

Het verschijnsel 'film' en de semiotiek van C.S. Peirce

Op drie zaken komt het aan: observeren, observeren, observeren.
C.S. PEIRCE

Elk moment van de dag geven we betekenis aan allerlei verschijnselen. De poes die miauwt heeft honger, waarop we het dier te eten geven; een lege koelkast noodzaakt tot boodschappen doen, enzovoort. Dit soort waarnemingen behoeft niet altijd tot een vorm van handelen te leiden, zoals in deze voorbeelden het geval is; ze kunnen ook een betekenis-effect teweegbrengen zonder dat waarneembaar gedrag hiervan het gevolg is. De blauwe omslag van *Verus* bijvoorbeeld, brengen we in verband met de oranje omslag van vorige afleveringen en we leiden hieruit af dat we met een andere jaargang te maken hebben. Toch kan deze conclusie wel tot een handeling leiden, bijvoorbeeld in de vorm van iets miniërs als het in de boekenkast plaatsen van de oranje omslagen naast de oranje en de blauwe naast de blauwe.

Betekenisgeven omschrijven we dan ook als het proces dat gestart wordt met een waarneming, leidend tot een gedachtenvoorstelling die betekenisvol is vanwege haar relatie met een object uit de werkelijkheid – hetgeen ook een andere gedachtenvoorstelling kan zijn; de waarneming behoeft niet noodzakelijk te leiden tot waarneembaar gedrag.

Een dergelijk proces speelt zich ook af wanneer we een (speel)film waarnemen: de projectie van de film geeft ons de mogelijkheid betekenis te geven aan wat wordt geprojecteerd. In dit artikel¹ willen we weer-geven hoe dit proces van betekenisgeven verloopt volgens de semiotiek van de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914). In een vorig nummer van *Versus*² formuleerden we de doelstelling van de semiotiek van C.S. Peirce als volgt: 'Het onderzoeken van verschijnselen door er een *beschrijving* van te geven die steeds *verbeterd* kan worden,

1. Met name Wim Staat en André Vandenbunder wil ik danken voor hun inhoudelijke bijdrage aan de totstandkoming van dit artikel.

2. Zie Van Driel en Staat (1987: 53).

zodat de waarheid over het al dan niet werkelijke van het verschijnsel benaderd kan worden.' Nergens werd evenwel een direct verband gelegd tussen deze semiotische doelstelling en het verschijnsel 'film'. Hierop gaan we nu nader in om duidelijk te maken welke bijdrage de semiotiek van Peirce kan leveren aan de beschrijving van het verschijnsel 'film'. Zoals gezegd gaan we uit van het proces van betekenisgeving (de semiosis) dat gestart wordt bij het waarnemen van een geprojecteerde film. Alleen in dat geval kunnen we immers de relaties beschrijven die de betekenis van een verschijnsel, in dit geval een speelfilm, maken tot wat ze is.

Waarneming ligt ten grondslag aan alle betekenisgeving. Maar niet elke waarneming leidt tot betekenisgeving. We nemen immers ontelbare zaken waar zonder dat we ons deze bewust worden, zonder dat het proces van betekenisgeving wordt gestart. Nemen we als voorbeeld de openingsgeneriek van *REAR WINDOW* (1954) van Alfred Hitchcock. Deze film gaat over een fotograaf die aan zijn woonkamer is gekluisterd vanwege een gebroken been. In het appartement aan de overkant van zijn etagewoning zou volgens hem een moord zijn gepleegd. De bewijslast wordt voor hem evenwel bemoeilijkt, omdat hij gekluisterd is aan zijn vaste plaats in zijn kamer. Hij is dus tot niet meer in staat dan waarnemen vanuit een vaste afstand. De openingsgeneriek van deze film geeft natuurlijk de normale schriftelijke informatie, maar ondertussen zien we ook een kamer waarin één voor één drie rolgordijnen omhoog gaan. Dat opengaan van de rolgordijnen brachten we bij tweede visie in verband met het opgaan van het doek in een schouwburg en we leidden hieruit af een schouwspel te zullen gaan zien, gekluisterd aan de vaste positie van de schouwburgbezoeker. Het opengaan van de rolgordijnen bleek een 'teken' te zijn geworden. Anderen zullen het verschijnsel van het opengaan van de rolgordijnen waarnemen zonder het bewust in een bepaald verband te betrekken.

In dit semiotische proces van betekenisgeving, zoals hierboven kort weergegeven, onderscheidt Peirce drie fasen.

a. Benoeming tot mogelijk teken

Om een of andere reden (zie verder paragraaf 1) is een van de waarnemingen opgevat als *mogelijk teken*, als iets waaraan een betekenis-effect te verbinden is. Niet de rolgordijnen zelf, noch de stof, maar de kwaliteit 'het opengaan ervan' deed een proces van betekenisgeving starten. Deze constatering maakt duidelijk dat in wezen elke kwaliteit van het object van een waarneming de potentie heeft uit te groeien tot teken, maar dit zal niet bij elke waarneming ook daadwerkelijk gebeuren.

b. Verwijzing naar de werkelijkheid

Vervolgens is het mogelijke teken in verband gebracht met iets anders. Om een of andere reden (zie paragraaf 2) verwijst het naar een object uit de werkelijkheid waarvoor het in de plaats is gekomen. In ons voorbeeld is het openen van de rolgordijnen in verband gebracht met het opgaan van het doek in de schouwburg.

c. Ontstaan van een betekeniseffect

Tenslotte is het mogelijke teken – via het object waarnaar het verwijst – gerelateerd aan een bepaalde gedachte, door Peirce *interpretant* genoemd. In ons voorbeeld: we gaan een ‘schouwspel’ waarnemen.

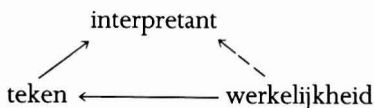
Een teken bestaat dus bij de gratie van drie relaties:

‘A sign has, as such, three references; first, it is a sign in some respect or quality, which brings it into connection with its object; second, it is a sign for some object to which in a thought it is equivalent; third, it is a sign to some thought that interprets it.’ (CP 5.283)³

In deze algemene reconstructie van ‘betekenisgeven’ zijn twee peirceaanse beginselen aan te wijzen:

- We nemen een object uit de werkelijkheid waar; maar deze waarneming alleen is nog geen teken, geeft nog geen betekenis aan dat object;
- Betekenisgeven omvat een triadisch proces, waarbij het betekeniseffect zelf (de interpretant) nooit het directe effect is van een object uit de werkelijkheid, maar altijd het resultaat van een bemiddelend teken.

Schematisch:



In de volgende paragrafen zullen we deze drie fasen nauwgezet beschrijven. De eerste fase bestaat hierin dat sommige waarnemingen eruit kunnen springen; we worden ze ons bewust. Hierna kunnen we ze in verband brengen met iets uit de werkelijkheid (fase 2), zodat er een betekeniseffect aan gekoppeld kan worden (fase 3). Gezamenlijk vormen deze fasen het proces van betekenisgeven. Kunnen spreken over een volledig teken wil dan zeggen de mogelijkheid bezitten alle drie de relaties te beschrijven.

3. We verwijzen op de gebruikelijke wijze naar de *Collected Papers* van C.S. Peirce. ‘CP 5.283’ betekent dan: *Collected Papers*, volume 5, paragraaf 283.

1. Benoeming tot mogelijk teken

De eerste vraag die zich opdringt, luidt waarom we ons sommige waarnemingen wel bewust worden – en ze tekenpotentie verlenen – en andere niet.

1.1. Algemeen

Voor vele mensen heeft het opstaan 's ochtends een ritueel karakter; ze voeren hun handelingen routinematig uit. Je zou kunnen zeggen dat het bewustzijnsniveau vrij laag is: ze nemen waar... meer niet. Tot het moment dat iets het rituele karakter verstoort: het brood is op, een glas op het aanrecht doet denken aan het bezoek van de vorige dag, enzovoort. Deze waarnemingen kunnen betekenis krijgen, omdat zij een breuk vormen met het normale, met de gewoonten die zich in de loop van het leven hebben gevormd.

De in het oog lopende aspecten van de waarneming die deze mogelijkheid doen ontstaan, noemt Peirce *qualisigns*. Zij zijn de beschrijving van een kwaliteit (*qualitas*) die het benoemen tot teken mogelijk maken. Nu lijkt het alsof dit benoemen een individuele aangelegenheid is waarover verder geen algemene uitspraken gedaan kunnen worden. Peirce bestrijdt dit. Mensen hebben naast individuele ook gemeenschappelijke ervaringen, waarvan sommige zelfs geïnstitutionaliseerd zijn (zoals het verkeersgedrag) of geïnstitutionaliseerd kunnen worden (zoals een veranderende wetgeving met betrekking tot abortus).

Nemen we het volgende voorbeeld. Wanneer Woody Allen in ANNIE HALL (1977) zich tot de camera richt en de toeschouwer rechtstreeks aanspreekt, zal voor velen de waarneming hiervan het proces van betekenisgeven doen starten, omdat de gemeenschappelijke kijkervaring ons heeft geleerd dat in speelfilms acteurs niet in de camera kijken; overtreding van deze regel, met andere woorden doorbreking van het patroon, maakt ons deze waarneming bewust.

De ervaring (of de verrassende tegenspraak daarmee) is de basis van elke benoeming tot mogelijk teken. Deze ervaring is de motor om van sommige waarnemingen te vermoeden dat ze een teken zouden kunnen zijn. Het algemene type dat de basis vormt op grond waarvan mensen een waarneming de status van potentieel teken geven, noemt Peirce een *legisign*. Het bezit een wetmatigheid (*lex*) die het object van de waarneming als vanzelf tot mogelijk teken kan maken.

In wezen is er geen verschil tussen het 'opstaan'- en het 'ANNIE HALL'-voorbeeld. Beide gebeurtenissen doorbreken een patroon. Maar naarmate meer mensen ze als een breuk beschouwen, naarmate het patroon dat wordt doorbroken meer is geïnstitutionaliseerd, zal het le-

gisign-karakter ervan sterker zijn. De afspraak met iemand dat het opheffen van mijn arm betekent dat ik honger heb, is een afspraak met een zeer beperkt bereik (namelijk die ander); hetzelfde gebaar van een politie-agent in de betekenis van 'stoppen' is gebaseerd op een conventie met een veel groter bereik en bezit dus een sterker legisign-karakter.

Vanuit onze ervaring kan zich het vermoeden ontwikkelen dat sommige waarnemingen iets betekenen (het qualisign-aspect); deze waarnemingen krijgen de status van mogelijk teken op grond van een of andere wetmatigheid (het legisign-aspect). Wanneer nu deze waarnemingen daadwerkelijk zijn geactualiseerd als mogelijk teken, noemt Peirce ze *sinsigns* (van 'singular'). Zuivere qualisign-aspecten bestaan dus niet in de werkelijkheid; op het moment dat we ze formuleren zijn ze geactualiseerd en vormen ze *sinsigns*. Evenmin bestaan legisign-aspecten; elk mogelijk teken is – eenmaal geactualiseerd – een *sinsign*; het legisign-karakter ervan kan slechts worden verondersteld door de mate van het wetmatige te bepalen op grond waarvan het object van de waarneming tot mogelijk teken is benoemd.

Deze eerste fase in het proces van betekenisgeven is geen statisch gegeven, maar een dynamisch proces. We worden ons bepaalde waarnemingen immers bewust vanuit een wetmatigheid, een gewoonte of ervaring die per definitie aan verandering onderhevig is. Hoe sterker deze ervaring evenwel is gegrondvest in ons bestaan, des te eerder worden wij ons een bepaalde waarneming bewust wanneer het object ervan een breuk vormt met de gewoonte en des te eerder zullen wij het object van de waarneming tot mogelijk teken benoemen. Elk *sinsign* ontstaat dus – als actualisering van een qualisign-aspect – bij de gratie van een legisign-aspect, waarbij we ons moeten realiseren dat de ervaring zelf weer de uitkomst is van een (eerder) proces van betekenisgeving.

Een voorbeeld kan dit verduidelijken. Wanneer we iemand de eerste keer ontmoeten, nemen we misschien een bepaald gebaar waar, maar we besteden er geen aandacht aan. In de verdere loop van de ontmoeting kan er ervaring groeien met betrekking tot dat gebaar, bijvoorbeeld wanneer die persoon dat gebaar een paar keer herhaalt: er kan dan een wetmatigheid ontstaan op grond waarvan we het gebaar, het voorbije en de toekomstige, als mogelijk teken kunnen opvatten. Elk *sinsign*-aspect, elk gebaar op dát en dát moment, is dus ontstaan uit een legisign-aspect (de gegroeide ervaring vanwege de herhaling). Niet eerder is het mogelijk dat gebaar tot mogelijk teken te benoemen.

Peirce omschrijft deze tekenaspecten als volgt:

'A Qualisign is a quality which is a Sign. It cannot actually act as a sign until it is embodied' (CP 2.244).

'A Sinsign is an actual existing thing or event which is a sign. It can only be so through its qualities' (CP 2.245).

'A Legisign is a law that is a Sign. This law is usually established by men. It is not a single object, but a general type' (CP 2.246).

1.2. Het verschijnsel 'film'

Filmkijken houdt niet meer in dan het waarnemen van twee zaken:⁴

a. Het filmische: de sporen van de apparatuur waarmee de gegeven film tot stand is gebracht, te weten de camera, de microfoon en de montagetafel.

b. Het antefilmische: de sporen van wat zich voor de registratieapparatuur heeft afgespeeld.

Hoewel de sporen van het filmische in elke filmopname aanwijsbaar zijn en we ze ononderbroken waarnemen, worden ze zelden tot mogelijk teken. Sterker nog, de makers van sommige films – de zogenaamde Hollywoodfilms – doen hun uiterste best deze sporen weg te werken, dat wil zeggen bij de toeschouwer de illusie te laten ontstaan dat er geen filmische intermediair bestaat tussen het antefilmische en de toeschouwer. Deze films beantwoorden aan een patroon dat de filmtoeschouwer zich als gewoonte heeft eigengemaakt. Uit paragraaf 1.1 volgt dat doorbreking van dit patroon bewerkstelligt dat het filmische bewust wordt waargenomen, dat wil zeggen dat een proces van betekenisgeving kan worden gestart. Een zeer lange opnameduur in bijvoorbeeld *CASTA DIVA* (1983) maakt inbreuk op het patroon van een montage van korte opnamen en dringt zich op... kan betekenisvol worden.

Wil de filmsemiotiek deze eerste fase in het proces van betekenisgeving met betrekking tot het filmische onderzoeken, dan is een precieze analyse van dat filmische noodzakelijk: welke kenmerken bepalen de camerapositie, de geluidsregistratie en de montagehandeling, en uit welke variabelen kan een filmmaker kiezen?⁵ Vervolgens moet duidelijk worden welke gekozen variabelen in welke periode bij welk genre

4. Deze termen ontleen we aan het werk van A. Vandenbunder; anders dan in sommige filmkringen gewoon is, pleiten we voor het gebruik van de term 'antefilmisch' in plaats van 'profilmisch', zodat deze laatste gereserveerd kan blijven voor dat antefilmische, dat *geënsce-neerd* is ten behoeve van de opname; het antefilmische dat is, ook zonder de aanwezigheid van het filmische, noemen we het afilmische. Met andere woorden, het filmische registreert het antefilmische, dat profilmisch en/of afilmisch kan zijn.

5. In Van Driel (1987: 28-30) hebben we geprobeerd enige resultaten van deze beschrijving te formuleren.

films als 'normaal' zijn ervaren, dat wil zeggen zijn waargenomen zonder betekenisvol te worden. Duidelijk is dat dit een diachrone analyse is, omdat de ontwikkeling tot mogelijk teken van procesmatige aard is; de sterkte van het legisignkarakter varieert immers, afhankelijk van de (kijk)ervaring die zich gevormd heeft bij groepen mensen. Via een dergelijk onderzoek kunnen de breuken met de gevonden patronen worden beschreven en kan worden voorspeld in welke periode welke gekozen (sinsigns) variabelen (qualisign-aspecten) in de waarneming de status van legisign hebben gehad.

De filmmodellen die Bordwell (1985) onderscheidt, berusten grotendeels op een dergelijke analyse. Zijn Hollywoodmodel bijvoorbeeld beschrijft het patroonmatig filmische: het filmische wordt waargenomen, maar niet opgemerkt. In zijn Artmodel en Parametrisch model dringt het filmische zich steeds meer op en wordt het qualisign-aspect ervan benadrukt.

Met betrekking tot het antefilmische geldt ongeveer hetzelfde. Hoewel in theorie alle elementen van het antefilmische qualisign-aspecten bezitten – dat wil zeggen de kwaliteit bezitten tot mogelijk teken uit te groeien – zullen voor de individuele filmtoeschouwer en voor een groep filmtoeschouwers slechts bepaalde waarnemingen deze status verkrijgen. Zoals we hebben gezien, is dit afhankelijk van ieders ervaring voor zover deze de externe werkelijkheid betreft. Bordwell (1985) ontleende aan het psychologisch constructivisme drie schema's die bij de filmtoeschouwers geactiveerd zouden worden:

- a. Het referentieschema: de kennis van de wereld, het genre, de auteur, en dergelijke (vergelijk het 'encyclopedie'-begrip bij Eco).
- b. Het invulschema: de kennis van bepaalde verhaalprocédés, waardoor een filmtoeschouwer in staat is om bijvoorbeeld 'gaten' op te vullen.
- c. Het prototypeschema: de kennis van de rol van actanten in bepaalde verhaalprocédés.

Maar behalve dat film een beroep doet op ervaring met betrekking tot de externe werkelijkheid, creëert elke film ook een interne werkelijkheid (de diëgese⁶) die door het filmische is geregistreerd. Zoals in de filmexterne werkelijkheid, kan ook binnen de gecreëerde filminterne werkelijkheid een gebaar, een attribuut, een gebeurtenis, bijvoorbeeld door herhaling, een mogelijk teken worden. Aanvankelijk nemen we in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) de handbeweging van de

6. De term 'diëgese' wordt hier gebruikt, zoals gehanteerd door G. Genette in 'Discours du récit', in: *Figures III* (1972), dat gedeeltelijk is vertaald onder de titel 'Tijdsaspecten in de roman' (1979).

mannelijke hoofdpersoon Michel over zijn mond slechts waar; door de herhaling van deze beweging in de film krijgen de vorige bewegingen met terugwerkende kracht de kwaliteit van een mogelijk teken. De beweging is immers door de herhaling geïnstitutionaliseerd, waardoor bijvoorbeeld de slotscène – we zien de vrouwelijke hoofdpersoon Patricia dezelfde beweging maken, kijkend in de camera waarna zij zich omdraait – alleen al vanwege deze beweging betekenisvol is geworden.

Een tweede consequentie van het bestaan van een filminterne werkelijkheid betreft de registratie ervan door het filmische. Omdat wij slechts waarnemen wat de projector projecteert, wat weer identiek is aan wat de camera heeft geregistreerd (zie Metz 1980), worden de grenzen van onze waarneming in de meest letterlijke zin afgebakend door de camerapositie: meer waarnemen dan het kader toont, is onmogelijk. Daarbij komt, dat diezelfde begrenzende camera in staat is onze aandacht te sturen door middel van beweging of gekozen camera-afstand. Met andere woorden: de camera begrenst enerzijds en is anderzijds in staat om uit de beperkte veelheid van wat kan worden waargenomen één gebeuren te isoleren, te benadrukken, en aldus bij de toeschouwer de benoeming van dit diëgetische aspect tot een mogelijk teken te garanderen.

Indien we betekenisgeven, doen we dit enerzijds op grond van ervaring ('habit' in de terminologie van Peirce); deze bepaalt de sterkte van het legisign-karakter van het mogelijke teken. Anderzijds bezit het object waaraan we betekenis geven bepaalde kwaliteiten (het qualisign-karakter) waardoor de benoeming tot teken ook mogelijk wordt. Het is het samenspel van het legisign- en het qualisign-karakter dat het object van een waarneming tot mogelijk teken kan actualiseren: het sinsign. Omdat dit samenspel aan verandering onderhevig is door de voortdurende wijzigingen die in de 'werkelijkheid' zelf en in de ervaring optreden, is deze fase van de benoeming tot mogelijk teken procesmatig van aard.

2. Verwijzing naar de werkelijkheid

In de vorige paragraaf hebben we de eerste fase van de betekenisgeving beschreven. Telkens hebben we gesproken over waarnemingen die tot een mogelijk teken benoemd (kunnen) worden. Het resultaat van deze fase is dus niet de benoeming tot *volledig teken*. Dit resultaat kan worden bereikt, wanneer in elk geval ook de tweede fase is gerealiseerd, namelijk de beschrijving van de relatie van het mogelijke teken met de werkelijkheid. Verwijzen is karakteristiek en voorwaardelijk voor elk te-

ken. Onder verwijzen verstaan we het leggen van een verband tussen het een en het ander. Dit roept de vraag op van welke aard dit verband kan zijn. Het antwoord van Peirce luidt, dat er sprake is van een driedig verband.

2.1. Algemeen

De slotscène van *PLAY IT AGAIN, SAM* (1972) komt zowel wat het antefilmische als wat het filmische betreft vrijwel overeen met de slotscène van *CASABLANCA* (1942) zonder dat hij er identiek aan is. Mede op grond van onze ervaring met de filmgeschiedenis kunnen we de slotscène van Woody Allens film benoemen tot mogelijk teken (fase 1) en haar op grond van een kwaliteit (hier een gelijkenis) in verband brengen met een object uit de werkelijkheid, namelijk *CASABLANCA* (fase 2). De kwaliteit die een mogelijk teken gemeenschappelijk heeft met iets anders en op grond waarvan het als mogelijk teken kan fungeren, noemt Peirce een *icoon*: 'Anything fit to be a substitute for anything that it is like' (CP 2.276). Een icoon is dus op te vatten als de beschrijving van een kwaliteit van een mogelijk teken die het mogelijk maakt dat verwezen wordt naar een object uit de werkelijkheid. Het iconische aspect is in zoverre vergelijkbaar met een qualisign-aspect dat er de mogelijkheid mee wordt aangeduid om een verwijzing naar de werkelijkheid, respectievelijk een benoeming tot mogelijk teken te realiseren.

Wanneer het iconische verband is geactualiseerd, spreekt Peirce van een *indexicale* relatie tussen mogelijk teken en werkelijkheid. We worden getroffen door de gelijkenis van de twee slotscènes en we leggen vervolgens daadwerkelijk het verband, namelijk van aangrenzendheid. Hiermee bedoelen we dat de waarneming nooit de status van teken had kunnen bereiken, indien datgene waarnaar het object van de waarneming verwijst niet zou hebben bestaan. Concreet: zonder *CASABLANCA* geen *PLAY IT AGAIN, SAM*; zonder vuur geen rook; zonder het bestaan van een stad geen ANWB-bord dat ernaar verwijst. Het indexicale aspect actualiseert dus de potentiële verwijzing van een mogelijk teken naar de werkelijkheid en komt wat deze actualisering betreft overeen met het sinsign-aspect uit fase 1.

Het derde verband tussen mogelijk teken en werkelijkheid berust op een afspraak, een conventie. In dat geval noemt Peirce de relatie een *symbolische*. Het symbolische aspect vertegenwoordigt een wetmatige relatie tussen mogelijk teken en werkelijkheid; een relatie waarover mensen een afspraak hebben gemaakt. Deze afspraak kan gelden tussen twee personen, maar het symbolische karakter wordt sterker naarmate het bereik groter is, bijvoorbeeld in het geval van het verkeersreglement.

Zoals bij de benoeming van een waarneming tot mogelijk teken, is ook de verwijzing van een mogelijk teken naar de werkelijkheid geen statisch gegeven, maar is er sprake van een *proces*: alle drie de momenten zijn aanwezig in de relatie van elk mogelijk teken met de werkelijkheid. Een verkeersbord is hiervan een eenvoudig voorbeeld. De brede witte pijl op het vierkante, blauwe bord dat een straat met eenrichtingsverkeer aangeeft, bezit iconische aspecten in zoverre dat er onder andere sprake is van de kwaliteit 'richtingsgelijkenis'. In elk geplaatst bord wordt deze kwaliteit gerealiseerd: zijn plaats aan het begin van een straat realiseert deze gelijkenis met betrekking tot dit bord in *dé* straat; verder 'verwijst' het naar het actuele bestaan van een rood, rond bord met horizontale witte balk aan het andere einde. Met andere woorden, een andere iconische kwaliteit was de veronderstelling van een rond, rood bord. De symbolische aspecten wat zijn verwijzing betreft, hebben betrekking op kennis bij de weggebruiker op grond waarvan hij/zij weet dat dit bord verwijst naar een bepaalde passage uit het verkeersreglement, waardoor de indexicale aspecten gerealiseerd konden worden; hij/zij zal de pijl niet als verticaal lezen (de lucht in), maar als horizontaal (de straat in), enzovoort. Met andere woorden, ervaring is altijd noodzakelijk om de verwijzende kwaliteiten te kunnen effectueren.

2.2. Film en de verwijzing naar de werkelijkheid

We kunnen een onderscheid maken tussen de werkelijkheid waarin film als medium functioneert en de diëtese die elke film creëert. De *film als medium* is een typisch voorbeeld van de bewering hoezeer de drie momenten van verwijzen tegelijk aanwezig zijn. We laten Peirce aan het woord over een portretschilderij.

'So far as, on the ground merely of what I see in it, I am led to form an idea of the person it represents, it is an Icon. But, in fact, it is not a pure Icon, because I am greatly influenced by knowing that it is an effect, through the artist, caused by the original's appearance, and is thus in an (indexical) relation to that original.

Besides, I know that portraits have but the slightest resemblance to their originals, except in certain conventional respects, and after a conventional scale of values, etc.' (CP 2.92)

De analogie met film ligt voor de hand. In eerste instantie valt het iconische aspect van film op: de sporen op het doek gelijken wat kleuren, contouren en beweging betreft sterk op wat zich 'in werkelijkheid' voor de camera heeft afgespeeld. Tegelijkertijd is er ook sprake van aangren-

zendheid; de film die we zien, is een produkt dat verwijst naar een produktieproces; hij is het effect van ingrepen van een produktieteam, zoals mise-en-scène, cameragebruik en montage. Ten slotte bestaat er een heel scala van afspraken tussen produktieteam en filmtoeschouwer. Deze betreffen in de eerste plaats de niet-iconische elementen van de geprojecteerde film, zoals de tweedimensionaliteit ervan, de door de camera-afstand bepaalde contouren, enzovoort. En ze betreffen de 'narratieve competence' die produktieteam en filmtoeschouwer voor een deel gemeenschappelijk hebben; de ellips tussen twee opnamen bijvoorbeeld kan door de toeschouwer worden ingevuld op grond van zijn narratieve competence, waarop het produktieteam al dan niet een beroep heeft gedaan.

In paragraaf 1 hebben we gezien dat binnen de filminterne werkelijkheid elk object voor een toeschouwer kan fungeren als mogelijk teken, al dan niet hiertoe aangezet door de camerahandeling. Is op dit diëgetische niveau de betekenisgeving eenmaal gestart, dan volgt conform fase 2 ook hier een drievoudige verwijzing van dat object naar de diëgesi. In het beginfragment van *REAR WINDOW* stapelen de iconische, indexicale en symbolische aspecten zich op: de camera leidt de filmtoeschouwer onder andere langs een man met een been in het gips, een geruïneerde fotocamera, foto's van gevaarlijke situaties aan de muur, en een ingelijste foto in negatief van een vrouw die ook fungeert als omslagfoto van een magazine. Deze mogelijke tekens verwijzen op eenzelfde wijze naar de diëgesi van de film als de mogelijke tekens in de filmexterne werkelijkheid doen.

Wanneer we de sporen van de camera als teken isoleren uit het filmtekencomplex, dan volgt uit het voorafgaande dat ook deze een drievoudige relatie kunnen hebben met de filmdiëgesi. Uit zorgvuldige analyse zou kunnen blijken dat de iconische kwaliteiten van de camera het sterkst zijn wanneer de camera de diëgesi ondersteunt, bijvoorbeeld door afstand te nemen bij een verwijdering tussen twee personen. Het indexicale aspect zou dominant kunnen zijn wanneer de camera de toeschouwer *confronteert* (*A CLOCKWORK ORANGE*, 1971, bijvoorbeeld); en de relatie zou symbolisch kunnen zijn wanneer de camera haar *eigen gang gaat*, zich afzijdig houdt van de geschiedenis of er commentaar op levert (bijvoorbeeld de zelfstandige camerahandeling in het begin van *ONE FROM THE HEART*, 1982).

Behalve dat het object van een waarneming kan worden benoemd tot mogelijk teken (fase 1), bezit dit object ook een relatie met de werkelijkheid (fase 2). De ervaring bepaalt de sterkte van het symbolische karakter van dit mogelijke teken. Anderzijds bezit het mogelijke teken waaraan we betekenis geven bepaalde kwaliteiten (iconische as-

pecten), waardoor de verwijzing naar een object uit de werkelijkheid mogelijk wordt. Het is het samenspel van het symbolische en het iconische karakter dat de verwijzing actualiseert: het indexicale aspect. Omdat dit samenspel aan verandering onderhevig is door de wijzigingen die in de werkelijkheid zelf en in de ervaring optreden, is deze fase van verwijzen procesmatig van aard.

3. Ontstaan van een betekeniseffect

De opengaande rolgordijnen in *REAR WINDOW* benoemden we als mogelijk teken (fase 1), vervolgens brachten we ze in verband met het toneeldoek (fase 2) en we leidden hieruit af, dat de film waarschijnlijk in letterlijke zin een 'schouwspel' zal tonen. Het relateren van het teken aan dit betekeniseffect – door Peirce 'interpretant' genoemd – is de laatste fase in de peirceaanse opvatting van het betekenisgevingsproces. Het voorbeeld van *REAR WINDOW* maakt duidelijk dat het betekenis-effect overeenkomt met aspecten van redeneren. De kleinste eenheid van een redenering noemt Peirce een *rheme*: de afzonderlijke bouwsteen van een proces van betekenisgeving dat geïsoleerd nog niet veel betekent, het is een potentieel: 'A Rheme is a Sign which, for its Interpretant, is a Sign of qualitative Possibility, that is, is understood as representing such and such a kind of possible Object' (CP 2.250). De foto van het ongeluk van een racewagen uit *REAR WINDOW* verwijst natuurlijk naar het in diëgetische zin reële ongeluk dat zich voor de fotocamera heeft afgespeeld en kan een betekeniseffect teweegbrengen als 'wat zijn autoraces toch gevaarlijk' of iets dergelijks. Maar waarnaar dit teken verwijst, bijvoorbeeld in verband met het beroep van de hoofdpersoon en welke betekenis effecten hieruit kunnen groeien, is nog onduidelijk: het betekent vast iets (de camera richt de aandacht nadrukkelijk op dit attribuut, nadat de man met het been in het gips onontkoombaar in beeld is gebracht, en garandeert een qualisign-status), maar wat? Een rheme is de kwaliteit die het mogelijk maakt dat een verband tot stand komt tussen het teken en zijn betekenis effect; dit verband is nog niet geactualiseerd. Het begin van met name de Hollywoodspeelfilm bevat vele rhemes die in het verdere verloop van de film door de toeschouwer met elkaar in verband worden gebracht, zodat een nieuwe relatie ontstaat tussen het mogelijke teken en een betekenis effect.

Op het moment dat de kwaliteit is geactualiseerd, spreekt Peirce van een *dicisign*:

'A Dicisign is a Sign, which for its Interpretant, is a Sign of actual existence' (CP 2.251).

Het gaat hier niet om een actualisering van een mogelijk teken (die is al geschied in fase 1), noch om de geactualiseerde verwijzing van het mogelijke teken naar de werkelijkheid (deze is in fase 2 al gelegd), maar om de actualisering van een mogelijk betekenseffect. Een dicisign heeft meestal de vorm van een eenvoudige zin, zoals 'de kachel is zwart' of 'de foto hangt in die kamer'.

Wanneer twee dicisigns met elkaar worden verbonden en hieruit een conclusie wordt getrokken, hebben we een simpele semiotische redenering, door Peirce *argument* genoemd:

'An Argument is a Sign which, for its Interpretant, is a sign of Law'
(CP 2.252).

Naar aanleiding van de openingsscène van *REAR WINDOW* zouden we de volgende twee dicisigns kunnen formuleren:

1. De foto met een auto-ongeluk hangt in die kamer.
 2. In die kamer zit een man met een been in het gips.
- De verbinding van deze dicisigns kan een conclusie opleveren als:
3. Waarschijnlijk is het gefotografeerde auto-ongeluk de oorzaak van de beenbreuk, waardoor de man nu in het gips ligt.

De dicisigns 1, 2 en 3 vormen samen de redenering (het argument) waardoor een betekenseffect tot stand is gebracht.

Het argument, zoals hier geformuleerd, levert een nieuw inzicht op over de diëgesis van de film; immers, kennis over het beroep van de man hadden we nog niet. Een dergelijke redeneervorm noemt Peirce *abductie*. Maar het nieuwe inzicht is via deze redeneervorm nog geen sluitend inzicht; de conclusie is niet meer dan een hypothese. De volgende stap is dan ook via *deductie* de logisch juiste afleidingen te formuleren vanuit de hypothese. In ons voorbeeld: als de man autocoureur is, dan moeten ook andere mogelijke 'tekens' in de kamer hierop wijzen, zoals een prijzenkast, affiches van racewagens, een helm wellicht. Het door *abductie* verkregen en door *deductie* uitgewerkte inzicht wordt tenslotte geverifieerd of gefalsifieerd met behulp van inductieve redeneringen. *Inductie* verhoogt dus de waarschijnlijkheidsgraad van de aanwankelijk als hypothese geformuleerde conclusie, of verworpt deze.

'Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea; for induction does nothing but determine a value, and deduction merely evolves the necessary consequences of a pure hypothesis.

Deduction proves that something must be; Induction shows that something actually is operative; Abduction merely suggests that something may be' (CP 5.171).

In REAR WINDOW nemen we verder niets waar dat de geformuleerde hypothese ondersteunt. We kunnen het dan hierbij laten, of nieuwe waarnemingen laten verwijzen naar de diëgese van de film, en deze vervolgens als dicisign formuleren. Bijvoorbeeld:

1. Er ligt een geruïneerde camera in de kamer.
2. In de kamer zit een man met een been in het gips.

Combinatie van deze dicisigns kan de conclusie opleveren, dat de man misschien een ongeluk is overkomen tijdens het maken van een foto, gezien de schade aan camera en been; sterker nog, misschien is hij wel fotograaf. Opnieuw worden deductieve afleidingen via inductieve redeneringen getoetst. Ditmaal vinden we een ondersteuning van de hypothese: een tweede camera in de kamer, meer foto's aan de wand. De hypothese wordt nu opnieuw bijgesteld – de man is fotograaf en oefent waarschijnlijk zijn beroep uit in gevaarlijke situaties – waarna we... enzovoort, enzovoort.

Aldus benaderen we op procesmatige wijze de waarheid over het beroep van de man wat een min of meer vaste regel laat ontstaan bij de filmtoeschouwer. Deze regel zal op de achtergrond blijven meespelen bij de betekenisgeving aan andere waarnemingen in het verloop van de film.

4. De architectuur van Peirce's tekentheorie

De semiotiek die het proces van betekenisgeving (de semiosis) onderzoekt, is er bij Peirce op gericht de werkelijkheid te onderzoeken. In verband met film is dit de externe werkelijkheid waarbinnen het verschijnsel 'film' functioneert, alsook de werkelijkheid die door elke film wordt gecreëerd (de diëgese). Vanaf het begin van zijn filosofische arbeid was en bleef Peirce er van overtuigd dat een semiotische theorie rigoreus afgeleid zou moeten worden van een beperkt aantal, relatief eenvoudige, maar wel zeer abstracte principes. Aan deze principes stelde hij de eis dat ze *recursief* zouden moeten zijn – dat wil zeggen dat ze telkens opnieuw toegepast moeten kunnen worden op hun eigen producten. Hierdoor zou een consequent systematisch netwerk kunnen ontstaan, waarbij het onmogelijk is één geïsoleerd concept volledig te begrijpen. Pas wanneer de *relaties* van dat ene concept met de andere concepten zouden worden doorgrond, is een volledig begrip ervan mogelijk. Welke zijn nu deze principes? Al in 1867 – Peirce was toen 28 jaar – meende hij te hebben aangetoond dat alle mogelijke eigenschappen van 'iets', van alle ideeën, te verdelen zijn in drie typen, later door hem *categorieën* genoemd. Deze categorieën duidde hij aan met de meest

abstracte termen die denkbaar zijn, namelijk Firstness, Secondness en Thirdness. In een brief uit 1904 aan lady Welby schrijft hij hierover:

'Dit idee stond mij evenzeer tegen als het iedereen tegen zou staan en ik probeerde het jarenlang te bespotten en te weerleggen. Maar... het veroverde mij toch helemaal, al lang geleden. Hoe onaangenaam het ook moge zijn zo'n groot belang toe te kennen aan getallen, en vooral aan drie, het is zo waar als het onaangenaam is' (CP 8.328; vertaling C. Schuijt).

Wat moeten we ons nu voorstellen bij deze categorieën?

Firstness is een monade, een eenling; het duidt op een intrinsieke eigenschap die we beschouwen zonder het in relatie te brengen met een tweede ding. Dit lijkt onmogelijk te zijn: iets op zichzelf beschouwen is actueel onmogelijk. Een Firstness bestaat dan ook niet in de betekenis van existeren. Maar Firstness is wel reëel, een realiteit. Nemen we bijvoorbeeld de hoedanigheid van een voorwerp om te kunnen vallen. Dat is een Firstness, niet verwijzend naar dit of dat voorwerp, noch verwijzend naar deze of die val: het is gewoon een eigenschap, een kwaliteit op zich.

Secondness is een dyade, een tweeling; het duidt op iets dat we beschouwen voorzover het in verband staat met iets anders – zonder een derde te impliceren. Het is de categorie waarin de dingen niet meer onderzocht worden met betrekking tot hun mogelijke kwaliteiten, maar met betrekking tot hun 'existence', hun 'being actual'. Het feitelijke vallen van die ene steen is een Secondness, behoort tot het hier en nu gerealiseerde. Uit dit voorbeeld blijkt al dat een Secondness een Firstness impliceert, omdat Secondness kwaliteiten of hoedanigheden actualiseert.

Thirdness is een triade, een drieling, en omvat de effectuering van iets dat een tweede en een derde term met elkaar in verbinding brengt. Een dergelijke effectuering zouden we een mentale activiteit kunnen noemen. De uitspraak 'Die steen valt' is zo'n thirdness, die een eerste 'het vermogen om te vallen' in verband brengt met een tweede 'de waarneming van het feitelijke vallen'. We kunnen Thirdness ook het wetmatige noemen. Een wetmatigheid bepaalt immers hoe feiten – geactualiseerde en nog in de toekomst te actualiseren zaken – gekenmerkt moeten worden. Zo geformuleerd is duidelijk dat Thirdness altijd Secondness veronderstelt.

Een schematische samenvatting van de voorgaande paragrafen maakt hopelijk duidelijk hoe herkenbaar deze categorieën zijn in de beschrijving van het betekenisgevingsproces.

	Benoeming tot mogelijk teken	Verwijzing naar werkelijkheid	Ontstaan van een betekeniseffect
Firstness Secondness Thirdness	qualisign sinsign legisign	icoon index symbool	rHEME dicisign argument

Het architectonische karakter van Peirce's beschrijving blijkt des te meer, wanneer we ons realiseren dat 'benoeming tot mogelijk teken' een vorm van Firstness is, 'verwijzing naar de werkelijkheid' een vorm van Secondness en 'ontstaan van een betekeniseffect' een vorm van Thirdness.

In het voorgaande hebben we geprobeerd nauwgezet te beschrijven hoe volgens Peirce het proces van betekenisgeven verloopt. We hebben de stellige indruk dat deze open en dynamische visie op het denken c.q. het betekenisgeven sprankelende perspectieven biedt voor de bestudering van het verschijnsel 'film', zowel op syntactisch (benoeming tot mogelijk teken), semantisch (verwijzing naar de werkelijkheid) als pragmatisch niveau (ontstaan van een betekeniseffect).⁷ Via een uitleg van Peirce's semiotiek hebben we in dit artikel geprobeerd hiertoe enige aanzetten aan te geven. Verdere arbeid is noodzakelijk, met in gedachten het verleidelijke toekomstbeeld dat de resultaten van reeds ondernomen semiotische arbeid wellicht kunnen worden geïncorporeerd binnen het netwerk dat door Peirce is verondersteld.⁸

7. Zie voor een peirceaan georiënteerde beschrijving van deze niveaus: Morris (1938).

8. Zie ook Van Driel (1987: 26-28) en Van Wolde (1986).

Literatuur

- Bordwell, D. (1985), *Narration in the fiction film*. Londen.
- Driel, H. van, en W. Staat (1987), 'De semiotiek van Charles Sanders Peirce. Een inleiding', in: *Versus* nr. 2/1987.
- Driel, H. van (1987), 'Een mogelijke bijdrage van Peirce's tekenbegrip aan een filmtheorie', in: H. van Driel en A. van Zoest (red.), *Filosofie en semiotiek*. Verslag van de eerste toogdag Peirce te Broek in Waterland. Tilburg 1987.
- Genette, G. (1972), *Figures III*. Parijs.
- Metz, C. (1980), *De beeldsignifikant*. SUN, Nijmegen.
- Morris, Ch. (1938), *Foundations of the theory of sign*. Chicago.
- Peirce, C.S., *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1935), I-VI, C. Hartshorn en P. Weiss (eds.); (1958), VII-VIII, A. Burks, (ed), Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Wolde, E.J. van (1986), 'Greimas and Peirce. Greimas' generative semiotics and elements from Peirce's semiotics united into a generative explanatory model', in: *KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica*, volume 9, nr. 3/4, pp. 331-366.