het falen van een politiekommissaris geanalyseerd, die niet in staat was om de brief terug te vinden: op zijn onderzoekingen was, zegt hij, 'binnen het terrein van zijn specialisme' niets aan te merken. De kommissaris sloeg geen enkele plek over, hij putte alle mogelijkheden uit op het vlak van de 'huiszoeking'; maar om de brief te vinden had hij moeten overstappen op een ander nivo en het standpunt van de politieman moeten inwisselen voor dat van de heler. Zo kan de 'huiszoeking' toegepast op een horizontaal geheel van narratieve relaties weliswaar volledig zijn, om doeltreffend te zijn moet ze ook 'vertikaal' worden uitgevoerd: de betekenis (*sens*) ligt niet 'aan het eind' van het verhaal, maar loopt er dwars doorheen; deze ligt net zo voor de hand als *De gestolen brief* maar ontsnapt evenzeer als deze aan elke eenzijdige verkenning.

Nog heel wat pogingen zullen nodig blijken voor de nivo's van het verhaal met enige zekerheid kunnen worden vastgesteld. De nivo's die hier zullen worden voorgesteld vormen een voorlopig profiel, met een nog bijna uitsluitend didaktisch nut: ze maken het mogelijk de problemen te plaatsen en te groeperen, zonder strijdig te zijn, menen we, met de enkele analyses die reeds hebben plaatsgevonden.¹⁹ We stellen voor in het narratieve werk drie beschrijvingsnivo's te onderscheiden: het nivo van de *funkties* (in de zin die deze term heeft bij Propp en Bremond), het nivo van de *handelingen* (in de betekenis van de term bij Greimas wanneer hij spreekt over de personages als aktanten), en het nivo van de *vertelling* (wat grofweg het nivo van het 'discours' is bij Todorov). Men bedenke wel dat deze drie nivo's onderling in toenemende mate worden geïntegreerd: een funktie heeft pas zin in zoverre deze gesitueerd

17. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*. Parijs 1966, p. 233.

18. Zie T. Todorov, 'Les catégories du récit littéraire', in: *Communications* 8.

19. Ik heb zoveel mogelijk mijn best gedaan om in deze inleiding de nu lopende onderzoeken zo weinig mogelijk te hinderen.

wordt in de algemene handeling van de aktanten; en deze handeling zelf krijgt zijn uiteindelijke zin door het feit dat ze wordt verteld, toevertrouwd aan een discours, dat zijn eigen kode heeft.

II. De funkties

1. Het vaststellen van de eenheden

Daar elk systeem een combinatie van eenheden is waarvan de klassen bekend zijn, moet in de eerste plaats het verhaal worden ontleed en de segmenten van het narratieve discours worden bepaald, die over een klein aantal klassen kunnen worden verdeeld. Kortom, de kleinste narratieve eenheden moeten worden bepaald.

Volgens het integratieve perspectief, dat zojuist is omschreven, kan de analyse zich niet tevreden stellen met een louter distributieve definitie van de eenheden: de betekenis (*sens*) moet van begin af aan het criterium van de eenheid zijn: juist de funktionele aard van bepaalde segmenten van de geschiedenis maakt er eenheden van: vandaar dat men deze eerste eenheden al meteen funkties heeft genoemd. Sinds de russiese formalisten beschouwt men als een eenheid elk segment van de geschiedenis dat zich aandient als de term van een korrelatie.²⁰ De ziel van elke funktie, of zo men wil haar kiemcel, is datgene wat het haar mogelijk maakt om in het verhaal een element te zaaien dat later tot wasdom zal komen, op hetzelfde nivo of op een ander nivo: als Flaubert ons op een bepaald moment in *Un coeur simple* schijnbaar terloops laat weten dat de dochters van de subprefekt van Pont-l'Évêque een papegaai bezaten, doet hij dat omdat in het leven van Félice deze papegaai later van groot belang zal zijn: de vermelding van dit detail (in welke linguïstische vorm dan ook) vormt dus een funktie, ofwel een narratieve eenheid.

Is alles in een verhaal dan funktioneel? Heeft alles, tot in het kleinste detail, zin (*sens*)? Kan het verhaal in zijn geheel worden ontleed in funktionele eenheden? We zullen dadelijk zien dat er ongetwijfeld meerdere typen funkties bestaan, want er bestaan meerdere typen korrelaties. Dat neemt niet weg dat een verhaal nooit uit iets anders bestaat dan funkties: alles, zij het in verschillende mate, heeft betekenis. Dit is geen kwestie van kunst (van de kant van de vertel-

20. Zie met name B. Tomachevski, 'Thématique' (1925), in: *Théorie de la littérature*. Parijs 1965. Wat later definieerde Propp de funktie als 'de handeling van het personage, gedefinieerd vanuit het gezichtspunt van zijn betekenis voor de ontwikkeling van het sprookje in zijn totaliteit'. V. Propp, *Morphologie du conte*. Parijs 1958, p. 20. In *Communications 8* zien we de definitie van Todorov ('De betekenis – of de funktie – van een element van het werk bestaat uit de mogelijkheid om in korrelatie te treden met andere elementen van het werk en met het werk in zijn totaliteit') en de preciseringen van A.J. Greimas, die de eenheid definieerde door zijn paradigmatische korrelatie maar tevens door zijn plaats binnen de syntagmatiese eenheid, waarvan de funktie deel uitmaakt.

ler), maar een kwestie van structuur: in de orde van het discours is alles wat wordt vermeld per definitie ook het vermelden waard. Zelfs wanneer een detail hardnekkig onbetekenend zou lijken, weerstand biedt aan elke functie, zou het niettemin uiteindelijk toch de betekenis absurd of nutteloos krijgen: alles heeft betekenis, of niets heeft betekenis. Men zou met andere woorden kunnen zeggen dat de kunst geen ruis kent (in de betekenis die dit woord in de informatika heeft²¹): het is een zuiver systeem, er is nooit of te nimmer een loze eenheid²², hoe lang, hoe los, hoe iel de draad ook moge zijn die haar met een van de nivo's van de geschiedenis verbindt.²³

Vanuit linguïsties gezichtspunt is de functie vanzelfsprekend een eenheid van inhoud: 'wat het wil zeggen' maakt van een *énoncé* een functionele eenheid²⁴, niet de manier waarop het gezegd wordt. Deze konstitutieve *signifié* kan verschillende signifikanten hebben, en vaak op een heel sluwe wijze: wanneer men mij meldt (in *Goldfinger*) dat *James Bond een man van rond de vijftig zag*, enz., schuilen in deze informatie twee functies van ongelijk gewicht: enerzijds voegt de leeftijd van het personage zich in een bepaald portret (waarvan het 'nut' voor de rest van de geschiedenis niet nihil is, maar vaag en achtergehouden wordt) en anderzijds is de onmiddellijke *signifié* dat Bond zijn toekomstige gesprekspartner niet kent: de eenheid impliceert dus een zeer sterke korrelatie (de aankondiging van een dreiging en de noodzaak tot identifikatie). Om de narratieve basiseenheden te bepalen mag men dus nooit het functionele karakter van de segmenten die men onderzoekt uit het oog verliezen en moet men er bij voorbaat van uitgaan dat ze niet noodzakelijk zullen samenvallen met de vormen die we traditioneel als de verschillende delen van het narratief discours herkennen (handelingen, scènes, paragrafen, dialogen, innerlijke monologen enz.), en nog minder met 'psychologische' klassen (gedragingen, gevoelens, intenties, motivaties, rationalisering van personages).

21. Precies daarom is kunst niet 'het leven', dat slechts communicatie met 'ruis' kent. De 'ruis' kan in de kunst bestaan, maar dan als een gekodeerd element (bijvoorbeeld bij Watteau); bovendien kent de geschreven kode deze 'ruis' niet: het schrijven is op noodlottige wijze helder.

22. Althans in de literatuur waar de vrijheid van de notatie (ten gevolge van het abstracte karakter van de geartikuleerde taal) een veel grotere verantwoordelijkheid met zich meebrengt dan in de 'analoge' kunsten zoals de film.

23. De functionaliteit van de narratieve eenheid is min of meer rechtstreeks (dus in het oog springend), al naargelang het nivo waarop ze speelt: wanneer de eenheden op hetzelfde nivo zijn geplaatst (in het geval van de suspens bijvoorbeeld), is de functionaliteit zeer voelbaar; veel minder wanneer de functie op het vertellend nivo wordt verzadigd: een moderne tekst, die op het vlak van de anekdote slechts zwak betekenisdragend is, vindt pas een krachtige betekenis op het nivo van het schrijven.

24. 'De syntactiese eenheden (aan gene zijde van de zin) zijn in feite eenheden van de inhoud.' A.J. Greimas, *Cours de sémantique structurale* (stencil van een kollege), VI, 5. Het onderzoek van het functionele nivo maakt dus deel uit van de algemene semantiek.

Zo zullen ook de narratieve eenheden substantieel onafhankelijk zijn van de linguïstiese eenheden, omdat het 'taalsysteem' van het verhaal niet het taalsysteem van de geartikuleerde taal is – hoewel vaak door deze laatste gedragen: ze kunnen samenvallen, maar dat is dan toevallig, en niet systematies; de funkties zullen nu eens hun vertegenwoordiging vinden door grotere eenheden dan de zin (zinsgroeperingen van verschillende afmetingen tot en met een werk in zijn geheel), dan weer in kleinere eenheden (het syntagma, het woord, en zelfs binnen het woord alleen bepaalde literaire elementen).²⁵ Wanneer men ons vertelt dat, op wacht in zijn buro van de geheime dienst, na het rinkelen van de telefoon '*Bond één van de vier hoorns van de haak nam*', dan vormt het moneem *vier* op zichzelf al een funktionele eenheid, want het verwijst naar een concept dat voor het geheel van de geschiedenis noodzakelijk is (het concept van een hoog ontwikkelde, technische burokratie); in feite is de narratieve eenheid hier niet de linguïstiese eenheid (het woord), maar slechts zijn gekonnoteerde waarde (linguïsties betekent het woord /vier/ nooit 'vier'). Dit verklaart dat sommige funktionele eenheden kleiner kunnen zijn dan de volzin, maar toch deel uitmaken van het discours: ze overschrijden dan niet de volzin – materieel blijven ze kleiner dan deze – maar wel het nivo van de denotatie die evenals de volzin deel uitmaakt van de linguïstiek.

2. Klassen van eenheden

Deze funktionele eenheden moeten over een klein aantal formele klassen worden verdeeld. Wil men deze klassen bepalen zonder een beroep te doen op de substantie van de inhoud (psychologische substanties bijvoorbeeld) dan moeten de verschillende betekenisnivo's opnieuw worden bekeken: sommige eenheden hebben eenheden van hetzelfde nivo als korrelaat; om andere eenheden te verzadigen (*saturer*) moet men naar een ander nivo overstappen. Vandaar van meet af aan het onderscheid tussen twee grote klassen van funkties, de ene distributioneel, de andere integratief. De eerste korresponderen met de funkties van Propp, die door Bremond zijn hernomen, maar die we hier veel gedetailleerder zullen bestuderen dan deze auteurs. Voor deze zullen we de term 'funkties' reserveren (hoewel de andere eenheden eveneens funktioneel zijn). Het model ervan is sinds de analyse van Tomachevski klassiek: de aankoop van een revolver heeft als korrelaat het moment waarop men er zich van zal bedienen (en indien men er geen gebruik van maakt keert de melding ervan om tot teken van besluiteloosheid enzovoort), de hoorn van de haak nemen heeft als korrelaat het moment waarop men de hoorn neerlegt, het binnendringen van de papegaai in het huis van Félice heeft als korrelaat de episode van

25. 'Men mag dus niet uitgaan van het woord als een ondeelbaar element van de literaire kunst, het behandelen als de steen waarmee het gebouw wordt opgetrokken. Het is te ontleden in veel kleinere verbale elementen.' J. Tynjanov, geciteerd door T. Todorov in: *Langages* 1, 1966, p. 18.

het opzetten van het beest, de verering ervan, enzovoort. De tweede grote klasse van eenheden, die van integratieve aard, omvat alle *indices* (in de meest algemene zin van het woord²⁶); de eenheid verwijst dan niet naar een komplementaire en konsekwente daad, maar naar een min of meer diffuus concept, dat echter voor de betekenis (*sens*) van de geschiedenis noodzakelijk is: aanduidingen met betrekking tot het karakter van de personages, inlichtingen over hun identiteit, 'sfeertekeningen' enzovoort. De relatie tussen een eenheid en zijn korrelaat is dan niet meer distributioneel (vaak verwijzen meerdere indices naar dezelfde signifié en de volgorde waarin ze in het discours voorkomen is niet noodzakelijk pertinent) maar integratief. Om te begrijpen 'waartoe' een indikatieve vermelding dient moet men naar een hoger nivo overgaan (de handelingen van de personages of de vertelling), want alleen daar vindt de indice haar ontknoping. De administratieve macht die achter Bond staat, en die wordt aangeduid door het aantal telefoontoestellen, heeft geen weerslag op de reeks handelingen die Bond inzet door de telefoon aan te nemen, zij krijgt pas zin (*sens*) op het nivo van een algemene typologie van de aktanten (Bond staat aan de kant van de orde). Door de in zekere zin vertikale aard van hun relaties zijn de indices werkelijk semantiese eenheden, want in tegenstelling tot de 'functies' in de strikte zin, verwijzen ze naar een signifié, niet naar een 'operatie'. De bekrachtiging van de indices ligt 'hogerop' en is soms zelfs slechts virtueel, buiten het expliciete syntagma (het 'karakter' van een personage kan voortdurend worden aangeduid zonder ooit te worden genoemd), het is een paradigmatische bekrachtiging. De bekrachtiging van de 'Funkties' ligt altijd alleen maar 'verderop', is een 'syntagmatiese' bekrachtiging.²⁷

Funkties en *Indices* dekken een ander klassiek onderscheid: de Funkties impliceren metonymies relata, de Indices metaforiese relata: de eerste korresponderen met een funktionaliteit van het handelen, de laatste met een funktionaliteit van het zijn.²⁸

Deze twee grote klassen van eenheden, Funkties en Indices, zouden reeds een bepaalde klassificering van verhalen mogelijk moeten maken. Sommige verhalen zijn uiterst funktioneel (zoals de sprookjes), en sommige anderen zijn daarentegen uiterst indicatief (zoals de 'psychologische' romans); tussen deze beide uitersten bestaat een hele reeks van tussenvormen, afhankelijk van de geschiedenis, de samenleving, het genre. Maar dat is nog niet alles; binnen elk van deze beide grote klassen kan men onmiddellijk twee subklassen van narra-

26. De aanduidingen, evenals die nog volgen, zijn waarschijnlijk alle voorlopig.

27. Dat verhindert niet dat uiteindelijk de syntagmatiese uitspreiding van funkties paradigmatische relaties tussen afzonderlijke funkties kan toedekken, zoals reeds sinds Lévi-Strauss en Greimas is erkend.

28. Men kan de Funkties niet herleiden tot de handelingen (werkwoorden) noch de Indices tot de kwaliteiten (de adjektieven), want er zijn handelingen die indicieel zijn, omdat ze 'tekens' zijn van een karakter, een atmosfeer, enz.

tieve eenheden bepalen. Om nogmaals de klasse van de Funkties te nemen, haar eenheden zijn niet allemaal even 'belangrijk'; sommige vormen heuse scharnieren van het verhaal (of van een fragment van het verhaal), andere dienen slechts tot het 'opvullen' van de narratieve ruimte die de scharnierfunkties scheidt: laten we de eerste *kardinale funkties* (of *kernen*) noemen en de tweede, gezien hun aanvullend karakter, *katalyses*. Opdat er sprake is van een kernfunctie is het voldoende dat de handeling waarnaar ze verwijst, een alternatief opent (of handhaaft of sluit) dat gevolgen heeft voor het vervolg van de geschiedenis, kortom dat ze een onzekerheid in het leven roept of daaraan een eind maakt. Als in een verhaalfragment *de telefoon gaat* dan is het evengoed mogelijk deze wel te beantwoorden als niet te beantwoorden, en dit zal de geschiedenis beslist een andere richting doen inslaan. Men kan daarentegen altijd tussen deze twee kernfunkties bijkomende aantekeningen plaatsen, die zich rond de ene of andere kern verzamelen zonder er de alternatieve aard van te wijzigen: de ruimte die '*de telefoon ging*' scheidt van '*Bond nam op*' kan worden gevuld door vele kleine voorvallen of kleine beschrijvingen: '*Bond liep naar het buro, nam de hoorn van de haak, legde zijn sigaret neer*', enzovoort. Deze katalyses blijven funktioneel in zoverre ze een korrelatie aangaan met een kern, maar hun funktionaliteit is afgezwakt, eenzijdig, parasiteert: het gaat hier om een louter chronologische funktionaliteit: (datgene wat twee momenten van de geschiedenis scheidt wordt beschreven). De band die twee kernfunkties verenigt, wordt daarentegen bezet door een dubbele funktionaliteit, namelijk een chronologische en logiese: de katalyses zijn slechts opeenvolgende konsekwentieve eenheden, de kernfunkties zijn eveneens konsekwetief, maar tevens konsekwent. Alles wijst er inderdaad op dat de drijvende kracht van de narratieve aktiviteit juist bestaat uit de verwarring tussen opeenvolging en konsekwentie: datgene wat *daarna* komt wordt in het verhaal gelezen als *veroorzaakt door*. Het verhaal zou in dat geval een systematische toepassing zijn van de logiese vergissing, die door de scholastiek werd aangegeven met de formule *post hoc, ergo propter hoc*, wat zeer goed het motto zou kunnen zijn van het Lot, waarvan het verhaal per slot van rekening niets anders dan het 'taalsysteem' is. En dit 'in elkaar persen' van logika en temporaliteit wordt volbracht door het raamwerk van de kernfunkties. Deze funkties kunnen op het eerste gezicht tamelijk onbeduidend zijn: dat wat ze samenstelt is niet het spektakel (de belangrĳkheid, de omvang, de zeldzaamheid of de kracht van de geuite handeling), het is, als de uitdrukking geoorloofd is, het risico: de kernfunkties zijn de riskante punten van het verhaal. Tussen deze keuzemomenten, tussen deze 'dispatchers' brengen de katalyses veiligheidszones, rustpunten, overdaad aan; deze 'overdadigheden' zijn echter niet nutteloos: er zij nogmaals op gewezen dat vanuit het gezichtspunt van de geschiedenis, de katalyse weliswaar een zwakke funktionaliteit kan hebben, maar deze is geenszins van nul en generlei waarde: al zou de katalyse louter redundant zijn (ten opzichte van haar kern), dan zou ze toch desondanks deel uitmaken van de ekonomie van de boodschap. Maar dat

is niet het geval: een ogenschijnlijk overbodige opmerking heeft altijd een diskursieve functie: ze versnelt, vertraagt, reaktiveert het discours, ze vat samen, loopt vooruit, zet op een dwaalspoor.²⁹ Daar datgene wat vermeld wordt zich altijd voordoet als vermeldenswaard, wekt de katalyse voortdurend de semantiese spanning van het discours, zegt voortdurend: er is betekenis (*sens*) geweest, er zal betekenis zijn. De permanente functie van de katalyse is dus in alle omstandigheden een fatiese functie (om de term van Jakobson te hernemen): zij onderhoudt het contact tussen de verteller en degene voor wie het verhaal bestemd is. Laten we stellen dat men geen kern kan wegnemen zonder de geschiedenis te veranderen, maar dat men evenmin een katalyse kan wegnemen zonder het discours te veranderen. Wat betreft de tweede grote klasse van narratieve eenheden (de *Indices*), een integratieve klasse, deze eenheden hebben gemeen dat ze slechts verzadigd (aangevuld) kunnen worden op het nivo van de personages of op het nivo van de vertelling. Ze maken dus deel uit van een *parametrische* relatie³⁰, waarvan de tweede, impliciete term permanent is, uitgebreid over een episode, een personage of een werk in zijn geheel. Men kan echter een onderscheid maken tussen *indices* in de eigenlijke zin van het woord, die verwijzen naar een karakter, een gevoel, een klimaat van verdenking bijvoorbeeld, een filosofie, en de *informaties* die dienen tot het herkennen, tot het plaatsen in de tijd en ruimte. Als men zegt dat Bond de wacht houdt in een kantoor waarvan het open venster uitzicht biedt op de maan tussen grote, voorbijdrijvende wolken, dan duidt men een stormachtige zomernacht aan, en deze deductie zelf vormt een aanwijzing voor een sfeer die verwijst naar het zwaar angstige klimaat van een handeling die men nog niet kent. De *indices* hebben dus altijd impliciete signifiés, de informanten daarentegen hebben deze niet, althans niet op het nivo van de geschiedenis: het zijn pure gegevens, waarvan de betekenis onmiddellijk gegeven is. De *indices* veronderstellen een ontcijferende activiteit: het gaat er voor de lezer om een karakter, een sfeer te leren kennen. De informanten leveren een kant en klare kennis; hun functionaliteit is zoals die van de katalyse dus zwak, maar evenmin nihil: hoe 'mat' ze ook moge zijn ten opzichte van de rest van de geschiedenis, de informatie (bijvoorbeeld de juiste leeftijd van een personage) dient ertoe om de werkelijkheid van de referent te authenticeren, om de fictie in de werkelijkheid te wortelen: het is een operator die de werkelijkheid bewerkstelligt en als zodanig bezit deze een onbetwistbare functionaliteit, niet op het nivo van de geschiedenis, maar op het nivo van het discours.³¹

29. Valéry sprak over 'opschortende tekens'. De thriller maakt veel gebruik van deze 'misleidende' eenheden.

30. N. Ruwet noemt een *parametrische* element een element dat gedurende de hele duur van een muziekstuk konstant blijft (bijvoorbeeld het tempo van een allegro van Bach, het eenstemmige karakter van een solo).

31. G. Genette maakt onderscheid tussen twee soorten beschrijvingen: ornamentale en

Kernen en katalyses, indices en informaties (nogmaals, de naamgeving doet er weinig toe), dat zijn, lijkt het, de basisklassen waarin men de eenheden van het funktionele nivo kan verdelen. Twee opmerkingen dienen aan deze klassificering te worden toegevoegd. In de eerste plaats kan een eenheid tegelijk tot twee verschillende klassen behoren: een whisky drinken (in de hall van een vliegveld) is een handeling die als katalyse kan dienen bij de weergave van het 'wachten' (kern), maar het is ook en tegelijkertijd een aanduiding van een bepaalde sfeer (moderniteit, ontspanning, herinnering, enz.); met andere woorden, sommige eenheden kunnen gemengd zijn. Zo is er een heel spel mogelijk in de ekonomie van het verhaal. In de roman *Goldfinger* krijgt Bond, als hij de kamer van zijn tegenstander moet doorzoeken, een passepartout van zijn opdrachtgever: de vermelding is een zuivere funktie (kernfunktie). In de film is dit detail gewijzigd: gekscherend pakt Bond de sleutelbos af van een kamermeisje, dat niet protesteert; de weergave is niet meer louter funktioneel, maar tevens indikatief: ze verwijst naar het karakter van Bond (zijn nonchalance en zijn sukses bij vrouwen). In de tweede plaats moeten we opmerken (overigens komen we hier later op terug) dat de vier klassen waarover we zojuist gesproken hebben, ook anders verdeeld kunnen worden, en dit meer in overeenstemming met het linguïsties model. De katalyses, de indices, de informanten hebben inderdaad één kenmerk gemeen: het zijn *expansies* ten opzichte van de kernen: de kernen (dat zullen we dadelijk zien) vormen eindige verzamelingen met een beperkt aantal termen, ze worden beheerst door een logika, ze zijn zowel noodzakelijk als voldoende. Als dit raamwerk is gegeven gaan de andere eenheden dit opvullen op een wijze waardoor ze in principe eindeloos kunnen voortwoekeren. Dat is, zoals men weet, wat gebeurt met de volzin, die bestaat uit eenvoudige proposities die eindeloos worden gekompliceerd met verdubbelingen, opvulsels, omhulsels enzovoort: zoals de zin kan ook het verhaal eindeloos worden gekatalyseerd. Mallarmé hechtte zoveel waarde aan dit type struktuur dat hij er zijn gedicht *Jamais un coup de dés* op gebouwd heeft, dat met zijn 'knopen' en zijn 'holtes', zijn 'woord-knopen' en zijn 'kantwerkwoorden' misschien met recht kan worden beschouwd als het blazen van elk verhaal – van elke taal.

3. De funktionele syntaxis

Hoe, volgens welke 'grammatika' rijgen deze verschillende eenheden zich aaneen langs het narratieve syntagma? Wat zijn de regels van het funktionele kombinatiesysteem? De informaties en de indices kunnen zich vrijelijk met

signifikatieve. De significatieve beschrijving moet duidelijk worden gekoppeld aan de geschiedenis en de ornamentele beschrijving aan het nivo van het discours, hetgeen verklaart dat ze lange tijd een volmaakt gekodeerd retories 'stuk' vormde: de *descriptio* of de *ekphrasis*, een zeer gewaardeerde oefening van de neo-retorika. (G. Genette, 'Les frontières du récit', in: *Communications* 8, 1966; ook in: *Figures* II, Parijs 1969 – de vert.)

elkaar combineren: zo bijvoorbeeld het portret, dat zonder problemen gegevens over de burgerlijke staat en karaktertrekken naast elkaar plaatst. Een relatie van eenvoudige implikatie verenigt de katalyses en de kernen: een katalyse veronderstelt noodzakelijkerwijs het bestaan van een kernfunctie waaraan ze zich moet hechten, maar omgekeerd is dat niet het geval. Wat betreft de kernfuncties, deze worden door een verhouding van solidariteit verenigd: een kernfunctie brengt noodzakelijkerwijs een andere kernfunctie met zich mee en omgekeerd. Bij deze laatste verhouding moeten we een moment blijven stilstaan: in de eerste plaats omdat ze bepalend is voor het raamwerk zelf van het verhaal (de uitwijdingen kunnen worden weggelaten, de kernen niet), en in de tweede plaats omdat degenen die proberen het verhaal te structureren zich vooral met deze relatie bezighouden.

We hebben al opgemerkt dat het verhaal juist door zijn structuur een verwarrend invoert tussen opeenvolging en konsekwentie, tussen tijd en logika. Deze dubbelzinnigheid vormt het centrale probleem van de narratieve syntaxis. Gaat er achter de tijd van het verhaal een tijdloze logika schuil? Dit was nog niet zo heel lang geleden een twistpunt tussen de onderzoekers. Propp, wiens analyse, zoals men weet, de weg voorbereide voor de hedendaagse studies, houdt absoluut vast aan de onwrikbaarheid van de chronologische volgorde; de tijd is in zijn ogen de werkelijkheid, en daarom leek het hem noodzakelijk het sprookje in de tijd te verankeren. Aristoteles zelf echter plaatste de logika al hoger dan de chronologie door de tragedie (die wordt bepaald door de eenheid van de handeling) te plaatsen tegenover de geschiedenis (die wordt bepaald door een veelvoud van handelingen en de eenheid van tijd).³² Hetzelfde doen alle hedendaagse onderzoekers (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), die ongetwijfeld allemaal (hoezeer ze op andere punten ook van mening mogen verschillen) de propositie van Lévi-Strauss zouden kunnen onderschrijven: 'De orde van de chronologische opeenvolging lost zich op in een tijdloze matrix-structuur.'³³ De hedendaagse analyse neigt er inderdaad toe om het narratieve continuüm te 'de-chronologiseren' en te 're-logificeren', het te onderwerpen aan wat Mallarmé naar aanleiding van de franse taal '*les primitives foudres de la logique*' noemde.³⁴ Of preciezer, althans dat zouden we graag willen, de opgave is te slagen in een structurele beschrijving van de chronologische illusie: de narratieve logika dient de narratieve tijd te verantwoorden. We zouden met andere woorden kunnen zeggen dat de temporaliteit slechts een structurele klasse van het verhaal (van het discours) is, precies zoals in het taalsysteem (*langue*) de tijd slechts bestaat in de vorm van een systeem. Vanuit het standpunt van het verhaal bestaat wat we de tijd noemen niet, of bestaat slechts functioneel als element van een semioties systeem: de

32. Aristoteles, *Poetika*, 1459 a.

33. Geciteerd door Cl. Bremond, 'Le message narratif', in: *Communications* 4, 1964.

34. S. Mallarmé, 'Quant au livre', in: *Oeuvres Complètes*, a.w., p. 386.

tijd behoort niet tot het discours in eigenlijke zin, maar tot de referent. Het verhaal en het taalsysteem kennen slechts een semiologische tijd. De 'echte' tijd is een referentiële illusie, een 'realistische' illusie, zoals het kommentaar van Propp demonstreert, en als zodanig moet de structurele beschrijving deze behandelen.³⁵

Wat is dus de logika die de voornaamste functies van het verhaal beheerst? Dat probeert men naarstig vast te stellen en dit wordt tot op heden het meest uitvoerig bediscussieerd. We verwijzen derhalve naar de bijdragen van A.J. Greimas, Cl. Bremond en T. Todorov aan *Communications* 8, die allen de logika van de functies behandelen. Drie hoofdrichtingen komen in het onderzoek naar voren, die door T. Todorov uiteengezet worden. De eerste weg (Bremond) is het meest logies in de strikte zin: het gaat erom de syntaxis van de menselijke handelingen die door het verhaal in werking worden gezet, te rekonstrueren, om het traject van de 'keuzen' op te sporen waaraan op elk punt van de geschiedenis een personage op fatale wijze is onderworpen³⁶ en aldus aan het daglicht te brengen wat we een energetiese logika zouden kunnen noemen³⁷ daar ze personages bestudeert op het moment dat ze een keuze tot handelen maken. Het tweede model is linguïsties (Lévi-Strauss, Greimas): dit onderzoek houdt zich voornamelijk bezig met het opsporen van de paradigmatische opposities in de functies. Deze opposities, in overeenstemming met Jakobsons principe van het 'poëtiese', liggen 'verspreid' over het stramien van het verhaal (we zullen juist hier de nieuwe ontwikkelingen zien waarmee Greimas het paradigmatische van de functies verbetert of aanvult). De derde weg, die door Todorov wordt geschetst, is enigszins anders, daar zij de analyse op het nivo van de 'handelingen' plaatst (dat wil zeggen van de personages), en poogt de regels op te stellen waarmee het verhaal een bepaald aantal basispredikaten combineert, varieert en transformeert.

Er kan geen sprake zijn van een keuze tussen deze werkhypothesen: ze bestrijden elkaar niet, maar wedijveren en worden trouwens op dit moment nog volop uitgewerkt. De enige aanvulling die we ons hier veroorloven betreft de dimensies van de analyses. Zelfs als we de indices, de informanten en de katalyses terzijde schuiven, blijven er in een verhaal (vooral als het gaat om een

35. Op zijn zoals altijd scherpzinnige, maar niet altijd even toepasselijke wijze heeft Valéry de status van de narrativiteit treffend geformuleerd: 'Het geloof aan de tijd als de agens en leidraad is gebaseerd op het *mechanisme van het geheugen* en van het discours tezamen' (*Tel Quel*, II, p. 348, kurs. van mij, R.B.); de illusie wordt in het discours zelf geproduceerd.

36. Deze conceptie doet denken aan de opvatting van Aristoteles: de proairesis, de rationele keuze van de verrichte akties, fundeert de *praxis*, praktische wetenschap die geen enkel werk los van de agens voortbrengt, in tegenstelling tot de *poiësis*. In deze termen kan men stellen dat de analytikus tracht de *praxis* binnen het verhaal te rekonstrueren.

37. Deze logika, gebaseerd op het alternatief (*dit of dat doen*) heeft de verdienste dat ze het proces van de dramatisering weergeeft, waarvan het verhaal gewoonlijk de bedding is.

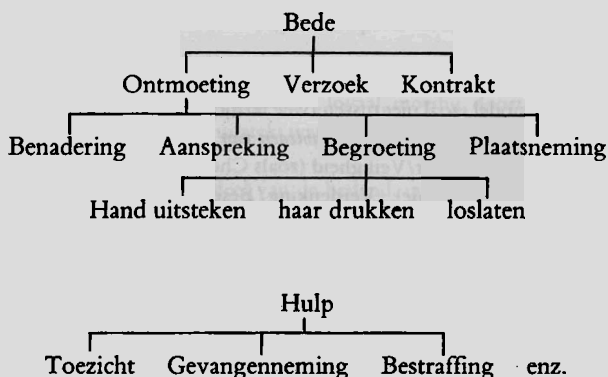
roman en niet meer om een sprookje) een zeer groot aantal kernfuncties over. **Vele kunnen niet worden** gevat door de zojuist genoemde analyses, die tot nog toe op de grote artikulaties van het verhaal hebben gewerkt. Er moet echter een voldoende nauwkeurige beschrijving worden voorzien om alle eenheden van het verhaal tot en met zijn kleinste segmenten te kunnen verantwoorden. Men bedenke nogmaals dat de kernfuncties niet kunnen worden vastgesteld naar hun 'belangrijkheid', maar alleen door de (dubbel-implicatieve) aard van hun relaties: een 'telefoontje', hoe onbeduidend het ook moge lijken, bevat enerzijds zelf enige kernfuncties (*bellen, opnemen, spreken, ophangen*) en anderzijds moet men het in zijn geheel in verband kunnen brengen met de grote artikulaties van de anekdote. De funktionele hoes van het verhaal dringt een organisatie van bemiddelingen op, waarvan de basiseenheid slechts een kleine groepering van functies kan zijn, die hier (in navolging van Cl. Bremond) een *sekwentie* wordt genoemd.

Een sekwentie is een logiese reeks kernen, die onderling worden verenigd door een relatie van solidariteit³⁸: de sekwentie opent wanneer één van haar termen in het geheel geen solidaire antecedent heeft en sluit wanneer een ander van haar termen geen konsekwent heeft. Om een opzettelijk onbeduidend voorbeeld te noemen: een konsumptie bestellen, ontvangen, consumeren, betalen, deze verschillende functies vormen een duidelijk gesloten sekwentie, want het is onmogelijk om aan het bestellen iets te laten voorafgaan of iets op de betaling te laten volgen zonder het homogene geheel 'Bestelling' te buiten te gaan. De sekwentie kan inderdaad steeds worden benoemd. Toen Propp en Bremond de grote functies van het sprookje vaststelden, werden beiden ertoe gebracht ze te benoemen (*Bedrog, Verraad, Strijd, Kontrakt, Verleiding* enzovoort). De benoemende operatie is evenzeer onvermijdelijk voor de onbeduidende sekwenties, die men ook wel 'mikro-sekwenties' zou kunnen noemen, sekwenties die vaak de allerfijnste korrels van het narratieve weefsel uitmaken. Is het benoemen de uitsluitende drijfveer van de analytikus? Met andere woorden: zijn ze zuiver meta-linguïsties? Dat zijn ze ongetwijfeld daar ze de kode van het verhaal behandelen, maar men kan zich voorstellen dat ze deel uitmaken van een innerlijke meta-taal, eigen aan de lezer (de toehoorder) zelf, die elke logiese reeks van handelen opvat als een nominaal geheel: lezen is benoemen; luisteren is niet een taal waarnemen, maar ook een taal konstrueren. De titels van de sekwenties tonen veel overeenkomst met de *dek-woorden* (*cover-words*) van de vertaalmachines, die op een aanvaardbare manier een grote verscheidenheid van betekenissen en nuances onderscheiden. Het taalsysteem van het verhaal dat we in ons hebben, bevat van meet af aan deze essentiële rubrieken: de afgeronde logika die een sekwentie struktureert is onverbrekelijk met haar naam verbonden. Elke functie die een *Verleiding* inleidt, dringt zodra ze zich voordoet in de naam die ze oproept het hele proces van de verleiding

38. In de zin van Hjelmslev's dubbele implicatie: twee termen veronderstellen elkaar.

tevens op, zoals we dit uit alle verhalen die in ons het taalsysteem van het verhaal hebben gevormd, leerden.

De sekwentie houdt, hoe beperkt haar belang ook moge zijn daar ze is samengesteld uit een klein aantal kernen (dat wil in feite zeggen uit 'dispat-chers'), altijd momenten van risico in, en dat rechtvaardigt haar analyse: het zou belachelijk lijken om een sekwentie te maken van de logiese reeks van kleine handelingen waaruit het aanbieden van een sigaret is samengesteld (*aanbieden, aanvaarden, aansteken, roken*); maar het gaat er juist om dat op elk van deze punten een alternatief, een vrijheid van betekenis mogelijk is. Du Pont, de opdrachtgever van James Bond, biedt deze met zijn aansteker een vuurtje aan, maar Bond weigert; de betekenis van de tweespiong is dat Bond instink-tief in dit vernuftig apparaatje een valstrik vreest.³⁹ De sekwentie is dus, zo men wil, *een bedreigde logiese eenheid*, en juist dat rechtvaardigt haar *a minimo*. Ze is ook *a maximo* gegrond: besloten in haar funkties, gerubriceerd onder een naam, vormt de sekwentie zelf een nieuwe eenheid, klaar om als eenvoudige term van een andere, grotere sekwentie te funktionseren. Ziehier een mikro-sekwentie: *de hand uitsteken, haar drukken, haar loslaten*; deze *Begroeting* wordt een eenvoudige funktie: enerzijds krijgt ze de rol van indice (de weekheid van Du Pont en de afkeer van Bond) en anderzijds vormt zij globaal de term van een grotere sekwentie, *Ontmoeting* genaamd, waarvan de andere termen (*toe-nadering, aanhouden, aanspreken, begroeting, plaatsnemen*) zelf mikro-sekwenties kunnen zijn. Een heel netwerk van substituties struktureert aldus het verhaal van de kleinste matrices tot de grootste funkties. Het betreft hier wel te verstaan een hiërarchie die binnen het funktionele nivo blijft: pas als we het verha-al stapje voor stapje hebben kunnen uitbreiden, van de sigaret van Du Pont tot de strijd van Bond tegen Goldfinger, is de funktionele analyse afgerond: de piramide van de funkties raakt dan aan het volgende nivo (dat van de Hande-lingen). Er bestaat dus zowel een syntaxis binnen de sekwenties als een (substi-tuerende) syntaxis van de sekwenties onderling. De eerste episode van *Gold-finger* krijgt dus een stemmatiese omvang.



Dit is natuurlijk een analytische voorstelling. De lezer neemt echter een lineaire reeks van termen waar. Het is van belang op te merken dat de termen van meerdere sekwenties in elkaar geschoven kunnen worden: de ene sekwentie is nog niet afgelopen of het begin van een nieuwe sekwentie kan reeds opduiken doordat ze zich ertussen voegt. De sekwenties verschuiven zich kontrapunties⁴⁰; funktioneel gezien is de structuur van het verhaal fugaties: zo houdt het verhaal tegelijk vast en 'stuwt het voort'. Binnen eenzelfde werk kan het in elkaar schuiven van de sekwenties nooit door een of andere radikale breuk ophouden, tenzij de paar hermetiese blokken (of 'stemma's') waaruit het werk is samengesteld, in zekere zin op het hogere nivo van de Handelingen (de personages) opgevangen worden: *Goldfinger* is samengesteld uit drie funktioneel onafhankelijke episodes, want hun funktionele stemma's houden tot tweemaal toe op te kommuniseren: er bestaat geen enkele sekwentiele verhouding tussen de episode van het zwembad en die van Fort Knox. Wel blijft er een aktantiële verhouding bestaan, daar de personages (en bijgevolg de structuur van hun verhoudingen) dezelfde zijn. We herkennen hier het Epos ('geheel van velerlei fabels'): het epos is een op het funktionele nivo gebroken verhaal, maar vormt op het aktantiële nivo een eenheid (dit kan worden geverifieerd in de *Odysee* of in het theater van Brecht). Het nivo van de funkties (dat het grootste deel van het narratieve syntagma levert) moet dus worden bekroond met een hoger nivo, waaruit beetje bij beetje de eenheden van het eerste nivo hun zin putten, en dat is het nivo van de Handelingen.

III. *De handelingen*

1. *Naar een structurele status van de personages*

In de *Poetika* van Aristoteles komt het begrip *personage* op de tweede plaats en is volledig ondergeschikt aan het begrip *handeling*. Volgens Aristoteles kunnen er wel fabels bestaan zonder 'karakters', maar geen karakters zonder fabel. Deze opvatting is weer opgenomen door de theoretici uit de tijd van het klassicisme (Vossius). Later heeft het *personage*, dat tot dan toe slechts een naam

39. Het is zeer goed mogelijk om zelfs op dit mikronivo een tegenstelling te vinden van een paradigmatisches model, zoals niet tussen twee termen, dan toch minstens tussen twee polen van de sekwentie: de sekwentie *aanbieden van een sigaret* spreidt door het op te schorten het paradigma *Gevaar/Veiligheid* (zoals Chegllov in zijn analyse van de Sherlock Holmes-cyklus aantoonde), *Verdenking/Bescherming*, *Agressiviteit/Vriendschappelijkheid* ten toon.

40. Dit kontrapunt is door de russiese formalisten voorvoeld, die er de typologie van hebben geschetst; hier zou men kunnen verwijzen naar de belangrijkste 'geslepen' structuren van de volzin (zie hierna § V, 1).

41. Laten we niet vergeten dat de klassieke tragedie alleen maar 'akteurs' kende en nog geen 'personages'.

was, de agens van een handeling⁴¹, een psychologische consistentie gekregen. Het is een individu geworden, een 'persoon', kortom een volledig gekonstitueerd 'wezen', ook wanneer het niets zou doen, en vanzelfsprekend zelfs voordat het handelt.⁴² Het personage werd niet langer ondergeschikt gemaakt aan de aktie; van het begin af aan belichaamde het een psychologische essentie. Deze essenties konden worden ondergebracht in een inventaris, waarvan de meest zuivere vorm het emploti van het burgerlijk theater was (de kokette vrouw, de nobele vader, enzovoort). Van meet af aan had de strukturele analyse de grootste afkeer van het personage als essentie, ook al was het maar om dit te rubriceren. Of zoals T. Todorov herinnert, ontzegde Tomachevski aan het personage elk narratief belang, een opvatting die hij later afzwakte. Zonder de personages aan de analyse te onttrekken, herleidde Propp ze tot een eenvoudige typologie, die niet op psychologie stelde, maar op de eenheid van de akties die het verhaal hen toebedeelde (de Schenker van het magiese objekt, Helper, Slechte, enzovoort).

Sinds Propp stelt het personage de strukturele analyse steeds voor hetzelfde probleem: enerzijds vormen de personages (hoe men ze ook benoemt: *dramatis personae* of *aktanten*) een onvermijdelijk beschrijvingsnivo, zonder welk de vermelde minieme 'akties' niet langer begrijpelijk zijn. Men zou dus kunnen stellen dat er niet één verhaal ter wereld bestaat zonder 'personages'⁴³, althans zonder 'agenten'. Anderzijds kunnen deze agenten, die tamelijk talrijk zijn, noch worden beschreven, noch worden gerubriceerd in termen van 'personen': of men beschouwt de 'persoon' als een louter historische vorm, beperkt tot bepaalde genres (door ons inderdaad het best gekend), en in dat geval moet men alle verhalen buiten beschouwing laten (sprookjes, hedendaagse teksten) die agenten maar geen personen bevatten; of men verkondigt dat de 'persoon' slechts een kritiese rationalisering is, die ons tijdperk oplegt aan zuiver narratieve agenten. De strukturele analyse is er zeer op bedacht het personage niet in termen van psychologische essenties te definiëren en heeft tot nu toe door middel van verscheidene hypothesen getracht het personage niet te definiëren als een 'wezen', maar als een 'deelnemer'.

Voor Bremond kan elk personage de agent zijn van sekwenties van hande-

42. Het 'personage-persoon' heerst in de burgerlijke roman; in *Oorlog en Vrede* is Nicolaas Rostov over het geheel een goede jongen, loyaal, moedig, doortastend; prins André is een gedesilluseerd wezen bij uitstek: wat hen overkomt illustreert hen, maar maakt hen niet.

43. Als het personage door een deel van de hedendaagse literatuur onder druk werd gezet, gebeurde dat **niet om het te vernietigen (wat onmogelijk is), maar om het van persoonlijkheid te ontdoen, wat iets heel anders is.** Een roman als *Drame* van Philippe Sollers, die op het eerste gezicht geen personages heeft, wijst de persoon volledig af ten gunste van de taal, maar behoudt niettemin een fundamenteel stel van aktanten, juist tegenover de handeling van het woord. Deze literatuur kent steeds een 'subjekt', maar dit 'subjekt' is voortaan dat van de taal.

lingen die hem eigen zijn (*Bedrog, Verleiding*). Wanneer eenzelfde sekvens twee personages impliceert (wat doorgaans het geval is), bevat de sekvens twee perspectieven, of, zo men wil, twee namen (wat *Bedrog* is voor de een, is *Misleiding* voor de ander). Kortom, elk personage, zelfs een tweederangs-personage, is de held van zijn eigen sekwentie.

In zijn analyse van een 'psychologische' roman (*Les Liaisons Dangereuses* van Choderlos de Laclos) gaat Todorov niet uit van personages-personen, maar van de drie grote verhoudingen die zij onderling kunnen aangaan en die hij basispredikaten noemt (liefde, communicatie, hulp). Deze verhoudingen worden door de analyse aan twee soorten regels onderworpen: aan de *derivatie* wanneer het er om gaat andere verhoudingen te verklaren, en aan de *handeling* wanneer het er om gaat de transformaties van de verhoudingen in de loop van de geschiedenis te beschrijven. Er zijn veel personages in *Les Liaisons Dangereuses*, maar 'wat er over wordt gezegd' (de predikaten ervan) kan worden gerubriceerd.

Greimas tenslotte heeft voorgesteld om de personages van het verhaal te rubriceren en te beschrijven niet naar wat ze zijn, maar naar wat ze doen (vandaar de benaming *aktanten*) in zoverre ze deel uitmaken van de drie grote semantische assen, die men overigens in de zin (*phrase*) terugvindt (onderwerp, voorwerp, meewerkend voorwerp, bijwoordelijke bepaling), en wel: de communicatie, het verlangen (of de queeste) en de beproeving.⁴⁴ Daar deze deelname paarsgewijs wordt geordend, wordt ook de eindeloze wereld van de personages onderworpen aan een paradigmatische structuur (*Subjekt/Objekt; Begunstiger/Begunstigde; Helper/Tegenstrever*), die over het hele verhaal heen wordt geprojecteerd. En daar de aktant een klasse definieert kan hij door verschillende acteurs worden ingevuld, die worden gemobiliseerd volgens regels van vermenigvuldiging, vervanging of tekortschieten.

Deze drie concepten vertonen heel wat overeenkomst. Het belangrijkste is, dat moet nogmaals worden herhaald, dat het personage wordt gedefinieerd door zijn deelname aan een aktiesfeer. Deze sferen zijn gering in aantal, typies en rubriceerbaar. Daarom wordt het tweede nivo van beschrijving, hoewel het het nivo van de personages is, hier het nivo van de Handelingen genoemd. Deze term mag hier dus niet worden begrepen in de zin van de kleine handelingen die het weefsel van het eerste nivo vormen, maar in de zin van artikulaties van de *praxis* (verlangen, communiceren, strijden).

2. Het probleem van het subjekt

De problemen die de klassifikatie van de personages van het verhaal met zich meebrengt, zijn nog niet echt opgelost. Weliswaar is men het erover eens dat de talloze personages van het verhaal onderworpen kunnen zijn aan de regels van de substitutie en dat zelfs binnen één werk éénzelfde figuur verschillende

44. A.J. Greimas, *Sémantique Structurale*. Parijs (Larousse) 1966, pp. 129 e.v.

personages in zich kan opnemen.⁴⁵ Aan de andere kant lijkt het aktantiële model dat door Greimas is voorgesteld (en door Todorov in een ander perspectief is hernomen), de toets van een groot aantal verhalen te kunnen doorstaan: zoals elk gestructureerd model ligt de waarde ervan niet zozeer in zijn kanonieke vorm (een matrix van zes aktanten) als wel in de geregleerde transformaties (gebreken, verwarringen, verdubbelingen, substituties) waartoe het zich leent, en het geeft zodoende hoop op een aktantiële typologie van de verhalen.⁴⁶ Echter, de matrix moge een goed klassificerend vermogen hebben (dit is het geval met de aktanten van Greimas), ze geeft amper de veelvoud van de deelnames weer zodra deze in termen van gezichtspunten worden geanalyseerd. En worden de gezichtspunten gerespekteerd (in de beschrijving van Bremond), dan blijft het systeem van de personages te verbrokken. De door Todorov voorgestelde reductie vermijdt de beide valkuilen, maar ze heeft tot op heden slechts betrekking op één verhaal. Het lijkt er op dat dit alles snel op elkaar kan worden afgestemd.

Het werkelijke probleem dat de klassifikatie van de personages stelt, is de plaats (en dus het bestaan) van het *subjekt* in elke aktantiële matrix, welke formule deze ook heeft. *Wie* is het subjekt (de held) van een verhaal? Bestaat er – of bestaat er niet – een bevoorrechte klasse van acteurs? De roman zoals we die kennen heeft ons op een of andere manier – op soms slinkse (negatieve) wijze – eraan gewend een personage te benadrukken. Maar dit voorrecht bestrijkt bij lange na niet de hele narratieve literatuur. Zo zetten veel verhalen, rond één inzet, twee tegenstanders tegen elkaar op, van wie de ‘handelingen’ aldus gelijkwaardig zijn. Het subjekt is dan werkelijk tweevoudig, zonder dat het door substitutie nog verder kan worden herleid. Dit is misschien de gangbare archaïese vorm, alsof het verhaal in navolging van sommige taalsystemen (*langues*) zelf ook een *duel* van personen heeft gekend. Dit duel is des te interessanter daar het het verhaal verwant maakt aan de structuur van sommige (zeer moderne) spelen, waarin twee gelijkwaardige tegenstanders éénzelfde objekt wensen te veroveren dat door een scheidsrechter is ingebracht. Dit schema herinnert aan de aktantiële matrix die door Greimas is voorgesteld, wat niet hoeft te **verbazen** als men zich ervan wil laten overtuigen dat ook het spel een taal is en op **dezelfde** symboliese structuur berust als die welke men terugvindt

45. De psychoanalyse heeft deze operaties van de verdiching vrijwel geheel aanvaard. Mallarmé zei al naar aanleiding van *Hamlet*: ‘Makkers, het moet! Want in de ideale schildering van de scène roert alles zich volgens een symboliese wederkerigheid van de types onderling of met betrekking tot één enkele figuur’ (*Crayonné au théâtre*, in: *Oeuvres complètes*, a.w., p. 301).

46. Bijvoorbeeld de verhalen waar het objekt en het subjekt in hetzelfde personage samensmelten zijn verhalen over het zelfonderzoek, het zoeken naar de eigen identiteit (*L’Ane d’Or*), verhalen waarin het subjekt opeenvolgende objekten najaagt (*Madame Bovary*) enzovoort.

in het taalsysteem van het verhaal: ook het spel is een volzin (*phrase*).⁴⁷ Indien men vasthoudt aan een geprivilegieerde klasse van acteurs (het subjeet van de queeste, van het verlangen, van de aktie) is het op zijn minst noodzakelijk om het te versoepelen door deze aktant te onderwerpen aan dezelfde categorieën van de – niet psychologische maar wel grammatikale – persoon: des te meer zal men toenadering moeten zoeken tot de linguïstiek om een beschrijving en een klassificering te kunnen geven van de persoonlijke instantie (*ik/jij*) of het onpersoonlijke (*hij*) enkelvoud, dualis of meervoud van de handeling. Misschien zullen de grammatikale categorieën van de persoon (via onze naamwoorden) de sleutel geven tot het handelingsnivo. Maar daar deze categorieën slechts gedefinieerd worden met betrekking tot het vlak van het discours en niet tot dat van de werkelijkheid⁴⁸, krijgen de personages als eenheden van het handelingsnivo hun betekenis (hun begrijpelijkheid) pas als ze worden geïntegreerd in het derde nivo van de beschrijving, dat we hier het nivo van de Vertelling noemen (in tegenstelling tot de Funkties en de Handelingen).

IV. De vertelling

1. De narratieve kommunikatie

Precies zoals binnen het verhaal een grote ruilfunctie bestaat (verdeeld over een gever en een begunstigde), zo is, per homologie, het verhaal als objekt de inzet van een kommunikatie: er is een schenker van het verhaal, er is een bestemming van het verhaal. Zoals bekend, vooronderstellen in de linguïstiese kommunikatie *ik* en *jij* elkaar absoluut. Op dezelfde manier kan er geen verhaal bestaan zonder verteller en zonder toehoorder (of lezer). Dit klinkt misschien banaal, maar is desalniettemin nauwelijks uitgewerkt. Inderdaad is de rol van de zender overvloedig geparafraseerd (men bestudeert de 'auteur' van een roman, zonder zich overigens af te vragen of hij wel de 'verteller' is), maar wanneer men overgaat naar de lezer, kent de literaire theorie veel meer schroom. In feite gaat het niet om een introspektie van de motieven van de verteller noch om de effecten die de vertelling bij de lezer teweegbrengt. Waar het om gaat is de kode te beschrijven waardoor verteller en lezer dwars door het verhaal heen worden betekend. Op het eerste gezicht lijken de tekens van de verteller veel zichtbaarder en talrijker dan de tekens van de lezer (een verhaal zegt vaker *ik* dan *jij*). In werkelijkheid zijn de laatste eenvoudiger slinker dan de eerste. Elke keer bijvoorbeeld dat de verteller ophoudt te 'representeren' en feiten meldt die hij uitstekend kent maar de lezer onbekend zijn, ontstaat er door dit betekenisvolle tekortschieten een teken van het lezen. Het zou

47. De analyse van de James Bond-cyklus door Umberto Eco ('James Bond: une combinatoire' in: *Communications* 8) verwijst eerder naar het spel dan naar de taal.

48. Zie de analyses van de persoon door E. Benveniste, a.w.

immers zinloos zijn dat de verteller zichzelf een informatie verschaft: *Leo was de baas van deze tent*⁴⁹ vertelt ons een roman in de eerste persoon: dit is een teken van de lezer, verwant aan wat Jakobson de konatieve functie van de communicatie noemt. Daar een overzicht niet voorhanden is, zullen we voorlopig de tekens van de receptie links laten liggen (hoewel ze ook belangrijk zijn), om enkele opmerkingen te maken over de tekens van de vertelling.⁵⁰

Wie is de schenker van het verhaal? Tot nu toe lijken er drie opvattingen te zijn geformuleerd. De eerste is van mening dat het verhaal wordt uitgezonden door een persoon (in de volledig psychologische zin van de term); deze persoon heeft een naam, het is de auteur. In hem worden onophoudelijk de 'persoonlijkheid' en de kunst van een volledig geïdentificeerd individu verwisseld, een individu dat bij tijd en wijle de pen ter hand neemt om een geschiedenis te schrijven: het verhaal (met name de roman) is dan slechts de uitdrukking van een *ik* die er buiten staat. De tweede opvatting maakt van de verteller een soort van volledig schijnbaar onpersoonlijk bewustzijn, dat de geschiedenis uitzendt van een superieur gezichtspunt, dat van God.⁵¹ De verteller bevindt zich tegelijkertijd in zijn personages (omdat hij alles weet wat er zich innerlijk in hen afspeelt) en staat erbuiten (omdat hij nooit zich méér met de een dan met de ander identificeert). De derde, de meest recente opvatting (Henry James, Sartre) dekreteert dat de verteller zijn verhaal moet beperken tot wat de personages kunnen waarnemen of weten: alsof elk personage om de beurt de zender van het verhaal is.

Deze drie opvattingen zijn in zoverre even hinderlijk dat ze alle drie in de verteller en in de personages werkelijke 'levende' personen lijken te zien (men kent de onuitroeibare macht van de literaire mythe), alsof het verhaal zijn oorsprong vindt en zijn beslag krijgt op het referentiële nivo (het betreft hier drie even realistische opvattingen). Welnu, vanuit ons gezichtspunt in ieder geval zijn verteller en personages wezenlijk 'wezens van papier'. De (materiële) auteur mag in geen enkel opzicht worden verward met de verteller van dit verhaal.⁵² De tekens van de verteller zijn immanent aan het verhaal, en bijgevolg toegankelijk voor een semiologische analyse. Maar wil men besluiten dat

49. *Double Bang à Bangkok*. De volzin funktioneert als een 'knipoog' naar de lezer, alsof men zich tot deze wendt. Daarentegen is de uiting 'Ainsi, Léo venait de sortir' een teken van de verteller, want deze maakt deel uit van een door een 'persoon' gehouden redenering.

50. Zie T. Todorov, 'Les catégories', a.w. Hij behandelt overigens het beeld van de verteller en van de lezer.

51. 'Wanneer zal men schrijven vanuit het gezichtspunt van een *superieure grap*, zoals God ze ziet vanuit den hoge.' G. Flaubert, 'Préface' bij *La vie d'un écrivain*. Parijs 1965, p. 91.

52. Dit onderscheid is, op de schaal die ons bezighoudt, des te noodzakelijker, daar histories gezien een aanzienlijke hoeveelheid verhalen geen auteur hebben (mondelijke verhalen, volksverhalen, epi die aan de aedes zijn toevertrouwd, aan de vertellers, enz.).

de auteur zelf (of hij zich nu openlijk toont, zich verbergt of zich wegcijfert) over 'tekens' beschikt die hij over zijn werk zou uitstrooien, dan moet men noodzakelijk veronderstellen dat tussen de 'persoon' en zijn taal een signalerende verhouding bestaat, die van de auteur een vol subject maakt en van het verhaal de instrumentele uitdrukking van deze volheid. Dit kan voor de structurele analyse geen oplossing zijn: *wie spreekt* (in het verhaal) is niet *wie schrijft* (in het leven) en *wie schrijft* is niet *wie is*.⁵³

In feite kent de vertelling in eigenlijke zin (of kode van de verteller), precies als overigens het taalsysteem, slechts twee tekensystemen: persoonlijk en onpersoonlijk. Deze twee systemen krijgen niet noodzakelijk de linguïstiese merktekens die zijn verbonden aan de persoon (*ik*) en aan de niet-persoon (*hij*); er kunnen bijvoorbeeld verhalen bestaan, of tenminste episodes, die zijn geschreven in de derde persoon en waarvan de werkelijke instantie toch de eerste persoon is. Hoe dit uit te maken? Het volstaat om het verhaal (of de passage) te 'rewrite' van *hij* naar *ik*. Zolang deze operatie geen andere wijziging van het discours met zich meebrengt dan alleen de verandering van de grammatikale voornaamwoorden, is het zeker dat we in het systeem van de persoon blijven. Hoewel het hele begin van *Goldfinger* in de derde persoon geschreven is, wordt het in feite gesproken door James Bond. Om de instantie te veranderen is het nodig dat het 'rewrite' onmogelijk wordt. Zo is bijvoorbeeld de zin 'hij zag een man van ongeveer vijftig jaar, die er nog jong uitzag' volmaakt persoonlijk, ondanks het *hij* ('Ik, James Bond zag', enzovoort), maar de narratieve enoncé 'het getinkel van het ijs tegen het glas leek Bond plotseling een idee te geven' kan niet persoonlijk zijn vanwege het werkwoord 'lijken', dat het teken wordt van het onpersoonlijke (en niet van het *hij*). Het staat vast dat het onpersoonlijke de traditionele modus van het verhaal is, daar de taal een heel tijdssysteem heeft uitgewerkt dat eigen is aan het verhaal (gebaseerd op de aoristus)⁵⁴ met de bedoeling om de tegenwoordigheid van degenen die spreekt uit te wissen: 'In het verhaal', zegt Benveniste, 'spreekt niemand'. Niettemin is de persoonlijke instantie beetje bij beetje in het verhaal doorgedrongen en werd de vertelling verbonden met het *hic et nunc* van het spreken (de definitie van het persoonlijke systeem). Ook ziet men dat vandaag de dag heel wat verhalen, waaronder de meest gangbare, in een uiterst snel ritme, vaak binnen de grenzen van eenzelfde volzin, het persoonlijke en onpersoonlijke vermengen. Zoals deze zin uit *Goldfinger*:

Zijn ogen waren
grijs-blauw.

Ze waren gericht op die van Du Pont
die niet wist welke houding aan te nemen
want deze starre blik bevatte een mengeling
van argeloosheid, ironie en zelfspot.

persoonlijk
onpersoonlijk

persoonlijk
onpersoonlijk

De mengeling van systemen wordt duidelijk als een vanzelfsprekendheid ervaren. Deze vanzelfsprekendheid kan een trukage worden. Een thriller van Agatha Christie (*The Sittaford Mystery*) houdt het raadsel alleen in stand door een spelletje te spelen met de persoon van de vertelling: een personage wordt van binnen uit beschreven, terwijl hij al de moordenaar is⁵⁵; het is alsof in eenzelfde bewustzijn een bewustzijn van de getuige, immanent aan het discours, en een bewustzijn van de moordenaar, immanent aan de referent, aanwezig zijn. Dit misleidende draaikruis tussen twee systemen maakt alleen het raadsel mogelijk. Men begrijpt dus dat men aan de andere pool van de literatuur de onverbiddelijkheid van het gekozen systeem tot een noodzakelijke voorwaarde maakt – zonder dit echter altijd tot het eind toe te kunnen volhouden.

Deze strengheid, die door sommige hedendaagse schrijvers wordt gezocht, is niet noodzakelijk een esthetische imperatief. Wat men psychologische roman noemt, wordt doorgaans gekenmerkt door een mengeling van beide systemen, die beurtelings de tekens van de niet-persoon en van de persoon in beweging brengen. De 'psychologie' kan zich paradoxaal genoeg niet voegen naar een zuiver systeem van de persoon, want als het hele verhaal enkel wordt teruggevoerd tot de instantie van het discours, of zo men wil naar de daad van het spreken, wordt de inhoud van de persoon zelf bedreigd. De psychologische persoon (van de referentiële orde) heeft geen enkel verband met de linguïstische persoon, die trouwens nooit wordt gedefinieerd door zijn stemmingen, intenties of karaktertrekken, maar alleen door zijn (gecodeerde) plaats in het discours. Deze formele persoon tracht men vandaag de dag te spreken. Het gaat om een belangrijke ondermijning (het publiek heeft trouwens de indruk dat men geen 'romans' meer schrijft), want ze is erop gericht het verhaal van een zuiver konstaterende orde (die het tot op heden innam) te doen overgaan naar een performatieve orde, volgens welke de zin van een woord de daad van het uitspreken zelf is.⁵⁶ Vandaag de dag is schrijven niet 'vertellen', het is zeggen dat men vertelt, het is de hele referent ('dat wat men zegt') koppelen aan de taaldaad. Daarom is een deel van de hedendaagse literatuur niet meer beschrijvend maar overdrachtelijk en tracht in het woord een zo zuivere tegenwoor-

53. J. Lacan: 'Het subjeet, waarover ik spreek wanneer ik spreek, is dat hetzelfde subjeet als degenen die sprekst'

54. E. Benveniste, a. w.

55. Persoonlijke modus: 'Zelfs Burnaby kwam het voor dat er niets veranderd was...' Dit proces doet zich in grovere vorm voor in *The murder of Roger Ackroyd*, want de moordenaar zegt daar openlijk *ik*.

56. 'Zie over de performatief: T. Todorov, 'Les catégories du récit littéraire', a. w. Het klassieke voorbeeld van de performatief is de uiting 'ik verklaar de oorlog', die niet 'verklaart' of 'beschrijft', maar zijn betekenis put uit zijn eigen uitspraak (in tegenstelling tot de uiting 'de koning heeft de oorlog verklaard', die konstatief-deskriptief is).

deghed te vervullen dat het hele discours zich identificeert met de daad die het voortbrengt. De hele *logos* wordt teruggebracht – of uitgebreid – tot een *lexis*.⁵⁷

2. De situatie van het verhaal

Het vertellende nivo wordt dus bezet door de tekens van de narrativiteit, het geheel van de operatoren die functies en handelingen herintegreren in de narratieve communicatie, op haar beurt weer gearticuleerd over zijn schenker en bestemming. Sommige van deze tekens zijn al bestudeerd: in de mondelinge literatuur kent men bepaalde kodes van de voordracht (metriese formules, konventionele richtlijnen voor de uitvoering) en men weet dat de 'auteur' niet degene is die de mooiste verhalen bedenkt, maar degene die het best de kode beheerst, waarvan hij het gebruik met de toehoorders deelt. In deze literatuur is het vertelnivo zo duidelijk, zijn de regels zo dwingend dat het moeilijk is zich een 'sprookje' voor te stellen zonder de gekodeerde tekens van het verhaal ('er was eens', enzovoort). In onze geschreven literatuur heeft men al zeer vroeg de 'vormen van het discours' (die in feite tekens van de narrativiteit zijn) opgespoord: klassifikaties van de wijze waarop de auteur intervenueert, geschetst door Plato en hernomen door Diomedes⁵⁸, de codering van begin en eind van de verhalen, definities van de verschillende stijlen van voorstellen (de *oratio directa*, de *oratio indirecta* met zijn *inquit*, de *oratio tecta*)⁵⁹, de studies van de 'gezichtspunten', enzovoort. Al deze elementen maken deel uit van het vertellende nivo. Daar moet natuurlijk de schrijftuur in zijn geheel aan worden toegevoegd, want zijn rol is niet het verhaal 'door te geven', maar het ten toon te spreiden.

Inderdaad integreren de eenheden van de lagere nivo's zich in de tentoonspreading van het verhaal; de uiteindelijke vorm van het verhaal transcendeert zijn eigen narratieve vormen en inhouden (functies en handelingen). Dit verklaart dat de kode van het vertellen het laatste nivo is dat onze analyse kan bereiken, tenzij we het objekt-verhaal verlaten, dat wil zeggen tenzij we de regel van de immanentie, die aan de analyse ten grondslag ligt, overtreden. De vertelling ontleent haar zin slechts aan de wereld die van haar gebruik maakt: aan gene zijde van het vertellende nivo begint de wereld, dat wil zeggen, andere (sociale, economische, ideologische) systemen, waarvan de bestanddelen niet langer alleen de verhalen zijn, maar elementen van een andere substantie (historische feiten, bepalingen, determinaties, gedragingen, enzovoort). Zoals de

57. Zie over de tegenstelling *logos* en *lexis*: G. Genette, a.w. (zie noot 31).

58. *Genus activum vel imitativum* (geen tussenkomst van de verteller in het discours: bijvoorbeeld het theater); *genus ennarativum* (alleen de dichter aan het woord: oordelen, didaktische gedichten); *genus commune* (een mengeling van de beide genres: het epos).

59. H. Sørensen in: *Language and Society*, a.w. (zie noot 7), p. 150.

linguïstiek ophoudt bij de zin (*phrase*), houdt de analyse van het verhaal op bij het discours: daarna moet men overstappen naar een andere semiotiek.

De linguïstiek kent dit soort grenzen, die zij al heeft gepostuleerd – zo niet verkend – onder de naam *situatie*. Halliday definieert de 'situatie' (met betrekking tot de volzin) als een verzameling van 'niet gebonden linguïstiese feiten'; Prieto als het 'geheel van de feiten die de ontvanger kent op het moment van de semiese daad en onafhankelijk van deze'.⁶⁰ Men kan op dezelfde manier zeggen dat elk verhaal schatplichtig is aan een 'verhaalsituatie', een geheel van gebruiksvoorschriften van het verhaal. In de zogenaamde archaïese samenlevingen is de verhaalsituatie sterk gekodeerd.⁶¹ In onze dagen droomt alleen nog de avantgarde-literatuur van voorschriften voor het lezen: spektakulair bij Mallarmé, die wilde dat het boek publiekelijk werd voorgedragen volgens een nauwkeurig kombinatiesysteem; typografies bij Butor, die het boek met zijn eigen tekens trachtte te begeleiden. Maar over het algemeen verdoezelt onze samenleving zo nauwkeurig mogelijk de codering van de verhaalsituatie; talloos zijn de vertelprocédés die het verhaal dat gaat volgen trachten te naturaliseren: door het te doen voorkomen alsof het verhaal een natuurlijke aanleiding als oorzaak heeft, en, als de uitdrukking geoorloofd is, het te 'niet-onthullen' (*dés-inaugurer*): romans door brieven, zogenaamde teruggevonden manuscripten, een schrijver die de verteller heeft ontmoet, films die hun geschiedenis voor de generiek laten aanvangen. De afkeer om de kodes openlijk te tonen is kenmerkend voor de burgerlijke maatschappij en de massakultuur die hieruit is voortgekomen: zowel de een als de ander hebben tekens nodig die er niet als tekens uitzien. Dit is echter slechts, om zo te zeggen, een structureel bijverschijnsel: hoe vertrouwd, hoe achteloos het openslaan van een krant, een roman of het inschakelen van een televisietoestel ook mogen zijn, niets kan voorkomen dat deze bescheiden daad voor ons in één klap en in zijn geheel de narratieve kode vestigt die we nodig zullen hebben. Het nivo van de vertelling speelt als zodanig een dubbelzinnige rol: belendend aan de verhaalsituatie (die ze soms ook zelfs insluit) geeft het uit op de wereld waar het verhaal zich ontvouwt (wordt gekonsumeerd): maar terwijl het de voorafgaande nivo's bekroont, sluit dit nivo tegelijk het verhaal, konstitueert het definitief als het taalgebruik (*parole*) van een taalsysteem (*langue*) dat zijn eigen meta-taal voorziet en in zich draagt.

60. Zie J.K. Halliday, a.w., p. 6, en L.J. Prieto, *Principes de narratologie*. Parijs/Den Haag (Mouton & Co) 1954, p. 36.

61. L. Sebag herinnert er aan dat het sprookje op elk moment en op elke plaats kan worden verteld, maar niet het mythise verhaal.

V. Het systeem van het verhaal

Het taalsysteem in strikte zin kan worden gedefinieerd door het samengaan van twee fundamentele processen: de artikulatie of segmentatie, die de eenheden produceert (de *vorm* volgens Benveniste), en de integratie, die deze eenheden verzamelt in eenheden van een hogere orde (de *betekenis* – *sens*). Dit dubbele proces is terug te vinden in het taalsysteem van het verhaal; ook het verhaalstelsel kent een artikulatie en een integratie, een vorm en een betekenis.

1. Vervorming en uitbreiding

De vorm van het verhaal wordt in essentie door twee vermogens gekenmerkt: het vermogen om de tekens door de geschiedenis heen uit te rekken en het vermogen om in deze vertekeningen onvoorziene uitbreidingen in te voegen. Deze beide vermogens lijken vrijheden. Maar het is kenmerkend voor het verhaal om juist deze 'afwijkingen' in zijn taalsysteem in te sluiten.⁶²

De vervorming van de tekens bestaat in het taalsysteem, waar ze voor het frans en het duits werden bestudeerd door Bally.⁶³ Er bestaat dystaxie, zodra de tekens (van een bericht) niet meer eenvoudig naast elkaar worden geplaatst, zodra de (logiese) lineariteit in de war wordt gebracht (als bijvoorbeeld het predikaat aan het subjeet voorafgaat). Een opmerkelijke vorm van dystaxie komt men tegen wanneer de delen van eenzelfde teken door andere tekens over de gehele keten van het bericht worden gescheiden (bijvoorbeeld de ontkenning *ne jamais* en het werkwoord *a pardonné* in: *elle ne nous a jamais pardonné*): het teken wordt verbroken, zijn signifié wordt herverdeeld over meerdere signifikanten, de een wordt van de ander gescheiden en elk afzonderlijk kan niet worden begrepen. Zoals we zagen naar aanleiding van het funktionele nivo is dat precies wat er in het verhaal gebeurt: hoewel de eenheden van een sekwentie een eenheid vormen op het nivo van de sekwentie zelf, kunnen ze van elkaar worden gescheiden door de invoeging van eenheden die uit andere sekwenties komen. Zoals we zeiden, de structuur is op het funktionele nivo fugaties.⁶⁴ Volgens de terminologie van Bally, die de synthetische talen, waar de dystaxie overheerst (zoals het duits), plaatst tegenover de analytische talen, die eerder de logiese lineariteit en de monosemie respektieren (zoals het frans), zou het verhaal een sterk synthetische taal zijn die in wezen is gebaseerd op een

62. Valéry: 'De roman lijkt formeel op de droom, men kan de een zowel als de ander definiëren door deze vreemde eigenschap in ogenschouw te nemen: *dat al hun afwijkingen hun toebehoren*.'

63. Ch. Bally, *Linguistique générale de la linguistique française*. Parijs 1932.

64. Vgl. Lévi-Strauss: 'Relaties die uit dezelfde bundel voortkomen kunnen met grote tussenpozen voorkomen, wanneer men zich op een diachronies standpunt stelt.' (*Anthropologie Structurale*, a.w., p. 234). A.J. Greimas heeft in *Sémantique Structurale* met nadruk gewezen op de spreiding van de funkties.

syntaktiese inbedding en inwikkeling: elk punt van het verhaal straalt tegelijk in verschillende richtingen uit. Als James Bond in afwachting van het vliegtuig een whisky bestelt, heeft deze whisky als indice een polysemiese waarde, het is als het ware een symbolies knooppunt dat meerdere signifiés bijeenbrengt (moderniteit, rijkdom, luxe). Maar als funktionele eenheid moet de bestelling van de whisky meerdere schakels een voor een doorlopen (konsumeren, wachten, vertrek, enzovoort) om zijn uiteindelijke betekenis te vinden: de eenheid wordt door het verhaal 'gesnapt', maar het verhaal is slechts 'steekhoudend' door de uitreikbaarheid en de uitstraling van zijn eenheden.

De veralgemeende vervorming geeft aan het taalsysteem van het verhaal zijn specifieke kenmerk: een fenomeen van zuivere logika, omdat ze is gebaseerd op een verhouding, vaak over een grote afstand, en daar een soort vertrouwen oproept in het intellektuele geheugen. De vervorming stelt onophoudelijk betekenis in de plaats van de zuivere en eenvoudige kopie van de meegedeelde gebeurtenissen. 'In het leven' is het niet erg waarschijnlijk dat bij een ontmoeting het plaatsnemen niet onmiddellijk volgt op de uitnodiging om plaats te nemen. In het verhaal kunnen deze eenheden, die vanuit een mimetis gezichtspunt aan elkaar grenzen, gescheiden worden door een lange reeks van tussenvoegingen, die tot volstrekt verschillende funktionele sferen behoren. Zo ontstaat een soort van *logiese tijd* die weinig verband houdt met de werkelijke tijd, daar de schijnbare verpulvering van de eenheden altijd krachtig bijeen wordt gehouden door de logika die de kernen van de sekwentie verenigt. De 'suspens' is vanzelfsprekend slechts een geprivilegieerde vorm of, zo men wil, een uiterste vorm van het uiteenrekken. Enerzijds verstrekt deze door een sekvens open te houden (en door de emfatische procédés van het uitstel en het opnieuw beginnen) het contact met de lezer (toehoorder) en heeft een duidelijk fatiese functie; anderzijds biedt hij de lezer de dreiging van een onvoltooide sekwentie, van een open paradigma (als, zoals wij menen, elke sekwentie twee polen heeft), dat wil zeggen een logiese verwarring, en juist deze verwarring wordt met plezier en angst beleefd (te meer daar ze altijd uiteindelijk wordt opgeheven). De 'suspens' is dus een spel met de structuur, bestemd om als het ware deze op het spel te zetten en te verheerlijken. De suspens vormt de werkelijke 'thrilling' van het begrijpelijke; door de orde (en niet meer de reeks) in haar kwetsbaarheid te representeren vervult de 'suspens' het idee van de taal zelf: wat zich als het meest pathetische voordoet, is ook het meest intellektuele. De 'suspens' boeit door de 'geest', niet door de 'maag'.⁶⁵

Wat kan worden gescheiden, kan ook worden opgevuld. Uiteengehaald bieden de funktionele kernen tussenruimtes die haast eindeloos kunnen worden opgevuld, de kloven kunnen met een zeer groot aantal katalyses worden

65. J.P. Faye heeft naar aanleiding van *Baphomet* van Klossowski geschreven: 'Zelden heeft de fiktie (of het verhaal) zo duidelijk onthuld wat zij altijd noodzakelijk is: een experimenteren van het "denken" over het "leven".' (*Tel Quel* 22, p. 88).

gevuld. In elk geval kan hier een nieuwe typologie haar intrede doen, want de vrijheid van de katalyse kan worden geregeld, al naar gelang de inhoud van de funkties (sommige funkties staan meer open voor de katalyse dan andere: het *Wachten* bijvoorbeeld⁶⁶) en al naar gelang de substantie van het verhaal (het schrijven kent de mogelijkheid van de diaireisis – en dus van de katalyse – die veel verder reikt dan die van de film: een verteld gebaar kan makkelijker worden 'gedecoupeerd' dan wanneer ditzelfde gebaar wordt gevisualiseerd).⁶⁷ Het katalyserende vermogen van het verhaal heeft als korrelaat zijn elliptiese vermogen. Enerzijds kan één funktie (*hij neemt een stevig maal*) al de potentiële katalyses die in haar schuilen (de details van de maaltijd) uitsparen⁶⁸; anderzijds kan één sekwentie tot haar kernen worden herleid en een hiërarchie van sekwenties tot haar hogere termen, zonder de betekenis van de geschiedenis te veranderen. Een verhaal kan worden geïdentificeerd, zelfs als men zijn totale syntagma herleidt tot zijn aktanten en zijn grote funkties, zoals ze voortvloeien uit de voortgaande integratie van de funktionele eenheden.⁶⁹ Met andere woorden, het verhaal leent zich tot *samenvatting* (wat men vroeger het *argument* noemde). Op het eerste gezicht geldt dit voor elk discours; maar elk discours heeft zijn eigen type samenvatting. Het lyriese gedicht bijvoorbeeld is slechts de uitgebreide metafoor van één enkele signifié⁷⁰ en samenvatten betekent hier het samenvatten van dit signifié. Deze operatie is zo radikaal dat ze de identiteit van het gedicht laat verdwijnen (samengevat zijn lyriese gedichten te herleiden tot de signifiés *Liefde* en *Dood*), vandaar de overtuiging dat een gedicht niet kan worden samengevat. De samenvatting van een verhaal daarentegen (als dit volgens structurele criteria geschiedt) bewaart de individualiteit van het verhaal, met andere woorden, het verhaal kan zonder fundamentele schade worden *vertaald*. Wat niet vertaalbaar is, krijgt pas op het laatste, het vertellende nivo zijn beslag: de signifikanten van de narrativiteit bij-

66. Het *Wachten* heeft logies slechts twee kernen: 1) het gestelde wachten; 2) het voldane of teleurgestelde wachten; maar de eerste kern kan uitvoerig worden gekatalyseerd, soms zelfs tot in het oneindige (*En attendant Godot*): alweer een spel met de structuur, en ditmaal zelfs extreem.

67. Valéry: 'Proust verdeelt – en geeft ons het gevoel dat we onbeperkt kunnen verdelen – waar de andere schrijvers gewoonlijk aan voorbijgaan.'

68. Ook hier gelden specificeringen naar gelang de substantie: de literatuur heeft een ongeëvenaard ellipties vermogen, wat de film niet heeft.

69. Deze reductie korrespondeert niet noodzakelijk met de onderverdeling van het boek in hoofdstukken; het lijkt er daarentegen op dat de hoofdstukken steeds meer de rol krijgen om breuken tot stand te brengen, dat wil zeggen opschortingen (de techniek van het feuilleton).

70. N. Ruwet, a.w. (zie noot 9), p. 82: 'Het gedicht kan worden opgevat als een reeks van transformaties die worden toegepast op de propositie "Ik houd van je".' Ruwet verwijst hier terecht naar de analyse van het paranoïde delirium door Freud naar aanleiding van president Schreber.

voorbeeld kunnen moeilijk overgaan van de roman naar de film, die de persoonlijke behandeling slechts bij hoge uitzondering kent.⁷¹ En de laatste laag van het vertellende nivo, het schrijven, kan niet (of uiterst moeilijk) van het ene taalsysteem naar het andere worden overgezet. De vertaalbaarheid van het verhaal vloeit dus voort uit de structuur van zijn taalsysteem. Omgekeerd zou het dus mogelijk moeten zijn om deze structuur terug te vinden door de (op verschillende wijze) vertaalbare en onvertaalbare elementen van een verhaal te onderscheiden en te rubriceren. Het (aktuele) bestaan van verschillende en concurrerende semiotieken (literatuur, film, strips, radiuitzending) zou deze richting in de analyse wat kunnen vergemakkelijken.

2. *Mimesis en Betekenis*

In het taalsysteem van het verhaal is het tweede belangrijke proces de integratie: wat op een bepaald nivo uit elkaar is gehaald (de sekwentie bijvoorbeeld) wordt meestal op een hoger nivo weer bijeengebracht (een in hoge mate hiërarchiese sekwentie, de totale signifié van verspreide indices, handelingen van een klasse van personages). De complexiteit van een verhaal kan worden vergeleken met die van een organigram, dat in staat is om achterwaartse en voorwaartse sprongen te integreren, of, om meer precies te zijn, de integratie maakt het in haar verschillende vormen mogelijk om de schijnbaar onkontroleerbare complexiteit van de eenheden van een nivo te compenseren. De integratie maakt het mogelijk om het begrip van de diskontinue, kontigue en heterogene elementen te sturen (zoals ze worden gegeven door het syntagma dat slechts één dimensie kent, de opeenvolging). Indien men met Greimas de eenheid van betekenis (zoals die bijvoorbeeld zijn stempel drukt op het teken en zijn kontekst) *isotopie* noemt, dan kan men zeggen dat de integratie een faktor van de isotopie is: elk (integratief) nivo geeft zijn isotopie aan eenheden van een lager nivo, verhindert dat de betekenis gaat 'slingeren', wat beslist zou gebeuren als men het verschuiven van de nivo's niet zou waarnemen. Toch doet de narratieve integratie zich niet voor op een serene, regelmatige wijze, als een fraaie architectuur, die via sikkeneurige symmetrie een oneindige hoeveelheid eenvoudige elementen zou voeren tot enkele complexe massa's. Zeer vaak kan eenzelfde eenheid twee korrelaten hebben, de ene op het ene nivo (de functie van een sekwentie), de andere op een ander nivo (een indice die verwijst naar een aktant). Het verhaal doet zich zo voor als een reeks van bemiddelde en onbemiddelde sterk verweven elementen. De dystaxie stuurt een 'horizontale' lektuur, maar de integratie legt daar een 'vertikale' lektuur overheen. Er is een soort van structureel 'hinken', als een onophoudelijk spel van

71. Nogmaals, er bestaat geen enkel verband tussen de grammatikale 'persoon' van de verteller en de 'persoonlijkheid' (of de subjektiviteit) die een regisseur legt in de wijze waarop een geschiedenis wordt voorgesteld: de kamera-ik (die permanent wordt geïdentificeerd met het oog van een personage) is in de filmgeschiedenis een uitzondering.

mogelijkheden, waarvan het wisselende verval aan het verhaal zijn tonus of energie geeft. Elke eenheid wordt waargenomen in zijn opbloei en zijn diepte en zo 'loopt' het verhaal: door het samengaan van beide wegen vertakt de structuur zich, verspreidt zich, ontdekt zichzelf en bedekt (herstelt) zich; het nieuwe doet nooit afbreuk aan de regelmaat. Zeker bestaat er een vrijheid in het verhaal (zoals ook elke spreker een vrijheid kent ten opzichte van zijn taal), maar deze vrijheid is letterlijk *begrensd*. Tussen de krachtige kode van het taalsysteem en de krachtige kode van het verhaal ontstaat zagezegd een kuil: de volzin. Probeert men het geheel van een geschreven verhaal te omvatten, dan ziet men dat het uitgaat van het meest gekodeerde (het fonematische of zelfs het merismatische nivo), zich langzamerhand ontspant tot aan de volzin, het top-punt van kombinatorische vrijheid, zich vervolgens weer begint te spannen, uitgaande van kleine groepen van zeer losse volzinnen (mikro-sekwenties), tot aan de grote handelingen, die een krachtige en strikte kode vormen. De creativiteit van het verhaal (tenminste onder zijn mythise verschijningsvorm van 'leven') zou dan gesitueerd worden *tussen twee kodes*, die van de linguïstiek en de translinguïstiek. Daarom kan men paradoxalerwijs stellen dat de *kunst* (in de romantische zin van het woord) een zaak is van detailuitingen, terwijl de *verbeelding* de beheersing van de kode is: '*Uiteindelijk*', zei Poe, '*zullen we zien dat de vindingrijke mens altijd vol verbeelding is, en dat de mens met echte verbeelding nooit anders dan een analytiekus is.*'⁷²

Het 'realisme' van het verhaal moet worden gelineerd. Als Bond in zijn kantoor waar hij de wacht houdt, een telefoontje krijgt, zegt de auteur ons dat Bond 'mijmert': 'De verbindingen met Hong-Kong zijn nog steeds even slecht en zo moeilijk tot stand te brengen'. Echter, noch het 'mijmeren' van Bond, noch de slechte kwaliteit van de telefoonverbinding vormen de echte informatie. Deze bijkomstigheden maken het geheel wat levendig, maar de werkelijke informatie, die pas later zal ontkiemen, is de lokalisering van het telefoontje, namelijk *Hong-Kong*. Zo blijft in elk verhaal de imitatie bijzaak.⁷³ De functie van het verhaal is niet te 'representeren', maar een schouwspel tot stand te brengen dat nog steeds een raadsel is, maar dat geenszins van mimetische orde kan zijn. De 'werkelijkheid' van een sekwentie ligt niet in de 'natuurlijke' opeenvolging van de handelingen die haar samenstellen, maar in de logica die zich daarin tentoonspreidt en zichzelf op het spel zet en verzadigd wordt. Men zou met andere woorden kunnen zeggen dat de oorsprong van de se-

72. E. A. Poe, *The murders of the Rue Morgue*. (ca. 1840). (Franse vertaling van Baudelaire: *Le double assassinat de la rue Morgue*).

73. G. Genette herleidt in 'Les frontières' terecht de *mimesis* tot brokstukken dialoog die worden weergegeven. Ook gaat in een dialoog altijd een begrijpelijke en niet-mimetische functie schuil.

74. Mallarmé: 'Een dramatisch werk toont de opeenvolging van de uiterlijkheden, van de handeling, zonder dat één moment van de realiteit en van wat er gebeurt uiteindelijk ook maar iets overhoudt.' '*Crayonné au théâtre*', a.w., p. 296.

kwentie niet berust op het waarnemen van de werkelijkheid, maar op de noodzaak om de eerste *vorm* die zich aan de mens aanbiedt, te variëren en te overstijgen, namelijk de herhaling. Een sekwentie is in wezen een geheel waarbinnen niets zich herhaalt. De logika heeft hier een emanciperende waarde en met haar het hele verhaal. Het is mogelijk dat de mens in het verhaal onophoudelijk datgene wat hij heeft gekend en beleefd, opnieuw injecteert, maar dan wel in een vorm die gezegevierd heeft over de herhaling en die het model van een worden heeft voortgebracht. Het verhaal laat niet zien, het imiteert niet, de hartstocht waarin het **lezen van een roman ons kan doen ontvlammen**, is niet die van een 'visie' (in feite 'zien' we niets), **maar die van de betekenis (*sens*)**, dat wil zeggen van een **hogere orde van verhouding**. Deze verhouding kent eveneens zijn emoties, zijn hoop, zijn bedreigingen, zijn triomfen: 'wat er gebeurt' in het verhaal is vanuit referentieel gezichtspunt (werkelijkheid), letterlijk: *niets*.⁷⁴ 'Wat er gebeurt' is alleen de taal op zichzelf, het avontuur van de taal, waarvan de komst onophoudelijk wordt gevierd. Hoewel men nauwelijks meer weet over de oorsprong van het verhaal dan over de oorsprong van de taal, kan men in alle redelijkheid voorstellen dat het verhaal tijdgenoot is van de monoloog, een creatie, zo lijkt het, die volgt op die van de dialoog. In elk geval, en dit zonder de filogenetische hypothese te willen forceren, kan het veelbetekenend zijn dat de kleine mens (op ongeveer driejarige leeftijd) op hetzelfde moment de volzin, het verhaal en Oedipus uitvindt.

