

De Grote Syntagmatiek herzien

1. *Introductie*

Het lijkt misschien paradoxaal om vandaag de dag terug te komen op de Grote Syntagmatiek van de narratieve film (g.s.) zoals Metz die, nu alweer zo'n twintig jaar geleden, presenteerde.¹ Een aanzienlijk deel van de literatuur over filmsemiologie heeft zich overigens beperkt tot een discussie over de g.s. waarin tegenvoorbeelden elkaar opvolgen. Die tegenvoorbeelden kunnen echter niet met falsificaties verward worden, zoals de auteurs schijnen te denken.² De paradox schuilt in het feit dat de g.s., hoewel er tegenwoordig nog weinig teksten naar verwijzen en ze niet meer gebruikt wordt (zonder dat daarvoor een duidelijke verklaring bestaat, en ze nergens daadwerkelijk weerlegd wordt), nog wel steeds als pedagogisch hulpmiddel gebruikt wordt; alsof een in onbruik geraakte 'theorie' nog waardevol kan zijn in het kader van het aanleren van de montagecodes.

Aangezien ik zelf vaak in een situatie verkeer heb waarin een dergelijke praktijk aan de orde was, heb ik kunnen constateren dat die zogenaamde pedagogische verdiensten van de g.s. niet vanzelfsprekend zijn. Het volstaat niet om een verzameling segment-typen op te sommen en voorbeelden te geven die die types illustreren; met andere woorden om de g.s. zo te onderwijzen dat de student haar kan gebruiken als een expliciete methode voor de beschrijving van een aantal eigenschappen van de film. Volgens mij kan de g.s. alleen gebruikt worden in een pedagogisch kader als we een aantal eraan ten grondslag liggende principes expliciet maken en als we de problemen oplossen die het onderwijzen van de g.s. oproept.

Deze tekst is een gedeeltelijke voorpublicatie uit een boek dat in de loop van 1989 bij uitgeverij Klincksieck zal verschijnen. (Bij deze uitgeverij verscheen in 1985 ook *Colins Langue, film, discours.*) Vertaling: Paul Verstraten.

1. De eerste versie van de g.s. werd gepubliceerd in *Communications* 8, 1966.

2. 'Een theorie kan niet gefalsificeerd worden door een simpel gegeven; dat kan alleen door een feit, dat wil zeggen en gegeven (of een verzameling gegevens) dat door een alternatieve theorie behandeld wordt.' (Milner, 1984: 177).

Die twee problemen zijn overigens met elkaar verbonden: we zullen straks zien hoe de vorm van kennisoverdracht (in ons geval: de kennis betreffende een aantal eigenschappen van de cinematografische montage) afhangt van de manier waarop die eigenschappen gerepresenteerd worden. Zo wordt in de taalkunde een normatieve grammatica zoals die van Grévisse niet op eenzelfde wijze onderwezen als een descriptieve, structuralistische grammatica. Geformuleerd in een terminologie die vooral in de artificiële intelligentie gebruikt wordt: in het eerste geval zal de grammatica op een verklarende wijze geformuleerd worden, in het tweede geval op een procedurele wijze. 'We zeggen dat kennis op verklarende wijze geleverd wordt wanneer we niet terzelfder tijd aangeven op welke momenten ze ingezet moet worden, en op welke manier. Van een procedurele wijze is sprake wanneer we gelijktijdig ook aanwijzingen hebben hoe met de kennis om te gaan, wat ervoor of erna te doen.' (Pitrat, 1985: 52). 'Een zelfstandig naamwoord wordt voorafgegaan door een lidwoord', is een voorbeeld van een verklarende vorm; 'als we een naamwoord tegenkomen, gaan we na of deze door een lidwoord voorafgegaan wordt om te bepalen of het om een zelfstandig naamwoord gaat', is een procedurele vorm.

Deze twee vormen van representatie hebben ieder hun voor- en nadelen, zowel vanuit theoretisch als vanuit pedagogisch oogpunt. In plaats van daarover op deze plaats te discussiëren wil ik proberen aan te tonen dat het onderwijzen van de G. S. nuttig kan zijn bij het combineren van die twee formuleringswijzen. Ik doe daarbij een beroep op de ervaring die we vooral hebben opgedaan bij inleidingen in de 'filmtaal', zonder dat ik de pretentie heb hier een soort les te presenteren of – iets dat daarmee vaak verbonden is – een handboek.

Ik zal daarom hier geen uiteenzetting geven die didactisch genoemd zou kunnen worden, geen uiteenzetting die begint bij de meest elementaire noties om uiteindelijk bij de meest complexe uit te komen. We beginnen met het onderzoek naar de formalisering van de G. S. zoals die door Metz is gepresenteerd en vertrekken vanuit het schema dat hij in deel I van *Essais sur la signification au cinéma* construeert (1968: 146). Slechts op deze wijze kunnen we de problemen zien die zowel vanuit theoretisch als vanuit pedagogisch oogpunt ontstaan, alsmede een aantal stellingen trachten te formuleren.

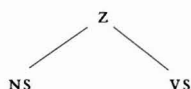
2. Inleidende opmerkingen op het schema van de G. S.

Formeel gezien komt het schema van de G. S. overeen met het type grafiek dat we een boom noemen. Deze verbindt drie soorten elemen-

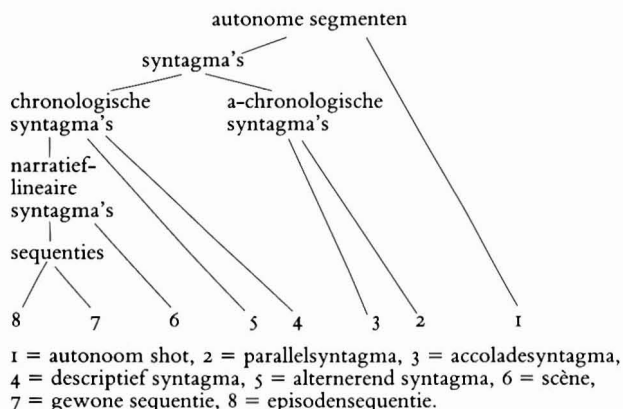
ten (knopen): een wortel, tussenliggende knopen en eind-knopen (de bladeren). De knopen worden onderling verbonden door bogen.

In de linguïstiek maken bomen het mogelijk syntagmatische relaties weer te geven. In dat geval is de wortel *z* het eerste symbool van de afleiding en geeft aan dat de syntagmatische relaties zich binnen de zin (*z*) afspelen. De tussenliggende knopen geven de grammaticale categorieën aan en de bladeren het aan het eind gelegen vocabulaire (het lexicon bijvoorbeeld). De bogen geven een dominantie-relatie weer die te parafraseren is door 'te herschrijven door'. Bovendien valt op te merken dat in het geval van de syntaxis van de natuurlijke talen de aan elkaar grenzende bogen (zij die eenzelfde top delen) verbonden zijn door de logische operator '&'.¹

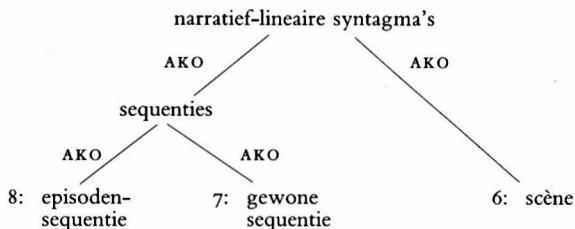
De regel $z \rightarrow ns + vs$ (*z* is 'te herschrijven door' *ns*[Nominaal Syntagma] + *vs*[Verbaal Syntagma]) wordt op de volgende wijze door een boom weergegeven:



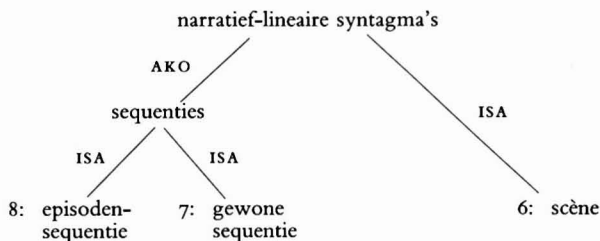
Wat het schema van de *G. s.* betreft, kunnen we nu al opmerken dat dat wel degelijk drie soorten objecten telt: een beginsymbool (het autonome segment); een intermediair vocabulaire, de soorten syntagma's (chronologische en a-chronologische syntagma's, narratieve en lineaire syntagma's, sequenties); en een terminaal vocabulaire, de acht syntagmatische typen (het autonome shot, het parallelsyntagma, het accoladesyntagma, het descriptieve syntagma, het alternerende syntagma, de scène, de gewone sequentie en de episodensequentie). Weergegeven in een boom ziet de *G. s.* er aldus uit:



In tegenstelling tot de boom die voor de syntaxis gebruikt wordt, heeft de boom van de G.s.³ niet de logische operator '∧' die de aangrenzende bogen verbindt, maar de operator 'w' (een disjunctief 'of'). Wat de bogen zelf betreft: die geven een inclusierelatie weer (AKO). Het is duidelijk dat deze relatie bepaald is door de richting waarin de boom gelezen wordt en dat ze overeenkomt met wat Metz de inductieve methode noemt, die vertrekt vanuit de syntagmatische typen (de bladeren van de boom) zoals we die in de film kunnen aantreffen:

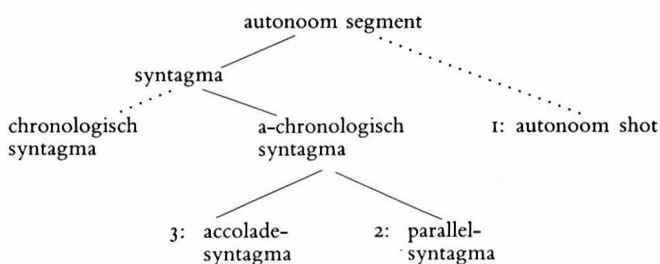


We zien dat in het schema van de G.s. de syntagmatische typen aan het uiteinde in het enkelvoud gegeven zijn, terwijl de overige in het meervoud staan. Dat verschil kan verklaard worden door het onderscheid tussen AKO ('is een subklasse van') en ISA ('is een element van'); een onderscheid dat goed overeenkomt met de verschillende omschrijvingen die het mogelijk maken het verschil tussen de gewone sequenties en een sequentie te karakteriseren. Men zegt eerder 'een gewone sequentie is een sequentie' dan 'de gewone sequentie zijn sequences'; men zegt eerder 'een sequentie is een narratief-lineair syntagma' dan 'de sequentie is een lineair, narratief syntagma'.



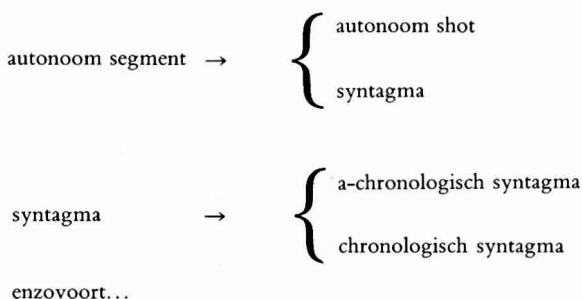
3. Het schema van de G.s. van Metz komt overeen met wat men een keuze-boom noemt.

Metz voegt daaraan toe dat een tweede leesrichting overeenkomt met wat hij de deductieve methode noemt, die vanuit de wortel van de boom vertrekt om bij de bladeren uit te komen. In het licht van wat we zojuist opgemerkt hebben kan die tweede methode niet in hetzelfde schema weergegeven worden: niet alleen gaat het hier om andere relaties, maar de knopen representeren niet meer dezelfde objecten. Die objecten betreffen nu niet langer klassen, subklassen en relaties van inclusie, van delen van een geheel. Wanneer men vanuit de wortel vertrekt zeggen we dat een autonoom segment een zelfstandig shot of een syntagma behelst. Met andere woorden: een dergelijke boom heeft tot doel de weg tussen het autonome segment en de typen syntagma's te representeren; de tussenliggende knopen corresponderen dan met eigenschappen die ons in staat stellen deze knopen te karakteriseren. 'Autonoom segment' (enkelvoud) verwijst naar een object, 'syntagma', 'chronologisch syntagma' enzovoort (ook enkelvoud) verwijzen naar de eigenschappen, en 'autonoom shot', 'parallel syntagma' enzovoort verwijzen naar de syntagmatische typen die door de eigenschappen in kwestie geëxpliciteerd kunnen worden. We zeggen dus dat een autonoom segment dat chronologisch, narratief en lineair is en dat geen sequentie is, een scène is. De relatie tussen de knopen is er een van ISA, maar de richting van de boog is dan omgekeerd. Als we het traject dat leidt naar de accoladesyntagma's en parallelsyntagma's door een ononderbroken lijn weergeven, en de andere bogen door stippellijntjes, kunnen we een boom maken die overeenkomt met wat Metz de deductieve methode noemt. De betreffende categorieën komen er dan als volgt uit te zien:



Opgemerkt kan worden dat deze representatie doet denken aan de generatieve taalkunde, die ook de deductieve methode gebruikt. Het essentiële verschil tussen de generatieve taalkunde en de g.s. is dat de takken van de g.s. mogelijke keuzes aangeven (zé zijn disjunctief), terwijl die van de transgeneratieve grammatica (T.G.G.) de aaneen-

schakeling betreffen (ze zijn conjunctief). De bogen kunnen dus, zoals in de syntaxis, vertaald worden met 'te herschrijven als'. Het beginsymbool 'autonoom segment', dat de knopen 'syntagma' en 'autonoom shot' domineert, kan dus geïnterpreteerd worden als een symbool dat herschreven kan worden door 'syntagma' of 'autonoom shot'. In de T.G.G., waar '→' betekent 'te herschrijven als' en de accolades functioneren als een disjunctief 'of', kan dit worden weergegeven als een verzameling van het type:



Deze opmerkingen over de formalisering van de G.S. zouden zonder belang zijn als ze niet de ware problemen aan het licht zouden brengen. Problemen die meer te maken hebben met wat het schema geacht wordt weer te geven dan met het systeem van representatie. Een aantal van die problemen is door Metz zelf geopperd, zoals dat van het autonome shot dat twee zulke heterogene typen als de plan-sequence en de insert bevat. 'Het is mogelijk dat het autonome shot eerder een klasse van typen is dan een terminaal type (...); het is het enige type dat subtypen bevat. En een dergelijke "breuk" verbergt misschien een gebrek aan formalisering op dat betreffende punt.' (Metz, 1968: 134, noot).

De problemen die het onderwijzen van de G.S. stelt, hangen samen met de vraag of men het schema van de G.S. op deductieve of inductieve wijze interpreteert. Metz analyseert bijvoorbeeld het begin van ADIEU PHILIPPINE (Jacques Rozier, 1962) en onderscheidt daarin twee syntagma's: een descriptief syntagma en een gewone sequentie, die verbonden zijn door een directe cut. Vervolgens krijgen we opnieuw een scène via een directe cut, die echter nu een 'effectvolle cut' genoemd wordt. Die scène wordt gevolgd door een episodensequentie die verbonden is door een overvloei. Het is duidelijk dat de eerste twee segmenten bepaald zijn door te achterhalen om welk type syntagma het gaat, terwijl de scène gedefinieerd wordt door het constateren van een

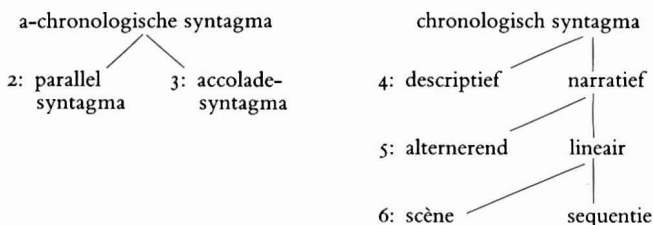
effectvolle, directe cut aan het begin en een overvlocier aan het einde. Een dergelijk verschil in procedure wordt nog duidelijker aangezien de eerste twee shots eenzelfde personage betreffen, dat eerst een muntstuk in een jukebox werpt en zich vervolgens in het midden van een bar bevindt; dit correspondeert geheel en al met de definitie van de gewone sequentie. Als de methode die gebruikt is voor de eerste twee segmenten, ook hier gevolgd zou zijn, zou het mogelijk geweest zijn hier twee segmenten te zien waar Metz er maar één ziet. De twee segmenten zijn: een gewone sequentie en een scène.

Het is natuurlijk altijd mogelijk te zeggen dat twee zo korte shots geen segment vormen, dat we ons op een micro-segmentaal niveau bevinden, zoals Bellour (1979) aangeeft. Hoe dan ook, het probleem blijft wat we als een autonoom segment moeten beschouwen. En als het al niet noodzakelijk is tussen twee methodes te kiezen, dan blijft het wel noodzakelijk de procedures te definiëren die het mogelijk maken de twee gelijktijdig te gebruiken. Vele studies, vooral die in artificiële intelligentie, laten zien hoe noodzakelijk het is een duidelijke uiteenzetting te geven van wat Metz de deductieve en inductieve methode noemt. Het zou overigens gepaster zijn om van 'top-down' en 'bottom-up' procedures te spreken.⁴ De methode die bijvoorbeeld een autonoom segment afbakt vanuit interpunctie-tekens zoals de overvlocier, en vervolgens probeert de eigenschappen ervan te definiëren om te bepalen om wat voor een syntagmatisch type het gaat, berust op inductie, maar toch verloopt het schema van boven naar beneden.

Een laatste opmerking met betrekking tot de formalisering van de g.s. met behulp van een keuzeboom. Naast het probleem van de heterogeniteit van het autonome shot, dat Metz zelf al opmerkt, is er ook nog het punt van de asymmetrie tussen de takken van de achronologische en de chronologische syntagma's. Die asymmetrie heeft natuurlijk tot doel te illustreren dat de achronologische syntagma's in een narratieve film veel zeldzamer zijn dan de andere syntagma's, wat alleen maar normaal is, aangezien een narratieve film per definitie een verhaal en dus een precedentie-relatie tussen de gebeurtenissen veronderstelt. Wanneer men echter de door Metz deductief genoemde methode beschouwt, is het niet mogelijk een onderscheid te maken tussen een parallelsyntagma en een accoladesyntagma; beide zijn alleen

4. Te denken valt eveneens aan een onderscheid dat vaak in de Artificiële Intelligentie gebruikt wordt om die twee richtingen van de lectuur uit te leggen: de voorwaartse koppeling en de achterwaartse koppeling. De voorwaartse koppeling berust op de modus ponens: met *p* als gegeven en '*p* impliceert *q*' als regel, deduceren we *q*. De achterwaartse koppeling is een redenering die zich laat leiden door het doel dat bereikt moet worden.

maar achronologische syntagma's, er is geen knoop die een onderscheid mogelijk maakt. De chronologische syntagma's daarentegen kennen knopen die ieder een andere knoop en een blad domineren en die altijd een eigenschap betreffen die het mogelijk maakt het betreffende blad van andere syntagma's te onderscheiden. Dat verschil wordt zichtbaar als we de twee delen van het schema van de G. S. gescheiden weergeven:



Alleen de sequentie domineert nu twee bladen: 7 (de gewone sequentie) en 8 (de episodensequentie). Dit heeft natuurlijk te maken met het feit dat het dominerende syntagma de gewone sequentie is. Maar als we ons met dat laatste onderscheid tevreden stellen, dan blijven we zitten met het probleem van het onderscheid tussen sequentie en scène: beide zijn chronologische, lineaire syntagma's die onderling niet te onderscheiden zijn. Het feit dat het de diepst ingebedde syntagma's betreft geeft aan dat het hier om de centrale syntagma's in de G. S. gaat (waarvan men kan voorspellen dat ze de meest voorkomende syntagma's in de narratieve film zijn).

3. *Het probleem van het autonome segment*

'Door een verschil te maken tussen shot en sequentie geeft het dagelijks taalgebruik aan dat er in de cinema twee verschillende eenheden bestaan (hetgeen eventuele tussenliggende niveaus niet uitsluit): enerzijds het minimale segment of het shot, anderzijds het autonome segment.' (Metz, 1968: 125). Het begrip 'autonoom segment' probeert dus rekenschap te geven van de intuïtie dat film, als een discours van beelden, niet gedefinieerd kan worden als alleen maar een opeenvolging van shots, zoals een verbaal discours ook meer is dan de opeenvolging van zinnen.

Filmtechnici maakten reeds het onderscheid tussen shot en sequentie om de decoupage- en montagetechniek aan te geven, die een aantal 'regels' van aaneenschakeling tussen shots veronderstelt, om aldus de spatio-temporele relaties begrijpelijk te maken. Om dit punt te illustreren neemt men meestal het voorbeeld van het alternerende syntagma (Metz, 1968; Burch, 1983). Om dit type segment te karakteriseren moeten we een configuratie beschrijven: het alterneren van een serie shots A en een serie shots B, volgens het schema ABABAB...; en een type spatio-temporele relatie: gelijktijdigheid tussen de series A en B, maar opeenvolging tussen elk shot. Dit kan als volgt weergegeven worden:

I		3		5		7		: A
	2		4		6			
I	2	3	4	5	6	7		: B

A en B zijn gelijktijdig, maar $1 < 2 < 3 \dots$ ⁵ Het prototype van een dergelijke representatie is die van de relatie achtervolger en achtervolgde. De autonome segmenten worden overigens vaak door ad hoc-voorbeelden geïllustreerd, evenals grammaticaregels, alsof films zelf niet voldoende sprekende voorbeelden bevatten. Voor iemand die de taalkunde een beetje kent is het eenvoudiger om het begrip 'enkelvoudige zin' te illustreren door een ad hoc-voorbeeld zoals 'de jongen slaat de bal' (voorbeeld van Chomsky in *Syntactic Structures*) dan om een voorbeeld te zoeken in de literatuur. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat een dergelijke zin geen deel uit zou maken van de verzameling grammaticale zinnen in het Frans.

Het feit dat bepaalde segmenten eenvoudiger te illustreren zijn door ad hoc-voorbeelden dan door filmfragmenten, wil niet zeggen dat deze segmenten geen elementen zijn van de codificering van spatio-temporele relaties. Het betekent alleen dat dergelijke typen segmenten abstracties zijn en dat de concrete énoncé's een transformatie van dergelijke typen veronderstellen. Het is natuurlijk noodzakelijk die relatie tussen deze typen en de occurrence's ervan (of tussen typen en tokens) te expliciteren. Eerst dient echter bepaald te worden wat de status van het begrip 'autonoom segment' is. Die status is allesbehalve eenvoudig, aangezien hij zowel een zekere segmentering van de discursieve opper-

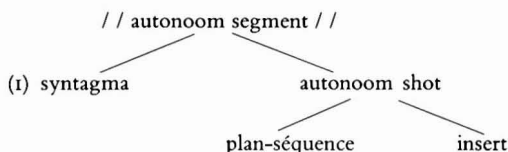
5. 'c' betekent 'temporele precedentie'.

vlakke betekent (een film is te verdelen in autonome segmenten, vervolgens in shots) als een graad van articulatie: de g. s. kan gelezen worden als een keuzeboom van verschillende soorten syntagmatische aansluitingen, van verschillende typen autonome segmenten.

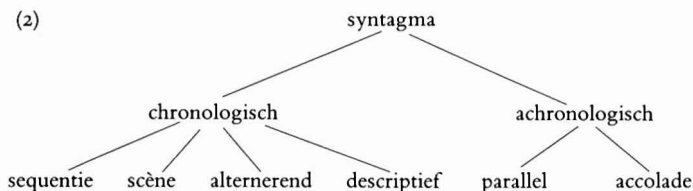
Die dubbele lectuur maakt het mogelijk om in het schema van de g. s. het onderscheid uit te leggen tussen 'autonoom segment' (te specificeren in syntagma versus autonoom shot) en 'syntagma' (te specificeren in typen syntagma's als 'scène', 'descriptief syntagma', 'syntagma en accolade' enzovoort). De keuze van de termen 'segment' en 'syntagma' is veelzeggend. Wat valt er bijvoorbeeld nog meer te zeggen van een segment dan dat ze het resultaat van een segmentatie is? Maar het syntagma is, als we de linguïsten mogen geloven, het produkt van syntagmatische regels, dat wil zeggen van een combinatie van kleinere elementen.

De moeilijkheden van het schema van de g. s. hebben dus niet alleen te maken met een mogelijke dubbele richting van de lectuur, maar ook met het feit dat er twee schema's in dat ene schema zitten die ieder een beginsymbool hebben en verschillende procedures inhouden. Metz voorziet die problemen overigens want hij erkent het problematische karakter van het onderscheid tussen syntagma en autonoom shot, het enige verschil dat slechts op een formeel criterium stoelt: een enkel shot versus meerdere shots. 'Het autonome shot is op een bepaalde manier het enige type dat in staat is alle andere te bevatten.' (Metz, 1968: 134, noot). De status van het autonome shot is des te problematischer aangezien ze insert en plan-séquence bevat. Maar het is niet duidelijk hoe een insert met andere syntagmatische typen verbonden kan worden. Een insert is per definitie niet te substitueren door een syntagma (de plan-séquence daarentegen wel), maar wel, zoals zijn naam aanduidt, in te voegen in een syntagma. Metz ziet in dat er twee schema's kunnen zijn: één dat de syntagma's betreft, een ander dat de mogelijke combinaties in het autonome segment betreft (in dat geval te herleiden tot de plan-séquence).

Na deze opmerkingen kunnen we dus zeggen dat het nodig is een schema van syntagma's en een schema van autonome segmenten te onderscheiden:



(// = 'grens')



Men zal vast en zeker opgemerkt hebben dat deze twee schema's het schema van de G.S. niet vlekkeloos in tweeën delen, aangezien in het eerste schema het symbool 'autonoom segment' vervangen is door ' / / autonoom segment / / '. Die substitutie betekent dat in (1) de regels contextgebonden zijn, hetgeen in (2) niet het geval is. Dat verschil maakt het onmogelijk beide in één schema onder te brengen omdat in dat geval (2) ingebed zou worden in (1) en ook contextgebonden zou worden.

Schema 1 kan als volgt geïnterpreteerd worden: een autonoom segment kan alleen vanuit een bepaalde context gedefinieerd worden: de grenzen van het segment. Het gaat er dus om die grenzen te definiëren. Daarbij denk ik in eerste instantie aan de interpunctie, maar die is niet verplicht en vaak redundant. En bovendien kunnen interpuncties binnen een syntagma of een sequentie voorkomen, bijvoorbeeld om een ellips aan te geven.

Metz definieert het autonome segment met behulp van drie criteria: 1. 'belangrijke verandering in de intrige'; 2. interpuncties; 3. verandering van het type syntagma. 'Degene die een klassieke film analyseert, heeft het recht elke passage van de film als één (enkel) segment te beschouwen wanneer die niet onderbroken wordt door een belangrijke verandering in de intrige, noch door een interpunctie, noch door het overgaan van het ene type syntagma in het andere.' (Metz, 1968: 129).

Het belang van deze definitie schuilt in de formulering ervan. In termen van een cognitieve theorie: deze definitie is eerder procedureel dan verklarend. Het gaat er dus niet om te bepalen wat de kenmerken van een autonoom segment zijn, maar om te bepalen hoe te werk te gaan om tot de bepaling van een autonoom segment te komen. In dat opzicht is schema 1 van weinig belang aangezien ze op geen enkele wijze dat algoritmische aspect van de definitie van een autonoom segment aangeeft.

Het ligt niet in mijn bedoeling hier een dergelijk algoritme te presenteren. Ik zal proberen de algemene lijnen ervan aan te geven, die het

mogelijk maken te expliciteren wat een didactische aanpak van de c.s. kan zijn. Een dergelijke aanpak bestaat uit een verzameling procedures. De definitie van het autonoom segment kan geformuleerd worden als een procedure gebaseerd op het gebruik van representaties met parentheses. Het begin van een autonoom segment komt overeen met het openen van een parenthese, terwijl het einde samenvalt met het sluiten van de parenthese. In algoritmische bewoordingen heet zo'n procedure 'staartconstructie', dat wil zeggen een constructie van een 'lineair gerangschikte verzameling van voorwerpen' (Winston & Horn, 1981: 118).

Het probleem schuilt in het feit dat een notie als 'belangrijke verandering in de intrige' niet erg helder is. Het is meer een intuïtieve notie. En wat de interpunctietekens betreft: die kunnen een probleem opleveren aangezien ze binnen een syntagma voor kunnen komen. In dat geval moet de aanwezigheid van een interpunctie niet het sluiten van de parenthese tot gevolg hebben.

Voor de oplossing van het eerste probleem kunnen we denken aan het soort procedure dat voor het herkennen van vormen gebruikt wordt, 'matching process' genoemd: een uitdrukking die soms in het Frans vertaald wordt met 'procédure de filtrage' (filterprocedure). Zonder op de details in te gaan zouden we dat kunnen omschrijven als de vergelijking van elk shot met het voorafgaande. 'De filtering bestaat uit het vergelijken van twee symbolische uitdrukkingen: een "gegeven" en een "filter".' (Voyer, 1987: 118).

Het construeren van filters is te beschouwen als een procedure die beroep doet op wat Minsky (1975) 'frames' noemt, dat wil zeggen een raamwerk van stereotype kennis. Wanneer Metz de overgang van segment 2 naar 3 in *ADIEU PHILIPPINE* rechtvaardigt door de aanwezigheid van een close-up van de jukebox, dan wordt die analyse gerechtvaardigd door de identificatie van de jukebox als element van het frame 'bar', en als element dat niet kan toebehoren aan het frame 'televisiestudio'. Met andere woorden: het frame 'televisiestudio' functioneert als 'filter', en als het 'gegeven' jukebox verschijnt wordt dat geïdentificeerd als niet behorende tot het desbetreffende frame en dus verstoten door het filter.

Het is met die procedure echter niet mogelijk een onderscheid aan te brengen tussen de sequenties 1 en 2. Wat in Metz' ogen het onderscheid rechtvaardigt, is het feit dat het hoofdpersonage (Michel) verschijnt, hetgeen wil zeggen dat we van een descriptief op een narratief register overstappen. De twee segmenten behoren echter tot eenzelfde frame.

Als wat we gezegd hebben juist is lijkt het noodzakelijk een onderscheid aan te brengen tussen 'categorisering' en 'segmentatie'. Het on-

derscheid dat Metz maakt tussen de segmenten 1 en 2 behoort tot de categorisering (het schema der syntagma's), terwijl het onderscheid tussen 2 en 3 tot de 'segmentatie' behoort (het schema van de autonome segmenten). In wat Metz als segment 3 definieert (een discussie-scène tussen Michel en twee jonge meisjes in een bar) verschijnt een insert, door Metz segment 4 genoemd, waarin we Michel in een televisiestudio zien 'nietsnuten'. De analyticus die deze insert tegenkomt zal, volgens het bovenstaande, via de filterprocedure bepalen dat er een wijziging van segment is. Hij sluit dus de parenthese en opent een nieuwe:

segment () segment (

Bij het volgende shot zal de analyticus om dezelfde redenen bepalen dat er een segmentwijziging is. Hij sluit de parenthese en opent een nieuwe:

segment () segment () segment (

Het probleem is dat het laatste segment geen nieuw segment is, maar de herhaling van het eerste. Deze configuratie komt niet met de hierboven beschreven parentheses overeen, maar met:

segment (segment ())

Wil de analyse tot een dergelijke representatie kunnen komen, dan moet ze in staat zijn om op de eerste parenthese terug te komen nadat het derde parenthese-segment niet met het voorafgaande maar met het eerste segment vergeleken is. In de terminologie van de artificiële intelligentie heet zo iets een 'coöperatie-algoritme': 'An algorithm is *cooperative* if it repeatedly adjusts the interpretation of each element to be in greater harmony with its neighbors until global harmony is attained. By "harmony" we mean *constraint satisfaction*. If the interpretation assigned to every element obeys all constraints, then we have reached a satisfactory overall interpretation.' (Charniak & Mc Dermott, 1985: 132).

Een dergelijke procedure maakt het mogelijk het probleem van het onderscheid tussen insert en plan-séquence op te lossen. In het kader van schema 1 kunnen we dat verschil uitleggen in termen van configuraties: de insert komt overeen met (()), terwijl de plan-séquence overeenkomt met () (). Kortom: een insert is *ingebod* in een segment, terwijl een plan-séquence een *aaneenschakeling* betreft.

Schema 2 is dus alleen van toepassing op de plansequence, op aan-

eengeschakelde eenheden, niet op de insert. En als we, in navolging van Metz, een onderscheid moeten maken tussen meerdere vormen van inserts, dan kunnen we dus zeggen dat, vertrekkende vanuit de configuratie van de insert, een algoritme de relaties onderzoekt tussen de binnenste parentheses en de context (dat wat zich binnen de buitenste parentheses bevindt) om te bepalen om welk type insert het gaat. Een dergelijke typologie van inserts zou via een derde schema weergegeven kunnen worden, met 'insert' als beginsymbool.

Het is gemakkelijk in te zien waarom de dubbele functie van de interpunctie (criterium voor segmentatie en categorisering) ook een beroep impliceert op de notie van coöperatie-algoritme (relaxatie-algoritme). Om dat de illustreren hoeven we maar het voorbeeld van segment 5 in Metz' analyse te nemen. Dat segment, episodensequentie genoemd, opent met een overvloeier. In Metz' beschrijving bestaat de opbouw ervan uit drie kleinere scènes: 1. station in Parijs, 2. platteland, en 3. vliegveld. 'Het effect van een verkorte weergave wordt onderstreept door een *interne interpunctie*: een directe montage tussen de episodes die ruimtelijk ver uit elkaar gelegen zijn.' (Metz, 1968: 154). De analyticus zal dus concluderen dat er drie segmenten zijn. Pas wanneer hij het syntagma-type herkend heeft, kan hij terugkomen op zijn categorisering en de drie segmenten als één enkel segment analyseren.

In andere gevallen zal de analyse op een directere wijze verlopen. In JOHNNY EAGER (Mervin LeRoy, 1941) zit een segment dat met een shot van een stilstaande auto begint. Een man stapt uit, de camera volgt hem met een pan van rechts naar links. Daarna is er een overvloeier, met een las op de beweging van het personage. De overvloeier komt overeen met het klassieke gebruik van de ellips, want hij duidt op het weglaten van een deel van het traject van het personage. En volgens het filterprincipe behoren de shots tot hetzelfde segment omdat ze beide deel uitmaken van hetzelfde frame, 'het traject van x'. Hier hoeft de analyticus niet terug te komen op eerdere beslissingen, hij heeft met behulp van het filterprincipe geconcludeerd dat er geen verandering van segment is geweest. Dit betekent dat de betekenis van de interpunctie zich pas ná het filteren laat afmeten – in het geval dat de filterprocedure niet tot een conclusie heeft kunnen leiden. Een voorbeeld uit THE BIG HEAT (Fritz Lang, 1954) kan dit illustreren. De eerste overvloeier is wanneer mevrouw Duncan, na de 'zelfmoord' van haar man, met Mike Lagana telefoneert: een overvloeier tussen opbellen en antwoorden. Maar na dit eerste gesprek belt Lagana met zijn handlanger Vince Stone. Tussen opbellen en antwoorden ditmaal geen overvloeier.⁶ De telefoon heeft als eigenschap in één ruimte mensen te verbinden die zich in ver van elkaar gelegen oorden bevinden. In dat op-

zicht constitueert ze een frame dat als 'filter' zal doen besluiten dat er tussen opbellen en antwoorden geen segmentwijziging is. Maar aangezien de ruimtes ver van elkaar liggen kan men, vanwege de locatiewisseling (verandering van locatie-frame), concluderen dat er een verandering van segment is opgetreden. De interpunctie heeft dan geen redundant karakter meer en betekent een segmentwijziging; het ontbreken ervan impliceert dat er geen wijziging is opgetreden.

Het simpele feit dat er twee procedures zijn werpt problemen op. Is het beter vanuit het opsporen van de interpunctie te beginnen of vanuit het 'filteren'? Het opsporen van de interpunctie heeft het voordeel dat het snel resultaat oplevert en dat het eenvoudig is, hetgeen uit pedagogisch oogpunt niet te verwaarlozen is. Maar deze methode is ook minder zeker aangezien de interpunctie binnen een segment kan optreden. En omdat ze meestal redundant is, is ze facultatief en vaak afwezig bij segmentwijziging.

Zonder hier die kwestie op een definitieve manier te willen oplossen stellen we ons voorlopig tevreden door te zeggen dat de eerste methode (beginnen met het zoeken naar interpuncties) heel geschikt is voor klassieke films als *DODGE CITY* (Michael Curtiz, 1939), terwijl de tweede methode beter geschikt is voor een film als *ADIEU PHILIPPINE*, waarin segmentwijzigingen zich vaak zonder interpunctie voordoen.

4. De syntagmatische typen

Allereerst benadruk ik dat het er hier niet om zal gaan erachter te komen of de lijst met de door Metz voorgestelde syntagmatische typen uitputtend is, of dat er meer of minder typen dienen te zijn (vragen die vaak gesteld worden in de discussie over de g.s.). Het gaat er hier om de eigenschappen aan te geven die het mogelijk maken de syntagmatische typen te bepalen, alsmede hun onderlinge relaties. Anders gezegd: het gaat erom te bepalen of de door Metz voorgestelde syntagmatische typen beschreven kunnen worden aan de hand van noties als 'narratief', 'descriptief', 'lineair' en 'chronologisch', en of de relaties tussen de eigenschappen en de typen wel de relaties zijn die door de keuzeboom gerepresenteerd worden.

Aangezien het autonome shot geen deel meer uitmaakt van de syn-

6. Dat er in het eerste telefoongesprek een overvloeier is, in tegenstelling tot in het tweede, is interessant vanuit het oogpunt van de tekstuele analyse. Dit kan geïnterpreteerd worden als de aanduiding dat de personages in het eerste geval tot (vooral sociaal) verschillende milieus behoren, terwijl ze in het tweede geval deel uitmaken van eenzelfde kring.

tagmatische typen, blijven er zeven over: 1. parallelsyntagma, 2. accoladesyntagma, 3. descriptief syntagma, 4. alternerend syntagma, 5. scène, 6. gewone sequentie en 7. episodensequentie. 1 en 2 zijn achronologisch, 4 is chronologisch maar niet-narratief, 5 is narratief maar niet-lineair (zoals 5, 6 en 7). Een eerste probleem komt voort uit de ongelijke lengte van de trajecten die de wortel met de bladeren in verbinding brengen. Er is bijvoorbeeld geen knoop tussen de wortel en 1 en 2, terwijl er 4 knopen zijn tussen de wortel en 6 en 7. Die asymmetrie is niet zo'n probleem wanneer men de boom leest als een representatie van de elementen van de verzameling syntagma's; ze vormt wel een probleem indien men de boom leest als een schema dat de eigenschappen weergeeft die een identificatie van de syntagmatische typen mogelijk moeten maken.

In tegenstelling tot wat Metz zegt, kan in dit geval het schema van de syntagma's niet in twee richtingen gelezen worden, maar slechts in één: we hebben de klasse syntagma's, verdelen die vervolgens in subklassen (chronologisch en a-chronologisch) enzovoort. Als we in de omgekeerde richting lezen zouden we, gegeven de zeven syntagmatische typen, moeten kunnen zeggen welke eigenschap het ene type van het andere onderscheidt. Dat is niet het geval: geen enkele eigenschap maakt een onderscheid tussen 1 en 2 mogelijk. Men zou kunnen opperen dat wat ze onderscheidt te maken heeft met het feit dat het accoladesyntagma lineair is, terwijl het parallelsyntagma alternerend is.

Om de G.S. te representeren is het dus beter in plaats van een boom een schema met twee dimensies te maken. Een dimensie betreft de zeven typen syntagma's, de andere de semantische eigenschappen:

<i>syntagma's</i>	<i>chronologisch</i>	<i>narratief</i>	<i>lineair</i>
parallelsyntagma	—	—	—
accoladesyntagma	—	—	+
descriptief syntagma	+	—	+
alternerend syntagma	+	+	—
scène	+	+	+
sequentie	+	+	+

Enkele aanvullende opmerkingen zijn noodzakelijk. We hebben het onderscheid tussen gewone sequentie en episodensequentie weggelaten, vanwege hetgeen we in het voorafgaande deel gezegd hebben met betrekking tot de episodensequentie in *ADIEU PHILIPPINE*. Die sequentie wordt afgeleid uit een configuratie van drie opeenvolgende scènes, met dezelfde personages op verschillende locaties. Ik kom hier straks op terug, maar we kunnen nu reeds opmerken dat die verandering tot gevolg heeft dat er geen eigenschap meer is die een onderscheid tussen scène en sequentie mogelijk maakt (ze hebben eenzelfde invulling in het schema).

We hebben 'lineair-narratief' vervangen door 'lineair'. Onze wijze van schematische representatie maakt een dergelijke verandering mogelijk. Door de representatie in een boom is Metz verplicht een hiërarchie aan te brengen tussen de kenmerken. En als 'narratief' 'lineair' domineert, dan zijn de lineaire syntagma's narratief en lineair. Een dergelijke hiërarchie is in een tweedimensionaal schema niet nodig.

Twijfels zijn mogelijk met betrekking tot het lineaire karakter van het accoladesyntagma, aangezien dit syntagma gekenmerkt wordt door herhaling. In *CITIZEN KANE*, het voorbeeld dat Metz citeert in *Ponctuations, démarcations dans le film de diégèse* (1972), is het vooral de herhaling van de close-up van een theaterlamp die aan- en uitgaat. Dat fenomeen van herhaling is verbonden met de frequentatieve modaliteit van het accoladesyntagma.

Het gaat erom te bepalen of de door Metz voorgestelde eigenschappen die dienen ter identificatie van het type syntagma, adequaat zijn en of hun onderlinge relaties door een boom weergegeven kunnen worden (of er een hiërarchische relatie bestaat tussen de kenmerken). Om dat te bepalen is het het simpelst de door Metz voorgestelde beschrijvingen van de zeven syntagmatische typen over te nemen.

'Het *parallelsyntagma* bestaat uit twee of meer series die elk meerdere beelden bevatten. En die series wisselen elkaar af op het scherm (ABAB enzovoort).' (Metz, 1968: 128) De hier vermelde series hebben geen precieze relatie, althans op denotatief niveau, maar 'hebben een directe, symbolische waarde (scènes uit het leven der welgestelden versus scènes uit het leven van de armen, beelden van rust en onrust, de stad en het platteland, de zee en de korenvelden enzovoort)' (Metz, 1968: 127).

Metz geeft hier geen concreet fragment als voorbeeld (in tegenstelling tot bij het accoladesyntagma), maar *ad hoc*-voorbeelden die misschien nooit zo geproduceerd zijn of zullen worden. Dat wil niet zeggen dat ze als voorbeeld niet geldig zijn, maar wel dat het moeilijk is een voorbeeld te vinden dat enkel en alleen een voorbeeld is van het parallelsyntagma en niets anders. Het lijkt dus duidelijk dat een syntagma meerdere typen kan bevatten.

Wat het parallelsyntagma betreft neemt men meestal als voorbeeld (vgl. Mitry) de passage uit OKTOBER waarin een afwisseling te zien is tussen shots van een mensjewiekenbijeenkomst en een harpspeler. 'Volgens een traditionele aanpak worden deze shots als een non-diëgetische metafoor gezien: de gemetaforiseerde term (mensjewieken) maakt deel uit van de actie, maar de metaforiserende term (harpen) niet. Deze komt alleen voor in de film vanwege zijn symbolische waarde.' (Metz, 1977: 230). Dat is ook de reden waarom Mitry het slot van DE MOEDER prefereert: 'Na de gevangenen bevrijd te hebben vervolgt de steeds uitdijende stroom van stakers en betogers aan het slot van DE MOEDER zijn weg en breekt door alle tegenstand heen. En Podovkin wisselt deze shots af met een serie shots van de Neva die haar ijs voortstuwt en laat breken alsof ze als overwinnaar haar ijscorset laat openbarsten. Maar we zijn in Sint Petersburg en de Neva maakt deel uit van het decor. Het gaat zelfs verder: de betogers volgen op de maliebaan de rivier en steken de ijzeren brug over. De gebeurtenis en de vergelijkende term bevinden zich in dezelfde ruimte.' (Mitry, 1963: 371).⁷

Marie-Claire Ropars (1973) merkt op dat in een eerdere passage van OKTOBER een personage met de hand een harpmotief op een glazen deur streelt. 'Het is dus net zo goed een diëgetische metafoor, de metaforiserende term en de gemetaforiseerde term hebben beide een "realistische" tegenhanger.' (Metz, 1977: 230). In DE MOEDER komen de eerste shots van het smeltende ijs na shots van de gevangenis. Ze worden voorafgegaan door een tussentitel: 'Buiten is het lente.' Alvorens de toeschouwer kan weten dat de shots van het smeltende ijs en die van de betoging deel uitmaken van dezelfde ruimte, weet hij dat ze deel uitmaken van eenzelfde temporaliteit. Het lijkt moeilijk in dit geval van een parallelsyntagma te spreken aangezien deze achronologisch is. Als men bovendien voor ogen houdt dat er geen diëgetische relatie tussen de series bestaat, betekent het dat een relatie van temporele simultaneïteit niet afdoende is om een diëgetische relatie te creëren. Om een simultaneïteitsrelatie diëgetisch te laten zijn, is het nodig dat de ruimtes waarin de simultane gebeurtenissen plaats hebben toegankelijk zijn voor alle twee.

Een dergelijke restrictie dient uitgelegd te worden. Daartoe een kleine uitweiding over het begrip diëgetisch, dat sinds Souriau een be-

7. Myriam Tsikounas vertelde mij ooit dat de beschrijving van Mitry op dit punt niet klopt. Het gaat niet om de Neva, maar om de Wolga, aangezien de film zich afspeelt in Nijni-Novgorod, vandaag de dag Gorki genoemd, en niet in Sint-Petersburg. Het is hopelijk duidelijk genoeg dat dit natuurlijk niets verandert aan de argumentatie die hier gebruikt wordt.

langrijke rol speelt in de filmtheorie. Momenteel lijkt er een consensus te bestaan over de definitie van het begrip diëgese. De diëgese kan gezien worden als een mogelijke wereld, hetgeen volgens de door Chateau (1976) gegeven definitie wil zeggen: 'een verzameling al dan niet levende objecten, voorzien van eigenschappen en met onderlinge *a priori*-relaties' (cursivering van Chateau). Volgens een dergelijke definitie betreffen de voorbeelden van parallelsyntagma's bij Eisenstein en Poedovkin series die een diëgetische relatie hebben. Maar men kan zich afvragen of een dergelijke referentie aan de notie mogelijke wereld niet meer problemen oproept dan dat ze oplost. Een van die problemen betreft het principe van de maximaliteit: een mogelijke wereld is een maximale verzameling van proposities. 'De definitie van een dergelijke verzameling is dat men aan om het even welke propositie uit die verzameling één van de twee waarheidswaarden, waar of onwaar, kan toekennen. Als men een derde waarde toestaat, onbepaald, krijgen we een ander type model: een partieel model.' (Nef, 1984: 133) Met andere woorden: elke ware propositie die de werkelijke wereld betreft heeft een corresponderende waarde (waar/onwaar) in de mogelijke werelden die voor die waarde toegankelijk zijn. Maar 'de modale of hypothetische redenering brengt niet noodzakelijk werelden voort die gelijk zijn aan de onze wat de propositionele kardinaliteit betreft' (Nef, 1984: 133).

Van de semantische theorieën, die een alternatief zijn voor de theorie van de mogelijke werelden en die gebaseerd zijn op partiële modellen, citeer ik hier de theorie van de 'mentale ruimtes' van Fauconnier (1984) en de theorie van de representatiestructuren van het discours (S.R.D.: 'structures de représentation de discours') van Kamp (1981). De laatstgenoemde theorie is een dynamisch model dat probeert te verklaren hoe betekenis op een progressieve wijze tot stand komt. In verband met de diëgese dient gezegd te worden dat de S.R.D. zich op een progressieve wijze vormt. Het is dus niet een *a priori*-gegeven, zoals Chateau beweert.

Ik zal niet proberen de S.R.D.-theorie weer te geven. Laat ik proberen er een idee van te geven via een voorbeeld. We hebben twee shots van een personage dat in één richting loopt, maar op twee verschillende locaties. We kunnen zeggen dat het eerste shot correspondeert met 'A loopt in Plaats 1'; hij komt van Plaats x (begin) en gaat naar Plaats y (doel). Het tweede shot: 'A loopt in Plaats 2'. Aangezien een individu niet tegelijkertijd op twee verschillende plaatsen kan zijn, behalve wanneer expliciet gewag is gemaakt van deze mogelijkheid, zal de toeschouwer een opeenvolgingsrelatie tussen de twee shots veronderstel-

len. De s. r. d. die met het tweede shot overeenkomt zal in die van het eerste shot ingebed zijn en Plaats 2 wordt zo een constante voor Plaats 1 (P 2 maakt deel uit van de verzameling plaatsen die tot het doel van het traject behoren). Men kan dus stellen dat de progressieve constructie van de diëgese vooral mogelijk wordt gemaakt door de relaties van anafoor en co-referentie (Colin, 1986).

Wat het parallelsyntagma betreft: het is nu niet meer moeilijk te begrijpen dat men niet zo'n diëgese hoeft te construeren om de relaties tussen de series te begrijpen, aangezien ze noch de co-referentie noch de anafoor impliceren. Wanneer een toeschouwer geconfronteerd wordt met een serie shots van betogers afgewisseld met shots van smeltend ijs en niets een inclusie-relatie aangeeft, vindt hij in de configuratie geen instructie om de tweede ruimte in de eerste in te bedden.

Men kan de tegenwerping maken dat in *DE MOEDER* de door ons geciteerde tussentitel zit ('Buiten is het lente'), die een ruimtelijke relatie tussen de gevangenis en de rivier aangeeft: de rivier maakt deel uit van de ruimte die exterieur is ten opzichte van de gevangenis. De betoging die buiten de gevangenis plaatsvindt behoort ook tot die ruimte. Maar de afwisseling tussen de shots van de gevangenis en die van de betoging impliceert dat er diëgetische relaties zijn en behoort dan tot de alternerende syntagma's. Men zou hier dus uit kunnen afleiden dat het smelten van het ijs de spatio-temporele dimensie denoteert van de betoging die naar de gevangenis optrekt; ze vindt plaats in de lente, dicht bij een rivier. Het gaat dus om een alternerend syntagma. Die interpretatie dringt zich op wanneer onze held Pavel de rivier oversteekt, springend van ijsblok tot ijsblok, om zich bij de betoging te voegen.

Men zou kunnen denken dat die passage de reeds geconstrueerde, *a priori* gedefinieerde diëgese-relaties bevestigt. Een dergelijke interpretatie is echter statisch en stelt ons niet in staat rekening te houden met het feit dat de toeschouwer meer weet over de ruimtelijke relaties tussen de rivier en de betoging wanneer hij Pavel op de rivier gezien heeft dan wanneer hij alleen maar een afwisseling tussen de twee series ziet zonder dat deze series onderlinge relaties van co-referentie of anafoor kennen.

In het geval van een dynamisch, partieel model kan een redenering, in tegenstelling tot wat er in de logica van de mogelijke werelden gebeurt, niet-monotoon zijn, hetgeen wil zeggen dat nieuwe informatie tot gevolg kan hebben dat we eerdere conclusies laten vallen. Een toeschouwer kan dus besluiten dat het syntagma in *DE MOEDER* parallel is, om vervolgens, wanneer hij Pavel op het ijs ziet, die conclusie te laten vallen en te besluiten dat het een alternerend syntagma betreft. Kort-

om, hij kan eerst denken dat de rivier géén deel uitmaakt van de diëge-
se, en daarna dat dat wèl zo is.⁸

Het feit dat de rivier aan dezelfde wereld toebehoort als de betoging (de proposities 'het ijs smelt in de lente terwijl Pavel in de gevangenis zit' en 'de betoging heeft plaats in de lente terwijl Pavel in de gevangenis zit' zijn immers beide waar), betekent nog niet dat de twee tot dezelfde referentiële wereld behoren. Om de terminologie van de logica van de mogelijke werelden te gebruiken: het is niet voldoende te beweren dat twee werelden gelijktijdig zijn wanneer we willen zeggen dat de ene wereld openstaat voor de andere. Nef (1984: 133) geeft een vergelijkbaar voorbeeld. Wanneer ik beredeneer 'wat Marie zou doen als Pierre op vakantie gaat, hoef ik niet te beslissen of in de wereld waarin ze op vakantie gaat, Rusland Tsjechoslowakije is binnengevallen'. Zo hoeft de toeschouwer voor de constructie van de diëgese, voor de spatio-temporele en causale relaties tussen de gebeurtenissen, niet te beslissen of de gehele verzameling van objecten (gebeurtenissen) die tot dezelfde wereld behoren ook tot dezelfde diëgese behoren.

Tot besluit van deze uitweiding herhaal ik dat het begrip parallel-syntagma naar een type syntagma verwijst en dat filmische uitingen meerdere typen tegelijk kunnen bevatten. Het schema *ABAB* kan bijvoorbeeld zowel parallelsyntagma's als alternerende syntagma's weer-
geven. In dat geval is er een semantische interpretatie die een diëgese construeert waarin de ruimte van serie *B* is ingesloten in die van serie *A*, waarin causale relaties tussen *A* en *B* bestaan en waarin de semantische interpretaties geen diëgetische relaties impliceren.

Laten we hiervoor eens een voorbeeld van de televisie nemen. In een reportage van P. Salviac, voor het programma *STADE 2* over de rugbyspeler J.P. Rives, zat een wisseling van een serie shots van de César-uitreiking (waaraan Rives deelnam) met een tweede serie van beelden van de rugbywedstrijd die hij de volgende dag speelde. In dit syntagma is er een co-referentie tussen de twee series omdat het om hetzelfde personage gaat in verschillende situaties. Tegelijkertijd heeft deze af-

8. De notie 'partieel model' impliceert dat alle toeschouwers niet per se dezelfde kennis bezitten van de film in kwestie. Een Sovjet-toeschouwer beschikt waarschijnlijk over meer informatie over de gefilmde locaties dan een westerse kijker. De eerste kan bijvoorbeeld direct herkennen dat de rivier en de gevangenis tot dezelfde ruimte behoren. Dat verhindert nog niet dat het syntagma als een parallelsyntagma geïnterpreteerd wordt, want het is niet mogelijk een diëgetische relatie aan te brengen tussen deze plaatsen die tot dezelfde pro-filmische referent behoren (er is geen 'constituerende sequentie' zoals ik verderop in dit artikel zeg). Vanwege zijn kennis kan een Sovjet-toeschouwer vanaf het begin de hypothese formuleren dat de gevangene, gezien de nabijheid van de rivier, een ontsnapingsplan maakt waarbij het ijs als vluchtroute dient; in dat geval zou het om een alternerend syntagma gaan.



DE MOEDER (Poedovkin, 1926)

wisseling tot functie, zoals het commentaar van de journalist bevestigt, het contrast weer te geven tussen de mondaine, nachtelijke activiteiten en de sportieve (top)prestatie van de zondagmiddag; twee soorten prestaties die meestal als onverenigbaar worden gezien. In dit discours is dus sprake van twee typen syntagma's: een parallelsyntagma dat overeenkomt met een non-diëgetische lezing: 'rugby (of nog algemener: topsport) en een nachtleven zijn niet met elkaar verenigbaar'; en een alternerend syntagma: 'J.P. Rives is in staat om binnen vierentwintig uur aan twee evenementen deel te nemen: de Nacht der Césars en een rugbywedstrijd'.

Het laatste voorbeeld stelt ons in staat te preciseren dat het parallelsyntagma zich evenals het accoladesyntagma niet zozeer definieert door het kenmerk +achronologisch alswel door het kenmerk +generiek. Het voorbeeld uit *STADE 2* impliceert, ook in zijn niet-diëgetische lezing, de interpretatie van een chronologische relatie. ('Het is niet gewoon dat iemand ná een nachtelijke escapade rugby speelt, topsport bedrijft'.) Het verschil tussen de twee lezingen betreft het verschil tussen 'generiek' ('men gaat de nacht vóór een sportevenement niet uit') en 'specifiek' ('een bepaald individu is op een bepaalde nacht voor de wedstrijd van de volgende dag uit geweest').

Het generieke kenmerk van de denotatie in het accoladesyntagma komt heel duidelijk naar voren in de definitie van Metz: een accoladesyntagma is een 'serie kleine scènes met gebeurtenissen die de film als typische voorbeelden van eenzelfde werkelijkheidsniveau geeft, gebeurtenissen die door de film met opzet niet ten opzichte van elkaar gesitueerd worden in de tijd, om de nadruk te leggen op hun vooronderstelde verwantschap binnen een *categorie van feiten*' (Metz, 1968: 127). Metz preciseert dat 'het de aanwezigheid of afwezigheid – binnen de achronologische syntagma's zelf – van een systematische en *seriematige* afwisseling van beelden is die een onderscheid tussen parallel- en accoladesyntagma mogelijk maakt (aanwezigheid = parallelsyntagma; afwezigheid = accoladesyntagma)' (Metz, 1968: 128).

Er is dus geen reden om aan te nemen dat het accoladesyntagma zich definieert door de afwezigheid van chronologische relaties. Vooral omdat Metz als sub-type het frequentiesyntagma aangeeft, waarvan het eerder aangehaalde voorbeeld uit *CITIZEN KANE* een mooie illustratie is. Hierin worden vooral shots herhaald met betrekking tot de repetities, voorstellingen en recensies. Men kan stellen dat er chronologie is; vooral de opeenvolging van de krantekoppen denoteert een serie kritieken die op een serie voorstellingen volgt.

'Het komt vaak voor dat in het accoladesyntagma de verschillende, elkaar opvolgende fragmenten onderling verbonden zijn door optische

effecten (overvloeier, wipe, snelle pan, en in een enkel geval de fade-out).’ (Metz, 1968: 127). Aan deze lijst van kenmerken die de herkenning van het accoladesyntagma mogelijk maken, kunnen nog superposities en onconventionele kadreringen worden toegevoegd. DODGE CITY bevat daarvan een mooi voorbeeld. Na een overzichtsshot van een overvolle straat – met in overdruk ‘Dodge City’ en een beschrijving van deze stad die ‘rijk geworden is door de veehandel’ en waar ‘de wet der sterkste of rijkste’ geldt – krijgen we een aantal korte shots, verbonden door overvloeiers en wipes, waarin we straatgevechten zien, een ruzie in het casino (met vooral close-ups van de roulette), een lynchpartij door ophanging en het sluiten van het kantoor van de sheriff. Verder bevat deze beschrijving de herhaling van bepaalde shots (vgl. de straatgevechten), die het frequentatieve karakter aangeven, alsmede schuin gekadreeerde close-ups van de voorgevel van de saloon en het cabaret.

Dit accoladesyntagma kan semantisch worden gekwalificeerd als de beschrijving van een bandeloze stad. Het lidwoord ‘een’ verwijst hier niet naar een ‘specifieke’, maar naar een ‘generieke’ lezing. Zoals Metz opmerkt, bevat een dergelijk configuratief type een ‘stamelend filmisch equivalent van de conceptualisering of de categorisering’ (Metz, 1968: 128); in dit geval de notie ‘bandeloze stad’.

We weten dat in een natuurlijke taal een bepaling binnen bepaalde contexten ambigu kan zijn. In ‘Arthur wil een brommer kopen’ kan ‘een’ zowel naar een specifieke brommer verwijzen (die hij zojuist in de zaak op de hoek gezien heeft) als naar het toebehoren van het object in kwestie aan de klasse ‘brommers’. In dat laatste geval kan de extensie overigens leeg zijn; Arthur zoekt bijvoorbeeld een brommer met turbomotor en na een tijdje beseft hij dat die niet bestaan.

Dergelijke kwesties hebben al veel inkt doen vloeien⁹ en ik ga er dan ook niet uitvoerig op in. Het volstaat te vermelden dat de ambiguïteit in dit geval te maken heeft met de context (door het modale werkwoord ‘willen’). Maar wat het mogelijk maakt het accoladesyntagma te herkennen en een generieke referentie te construeren is niet de ideële inhoud van de shots, maar de aanwezigheid van een aantal formele kenmerken, zoals optische effecten of onconventionele kadreringen.

Men zou dus kunnen stellen dat de interpuncties een verplicht karakter hebben in het geval van het accoladesyntagma en aldus een ‘modale’ context constitueren. Metz merkt op dat de optische effecten de functie hebben om de toeschouwer duidelijk te maken dat hij het segment ‘als een geheel moet behandelen en niet een van de afzonderlijke,

9. Ik volsta ermee de lezer naar nummer 57 van *Langue Française* (1983) te verwijzen.

kleine scènes direct met de rest van het verhaal in verband moet brengen' (Metz; 1968: 128). Het is frappant dat wanneer de optische effecten ontbreken, de generieke lectuur wijkt voor de specifieke lectuur.¹⁰ Het syntagma wordt dan niet meer als accoladesyntagma, maar als *descriptief* syntagma gelezen.

Een goed voorbeeld daarvan vinden we in een andere film van Michael Curtiz: *VIRGINIA CITY* (1940). De film begint met een serie shots van een gevecht: aanvallen vanuit beide kampen, de Noordelijken van links naar rechts, de Zuidelijken van rechts naar links. In dit segment zijn er alleen maar directe overgangen, maar twee shots (een van de Zuidelijken en een van de Noordelijken) hebben schuine kadreringen, vanuit een hoge en een lage invalshoek. Als we dit segment met het accoladesyntagma uit *DODGE CITY* vergelijken, zien we een gemeenschappelijk punt (onconventionele kadreringen) en een verschil (afwezigheid van optische effecten). Maar in *VIRGINIA CITY* lijkt de generieke lectuur, hoewel niet uitgesloten (vanwege de onconventionele kadreringen), vervangen te zijn door een specifieke lectuur.¹¹ De semantische interpretatie van dit segment zal eerder 'beschrijving van een specifieke veldslag in de burgeroorlog' dan 'algemene beschrijving van een veldslag' zijn.

10. Misschien moeten we dit nuanceren door te preciseren dat dit waar lijkt te zijn voor zover het de fictiefilm betreft. We kunnen waarschijnlijk veel voorbeelden van accoladesyntagma's zonder optische effecten vinden in documentaires of in televisieprogramma's.

11. De oppositie tussen descriptief en accolade reduceren tot de kwestie van de referentie in de G. S. (en dus alleen die oppositie in de film introduceren) is veel te schematisch. Wat de referentie in de natuurlijke talen betreft spelen andere opposities een rol: attributief/referentieel en transparant/ondoorzichtig. Dit laatste paar, beroemd sinds Quine (1960), maakt een onderscheid mogelijk tussen contexten waarin het principe van Leibniz (twee coreferentiële eenheden kunnen onderling uitgewisseld worden zonder dat de waarheidswaarde verandert) geldig blijft en contexten waarin dat principe niet geldt. 'De regisseur van *BANDE À PART* heeft *LES CARABINIERS* gemaakt' heeft dezelfde waarheidswaarde als 'Godard heeft *LES CARABINIERS* gemaakt'. Dit is een transparante context.

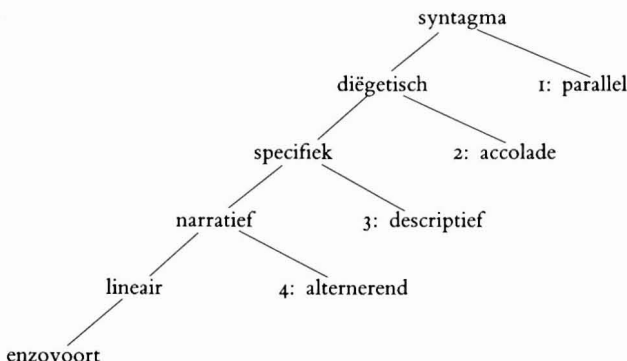
Het verschil accolade/descriptief hangt ook van die oppositie af. Het accoladesyntagma creëert in de film een ondoorzichtige context, hetgeen – parenthese – de aanwezigheid verklaart van optische effecten die als functie hebben het ondoorzichtige karakter van de referentie in het syntagma te expliciteren.

Galmiche (1983) brengt in herinnering dat voor Quine expressies met een ondoorzichtige context 'niet puur referentieel' zijn. Een voorbeeld kunnen we vinden in de aankondigingen van televisieseries als *STARSKY AND HUTCH*, die bestaat uit een aantal korte shots met als overgangen harde schnitts die fragmenten uit de serie laten zien. Deze aankondigingen kunnen als accoladesyntagma gedefinieerd worden, waarin de shots niet naar diëgetische gebeurtenissen verwijzen, maar naar het verhaal, naar het discours zelf; het gaat hier om citaten.

Dat de afwezigheid van formele kenmerken tot een specifieke lectuur leidt, dat bij het ontbreken van optische effecten en onconventionele kadreringen een syntagma eerder als descriptief dan als accoladesyntagma gecategoriseerd wordt, kan ook teruggevonden worden in Metz' beschrijving van *ADIEU PHILIPPINE*: 'De film begint met een snelle opeenvolging van contrastrijke scènes die verschillende aspecten weergeven van een televisiestudio waar musici, cameramensen en technici in de weer zijn. Deze sequentie kan als syntagmatisch type verward worden met het accoladesyntagma. Maar de personages worden nauwelijks uitgediept door de camera die ze even oppikt om ze vervolgens snel weer te laten vallen, zonder dat hun activiteiten in een daadwerkelijke opeenvolging georganiseerd worden. Hun handelingen worden niet getoond in een gerichte opeenvolging, maar slechts omdat ze representatief zijn voor een bepaalde dimensie: werken voor de televisie.' (Metz, 1968: 151-152). Men kan zich afvragen of we hier niet eerder te maken hebben met een descriptief dan met een accoladesyntagma: 'In een descriptief syntagma is de enige begrijpelijke, gemeenschappelijke factor tussen de objecten die door de opeenvolging getoond worden, een factor van *ruimtelijke* coëxistentie. Dit betekent niet dat het descriptieve syntagma alleen van toepassing is op *onbeweeglijke* objecten of personen. Een descriptief syntagma kan net zo goed betrekking hebben op acties, onder voorwaarde dat het om acties gaat die als enige begrijpelijke relatie een ruimtelijk parallelisme kennen, op welk moment men ze ook bekijkt...; als voorbeeld valt te denken aan een kudde schapen in beweging (shots van de schapen, de herder, de herdershond, enzovoort).' (Metz, 1968: 129). Metz had net zo goed een voorbeeld uit *ADIEU PHILIPPINE* kunnen nemen: het opnemen van een televisieuitzending over een jazzband (shots van de musici, de cameramensen, de technici enzovoort).

Deze mogelijke verwarring tussen accoladesyntagma en descriptief syntagma betekent dat het accoladesyntagma in tegenstelling tot het parallelsyntagma, diëgetisch is.¹² Het probleem in het schema met betrekking tot het onderscheid chronologisch/a-chronologisch, waardoor een onderscheid accoladesyntagma/parallelsyntagma niet mogelijk is, is aldus opgelost. De boom wordt homogeen: vanuit elke knoop vertrekken twee bogen waarvan er een naar een knoop van een lagere orde vertrekt en de ander naar een blad:

12. Wat het onderscheid tussen ondoorzichtig en transparant betreft, kunnen we zeggen dat een accoladesyntagma met een ondoorzichtige context maakt dat énoncés waarvan de transparante referentie diëgetisch is, een niet-diëgetische lectuur krijgen. Vandaar dat in zo'n geval de shots reeds eerder in de film gezien zijn (of later zullen opduiken), en toen (dan) in een transparante context. Dit is niet het geval met het parallelsyntagma.



In Metz' descriptie is het tweede segment van ADIEU PHILIPPINE een gewone sequentie. Maar geen enkele interpunctie, noch 'een belangrijke verandering in de intrige' (behalve de introductie van de 'held'), vindt plaats tussen het eerste en het tweede segment. Dit verklaart dat er in Metz' ogen een verwarring mogelijk is waardoor het eerste segment als een gewone sequentie kan worden beschouwd; in dat geval zou er slechts één segment zijn (een gewone sequentie) die de eerste twee in zich sluit.

Uit deze beschrijving blijkt dus dat het onderscheid tussen *descriptief* en *narratief* gelegen is in de aan- of afwezigheid van wat men intuïtief een 'held' noemt. Stel dat we de volgende serie shots hebben: een overzichtsshot van een huis, een mediumshot van de voordeur, een binnenopname van een gang, een shot van een kamer met tafel en stoelen, eventueel met mensen die aan het eten zijn. In dit geval zeggen we dat het om een descriptief syntagma gaat. Maar als we, in diezelfde shots, in het eerste shot een personage hebben dat in de richting van het huis loopt, in het tweede een personage (dat we als hetzelfde identificeren) dat aanbelt, naar binnen gaat en vervolgens de eetkamer betreedt, dan hebben we met een narratief syntagma te maken (een gewone sequentie). We zouden ook kunnen zeggen dat het er niet meer om gaat een ruimtelijk kader (het huis) te beschrijven, maar om een 'actie' te vertellen: het traject van een personage.

In navolging van Strawson (1973) zeggen we dat het onderscheid tussen 'narratief' en 'descriptief' niet berust op de identificatie van individuen, maar op hun *reïdentificatie*. We hebben te maken met reïdentificatie, dus in Strawsons terminologie met de overgang van 'particulier' naar 'individu', wanneer twee afzonderlijke individuen in twee ver-

schillende situaties als een en hetzelfde individu geïdentificeerd worden. We zouden in termen van modale logica (Hintikka, 1969) ook van 'cross-world identification' kunnen spreken. Geïnspireerd door Barwise & Perry definiëren we een gebeurtenis als een gegeven dat een type situatie en een locatie impliceert. 'Formally, we define a *constituent sequence* to be a sequence $y = \langle r, x_1, \dots, x_n \rangle$, where r is an n -rary relation and $x_1, \dots, x_n$ are objects. A *situation-type* is an extensional relation s between constituent sequences $\langle r, x_1, \dots, x_n \rangle$ and o and 1 , that is a set of pairs $\langle y, i \rangle$ where y is a constituent sequence and i is o or 1 ' (Barwise & Perry, 1983: 53).

'Werkelijkheden' als 'werken voor de televisie' of 'de chaos in een stad' corresponderen met een dergelijke definitie van situatie-typen. Met andere woorden: een accoladesyntagma kan dus ook descriptief zijn; in dat geval wordt niet een specifieke situatie, maar een type situatie beschreven. In het descriptieve syntagma is de situatie, omdat ze specifiek is, in de diëgese verankerd ('verbonden met de rest van het verhaal' zou Metz zeggen), terwijl een situatie-type dat niet is. Een accoladesyntagma kan echter niet descriptief en narratief zijn. In het voorbeeld van *CITIZEN KANE* hebben we met een narratief syntagma te maken, aangezien het gekenmerkt wordt door de herhaling van shots van Suzan in verschillende situaties (tijdens een repetitie, op de Bühne enzovoort). We hebben hier te maken met de vertelling van het verloop van een gebeurtenis-type.

Wat de narratieve syntagma's betreft, 'doen zich twee gevallen voor: het syntagma kan *meerdere* temporele opeenvolgingen door elkaar laten lopen, of in tegenstelling daarmee, bestaat uit een enkele opeenvolging die alle beelden in zich sluit. Zo maken we het onderscheid tussen een alternerend narratief syntagma (of kortweg: alternerend syntagma) en verschillende soorten lineaire syntagma's.' (Metz, 1968: 129-130). Voor een dergelijk type haalt men vaak het voorbeeld van de achtervolging aan: shot van de achtervolger, shot van de achtervolgde, opnieuw een shot van de achtervolger... Voor Burch (1983) komt dit voorbeeld overeen met wat hij een *succesief* syntagma noemt. Daarin 'wordt aangegeven dat de tijdsdimensie van het tweede shot verbonden is met die van het eerste shot door een relatie à posteriori, en dat hun locaties relatief dicht bij elkaar zijn. Met andere woorden: de successie van de twee beeldenreeksen op het scherm moet gelezen worden als de betekenis van een diëgetische opeenvolging van gebeurtenissen die "in meer of mindere mate dicht bij elkaar" zijn (Burch, 1983: 47). Het alternerend syntagma is dus gedefinieerd als 'twee evenementen die *gelijktijdig* plaatsvinden in de diëgese en die, ruimtelijk gezien, van elkaar *verwijderd* zijn' (Burch, 1983: 147).

Met betrekking tot het *successieve* syntagma en diens prototype, de achtervolging, kunnen we in navolging van Barwise en Perry (1983) zeggen dat het alterneren plaatsvindt in één gebeurtenis: achtervolgers en achtervolgden maken deel uit van een constituerende sequentie die het type evenement weergeeft dat de achtervolging is. Een achtervolging impliceert een relatie met twee argumenten en de afwisseling geschiedt tussen de twee waarden van die argumenten. De locaties waarin de deelnemers van de achtereenvolging zich bevinden, behoren overigens tot één en dezelfde spatio-temporele ruimte. Die ruimte is wel een mobiele ruimte (zoals in het geval van de gewone sequentie), maar het gaat om dezelfde ruimte. We zien trouwens dat er meestal van alterneren sprake is tussen identieke ruimtes, of dat er een 'snijpunt' bestaat tussen de ruimtes van die twee reeksen; we herkennen dat de achtervolger de ruimte doorkruist waarin zojuist de achtervolgde zich bevond.

In het alternerend syntagma betreft de afwisseling twee of meer dan twee gebeurtenissen, hetgeen ook impliceert dat er twee of meer locaties zijn. Een klassiek voorbeeld van een alternerend syntagma is het einde van *BIRTH OF A NATION*, waar de aanval op een hut en de rit van de Ku Klux Klan de twee alternerende gebeurtenissen zijn. Dat impliceert ook twee locaties: die van de ruiters, die mobiel is, en die van de hut.

'In het geval van de *narratieve lineaire syntagma's* stelt een nieuw pertinent kenmerk ons in staat twee dingen te onderscheiden: de opeenvolging kan *continu* of *discontinu* zijn.' (Metz, 1968: 130) Het eerste komt overeen met wat Metz de *scène* noemt, het tweede met wat hij de *sequentie* noemt. De term 'scène' verwijst hier naar drie parameters: ruimtelijk (de scène impliceert een ruimtelijk kader dat verwant is aan de scène in het theater), 'narratologisch' ('een spatio-temporele eenheid die we als naadloos ervaren') en 'filmisch'. 'In de scène is de signifiant fragmentarisch: meerdere shots die alleen een gedeeltelijk "profiel" (*Ab-schattung*) zijn; maar de signifié wordt als een geheel en als continu ervaren.' (Metz, 1968: 131) De 'scène' wordt hier dus gedefinieerd als een serie shots die een ruimtelijk *kader* aangeven waarbinnen zich op een *continue* wijze een coherent *schema* van gebeurtenissen afspeelt.¹³

13. Het begrip 'gebeurtenis' is een vage notie. Het is bijvoorbeeld voorstelbaar dat één gebeurtenis in micro-gebeurtenissen ontleed kan worden. Een achtervolging bestaat dan uit twee gebeurtenissen: A rent om B te vangen, B rent om niet door A gepakt te worden. Maar 'rennen' bestaat uit gebeurtenissen als eerst het ene been en dan het andere verzetten, enzovoort. Het gebeurtenis-schema is overigens ook een functie van het (topologische) point-of-view: 'A achtervolgt B' is een schema dat het point-of-view van A definieert; vanuit B's point-of-view zouden we spreken van 'B ontvlucht A'.

Belangrijker is echter dat we ondanks de vaagheid van het begrip 'gebeurtenis'

Op basis daarvan kunnen we opmerken dat wat Metz de sequentie noemt, niet alleen in oppositie staat tot de scène vanwege de temporele discontinuïteit, maar ook vanwege het feit dat ze niet *eenzelfde* ruimtelijk kader impliceert. 'De sequentie berust op een meer complexe actie-eenheid (maar wel nog een eenmalige, hetgeen het verschil uitmaakt met het parallelsyntagma of het accoladesyntagma); een actie die die delen overslaat die ze wil laten vallen, en die zich dus alleen daarom op meerdere plaatsen kan afspelen (in tegenstelling tot de scène). Een typisch voorbeeld is de vluchtsequentie (waarin sprake is van een soort essentiële eenheid van plaats, geen letterlijke: de "vluchtruimte", dat wil zeggen de paradoxale eenheid van een mobiele ruimte).' (Metz, 1968: 133).

Dat scène en sequentie verschillen voor wat betreft twee parameters levert problemen op. Bächler (1985) heeft aangetoond dat er 'temporele gasten' in eenzelfde ruimtelijk kader kunnen zijn, zoals in een mobiele ruimte de tijd als continu kan worden ervaren. Laten we dus nog eens herhalen dat de lassen op een beweging een 'hiatus' impliceren, maar dat de beweging niet als zodanig waargenomen wordt door de toeschouwer; de perceptie van een beweging als continu impliceert dat elke shotwisseling die tijdens de beweging plaatsvindt, een gedeelte van de beweging overslaat. In het voorbeeld dat ik ooit geanalyseerd heb (Colin, 1984) – een ton die een rivier afzakt en in meerdere shots gefilmd is in *THE ADVENTURES OF DOLLIE* (Griffith, 1908) – gaat het erom of we al dan niet de 'gaten' in de beweging als een gevolg van de lassen moeten zien en dus de rivier als ruimtelijk kader van de scène.

De eenvoudigste oplossing is om te besluiten dat scène en sequentie vooral verschillen in hun representatie van de ruimte. In de scène wordt de ruimte als kader geconstitueerd op een topologische wijze, waarbij

niet kunnen ontkennen dat de redeneringen van de toeschouwer naar aanleiding van wat hij in een film ziet een notie als gebeurtenis impliceren. Dat kunnen we verduidelijken met een voorbeeld uit Metz' descriptie van *ADIEU PHILIPPINE*. Het betreft syntagma 12, gekarakteriseerd als alternerend syntagma: 'in de projectiezaal zien we afwisselend de zaal en het scherm waarop de rushes van een mislukte publiciteitsfilm vertoond worden' (Metz, 1968: 157). Aangezien we hier een ruimtelijk kader hebben (de projectiezaal) zou men kunnen denken dat het hier om een scène gaat met als gebeurtenis-schema 's bekijkt o' (s = de twee meisjes, Pachala en de klant; o = de rushes); de afwisseling zou dan overeenkomen met het shot-tegenshot, karakteristiek voor de scène. Wat de bepaling van het syntagma als alternerend motiveert is het feit dat het projecteren van de rushes als een gebeurtenis geconstrueerd is, met zijn eigen localisatie, het scherm). Het alterneren vindt plaats tussen twee gebeurtenis-structuren: 's bekijkt o' en 'x projecteert o'. Het verschil van dit voorbeeld ten opzichte van de gebruikelijke voorbeelden ligt in het feit dat de tweede gebeurtenis niet aan de eerste geschakeld wordt (het gaat hier niet om een alterneren tussen een gebeurtenis A en een gebeurtenis B), maar ingebed (ingesloten) is in de eerste.

er 'voor elk punt een omgevingsverzameling is' (Wunderlich, 1982: 65). In de sequentie wordt de ruimte geconstrueerd door de beweging van een object, voor zover dat object 'een bepaald traject in de ruimte kan afleggen' (Wunderlich, 1982: 66).

Vanuit die basis kunnen we zien dat wat Burch (1983) een successief syntagma noemt, tot de sequentie behoort; dat er geen reden is er een apart syntagma van te maken, zoals er ook geen reden is om het shot-tegenshot (dat overeenkomt met een shotafwisseling in het ruimtelijk kader van een scène) als een apart syntagmatisch type te beschouwen. Het is frappant dat de vlucht het typische voorbeeld van de sequentie is, terwijl dat voor het successieve syntagma de achtervolging is. Je zou kunnen zeggen dat de vlucht deel uitmaakt van de achtervolging: de achtervolgde vlucht voor degene die hem achtervolgt. Het enige verschil is dat de vlucht een gebeurtenisstructuur is met de achtervolgde als subject, terwijl de achtervolging eenzelfde structuur heeft met de achtervolger als subject. 'Marie vlucht voor Arthur' impliceert 'Arthur achtervolgt Marie'.

Metz stelt voor om binnen het gamma van de sequenties de gewone sequentie te onderscheiden van de *episodensequentie*. 'Definitie: de sequentie rijgt een aantal korte scènes aan elkaar die meestal door optische effecten (overvloeiërs en dergelijke) gescheiden zijn en die elkaar in een chronologische volgorde opvolgen.' (Metz, 1968: 132). Deze laatste eigenschap wordt geacht de sequentie van het accoladesyntagma te onderscheiden, aangezien ze voor het overige op elkaar lijken, zowel vanwege de korte duur van de shots, het ontbreken van een 'syntagmatische ontwikkeling' als vanwege de aanwezigheid van optische effecten. Het voorbeeld dat Metz noemt verhoogd de mogelijkheid van een dergelijke verwarring: 'Als voorbeeld neem ik de sequentie in *CITIZEN KANE* waarin de voortschrijdende verslechtering van de affectieve relatie tussen de held en zijn eerste vrouw gerepresenteerd wordt door een chronologische serie vluchtige allusies naar gemeenschappelijke maaltijden die het koppel in meer of minder prettige ambiance samen nuttigt. Deze allusies volgen elkaar middels panoramische camerabewegingen direct op, terwijl er meerdere maanden van achteruitgang in de relatie tussen liggen.' (Metz, 1968: 132).

Het is minder aannemelijk dat het voorbeeld uit *ADIEU PHILIPPINE* verward wordt met een accoladesyntagma. Ik doel op het voorbeeld van een aantal korte scènes (de verschillende momenten die Michel op een zondag doorbrengt met twee jonge vrouwen) die door effectvolle overgangen verbonden worden – sequentie 5 in Metz' descriptie. Het verschil ligt natuurlijk in het feit dat de lectuur van het syntagma in *CITIZEN KANE* generiek is, terwijl die in *ADIEU PHILIPPINE* specifiek



CITIZEN KANE (Orson Welles, 1941)

is; in het laatste geval zijn de gebeurtenissen gespecificeerd in de diëtese (het gaat om de zondag na het gesprek in de bar en het is dus gedateerd in de diëtese). In *CITIZEN KANE* ontbreekt die datering van de maaltijden – de verslechtering wordt gedateerd. De chronologie-relatie wordt gezien als een eigenschap van die verslechtering, aangezien een verslechtering een tijdsverloop impliceert. Ze kan dus niet verhinderen dat men denkt dat het om een accoladesyntagma gaat.

Het voorbeeld uit *ADIEU PHILIPPINE* is overigens een goede illustratie van een van de eigenschappen van de sequentie: deze eigenschap bevindt zich niet op een en dezelfde plaats maar impliceert een parcours. We zouden ons echter kunnen afvragen of we hier niet te maken hebben met wat we 'episodische scènes' kunnen noemen, dat wil zeggen met 'een aantal korte scènes die door optische effecten gescheiden worden', en die een gebeurtenis-schema impliceren in een vastliggend ruimtelijk kader. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat wat we narratief gezien een restaurantscène noemen, opgebouwd is uit een opeenvolging van korte scènes waartussen overvloeiers geplaatst zijn en waarin de entree in het restaurant, de bestelling, de maaltijd en uiteindelijk het weggaan behandeld worden. Segment 29 van *ADIEU PHILIPPINE* bestaat uit het voorbereiden van een publiciteitsfilm en zou als 'episodische scène' gezien kunnen worden, aangezien 'men ons door middel van verbindende procédés (overvloeiers) en de aard van de beelden (de vermoeidheid van de acteurs van dit filmpje) doet begrijpen dat de opnames veel langer geduurd hebben dan wat men ons ervan toont' (Metz, 1968: 162).

Laten we een ander voorbeeld nemen dat normaal als sequentie gezien zou worden, maar ook beschouwd kan worden als een 'episodische scène'. *THE GREAT SINNER* (Robert Siodmak, 1949) opent met drie shot-reeksen in een trein die verbonden worden door overvloeiers en waarin we steeds dezelfde drie personages zien. In navolging van wat Bächler (1985) heeft aangetoond met betrekking tot de postkoets in de western, kunnen we stellen dat de interieuropnamen, in een vervoermiddel, een scène vormen omdat het vervoermiddel als een vast ruimtelijk kader functioneert. Het is niet het voertuig dat zich verplaatst, maar het landschap. In dat opzicht is het begin van *DODGE CITY* opmerkelijk: Dodge en zijn maten bevinden zich in de trein en kijken door een raam naar een postkoets; het vensterkader functioneert als kader van een onbeweeglijk scherm waarbinnen men een bewegend object ziet (de postkoets).

Het belangrijkste criterium om de scène van de sequentie te onderscheiden betrof het type ruimte dat geconstrueerd wordt. Het is dus goed voorstelbaar dat het niet noodzakelijk is om scène en episodische

sequentie als autonome syntagma-typen te beschouwen. In tegenstelling tot andere syntagma's zijn zij noodzakelijkerwijs opgebouwd uit meerdere segmenten (vandaar op de optische effecten). Men zou deze syntagma-typen als afgeleide vormen kunnen beschouwen. Voor de episodensequentie in *ADIEU PHILIPPINE* hebben we een aaneenschakeling van scènes (Metz spreekt van scènesjes). Hoe kunnen we het type syntagma onderscheiden zoals dat in *EAST SIDE, WEST SIDE* (M. LeRoy, 1949), waarin een overvloeier het begin van de maaltijd (men gaat aan tafel) scheidt van wat er na het diner gebeurt (er wordt geschaakt en gedanst)? Dit zal als twee syntagma's (scènes) geanalyseerd worden. Het enige criterium is wat men intuïtief zou kunnen omschrijven als de afwezigheid (in het eerste geval) van een 'syntagmatische ontwikkeling'.

Het zou overmoedig zijn hier dit intuïtieve criterium expliciet te willen maken. Maar we zouden ons kunnen voorstellen dat een dergelijke uitleg waarschijnlijk middels noties als 'script' en 'plan' (Schank & Abelson, 1977) zal geschieden. Een episodensequentie, of een episodische scène, kan gezien worden als een configuratie die alleen maar refereert aan de 'belangrijkste begripsbepalingen' 'script' en 'plan'. Een scène die refereert aan het script 'restaurant' door een shot van iemand die een restaurant binnengaat, vervolgens een shot waarin hij een menu bestelt en dan een shot van het verlaten van het restaurant, zou dan een episodische scène zijn.

We kunnen een resumé geven van de descripties van de syntagmatische typen door de regels van lexicale subcategorisering zoals Chomsky (1971) die gebruikt. Zoals de terminale syntaxcategorieën als *ZN*, *Adj* en *ww* herschreven kunnen worden als *CS* (complex symbool), zo kan het syntagma in de *G. S.* beschouwd worden als *CS*, dat wil zeggen als een verzameling kenmerken (+ / - diëgetisch, + / - specifiek, + / - lineair enzovoort). Dit levert het volgende beeld op:

parallelsyntagma: <- diëgetisch, -lineair>

accoladesyntagma: <+ diëgetisch, -specifiek>

descriptief syntagma: <+ diëgetisch, +specifiek, -narratief,
+ lineair>

alternerend syntagma: <+ diëgetisch, +specifiek, +narratief,
- lineair>

scène: <+ diëgetisch, +specifiek, +narratief, +lineair, +inclusief>

sequentie: <+ diëgetisch, +specifiek, +narratief, +lineair,
-inclusief>

Enkele aanvullende opmerkingen zijn hier nodig. De introductie van het kenmerk <inclusief> maakt een onderscheid tussen scène en sequentie mogelijk, waardoor het schema van de syntagma-typen in de vorm van een boom van hetzelfde type is als Metz' schematisering. Maar de nieuwe boom is homogeen: elke knoop domineert een nieuwe knoop en een blad. De boom kan ook vervangen worden door een representatie via parentheses:

(syntagma (*parallel*) (diëgetisch (*accolade*) (specifiek (*descriptief*) (narratief (*alternerend*) (lineair (*sequentie*) (inclusief (*scène*))))))

Het kenmerk <inclusief> betekent dat er in de scène inclusierelaties zijn tussen de gerepresenteerde ruimtes. In termen van de theorie der modellen kunnen we zeggen dat het semantische 'frame' opgebouwd is uit een verzameling spatio-temporele intervallen (I) die twee soorten relaties kennen: *precedentie* (<) en *inclusie* (INCLUS). Het geheel kan als volgt weergegeven worden: < I, <, INCLUS >. Van de sequentie kan men zeggen dat gezien het belang van de ruimtelijke constructie middels een parcours, het hier gaat om een puntenverzameling die als enige relatie de precedentie kent: < P, < >.

In de subcategorisering onderscheidt Chomsky twee aspecten die Lakoff (1970) de grammaticale (G) en de lexicale subcategorisering (L) noemt; de lexicale invoeging bestaat dan uit de substitutie van een CS door een lexicaal item, op voorwaarde dat het betreffende item L-kenmerken heeft die identiek zijn aan de G-kenmerken van het CS. Zo vinden we in Chomsky (1971) de volgende subcategoriseringsregels voor N (Noun = zelfstandig naamwoord):

- I. $N \rightarrow \langle +N, +bezield, +gemeenschappelijk \rangle$
- II. $\langle +gemeenschappelijk \rangle \rightarrow \langle +/ -telbaar \rangle$
- III. $\langle -telbaar \rangle \rightarrow \langle +/ -abstract, -bezield \rangle$
- IV. $\langle +bezield \rangle \rightarrow \langle +/ -menselijk \rangle$

Op basis van een dergelijk formalisme zouden we de volgende subcategoriseringsregels voor de syntagma's van de G.s. kunnen geven:

1. Syntagma $\rightarrow \langle +/ -syntagmatisch, +/ -diëgetisch \rangle$
2. $\langle +syntagmatisch \rangle \rightarrow \langle +/ -lineair \rangle$
3. $\langle +diëgetisch \rangle \rightarrow \langle +/ -specifiek, +/ -narratief, +/ -inclusief \rangle$

En 'als we als voorwaarde voor een formalisme zouden moeten eisen dat deze regels in een boom-diagram gerepresenteerd worden', dan is dat niet mogelijk (Chomsky, 1971: 119).

De subcategorie < +/-syntagmatisch > heeft als functie aan te geven dat een syntagma (in Metz' terminologie) uit meerdere shots kan bestaan of uit een plan-séquence. Regel 2 wordt aldus gerechtvaardigd en betekent dat alleen de syntagma's met het kenmerk +syntagmatisch niet-lineair kunnen zijn.

Dat deze regels niet in een boom weer te geven zijn (hetgeen wel mogelijk is met de syntagma-typen van Metz) is interessant, want het laat zien wat het verschil is tussen wat Metz een deductieve en inductieve lezing noemt. Met deze regels als uitgangspunt is het gemakkelijk om te zien dat men veel meer typen kan afleiden dan het huidige schema laat zien. Men zou zich het volgende type syntagma kunnen voorstellen: < +syntagmatisch, +diëgetisch, -specifiek, -lineair >. Dit type verschilt van het parallelsyntagma aangezien het +diëgetisch is; en het verschilt van het alternerend syntagma omdat het -specifiek is. En dit terwijl ze alle drie ook een zelfde kenmerk bezitten, te weten -lineair. Het gaat er dus niet zozeer meer om te weten of de G. s. wel uitputtend is, aangezien ze de mogelijkheid incalculeert dat er ook nog niet-achterhaalde typen zijn. Dit betekent nu ook weer niet dat alles mogelijk is. De regels formuleren de hypothese dat sommige syntagma's, zoals < -syntagmatisch, -lineair >, niet mogelijk zijn.

De taalkundige subcategoriseringsregels onderscheiden drie verzamelingen partiële kenmerken: fonologische, syntactische en semantische kenmerken. Wat de syntagma's van de G. s. betreft zouden we ons kunnen voorstellen dat er 'configurationele' kenmerken zijn zoals (optische effecten) of (kortdurende shots) die, zoals we gezien hebben, nodig zijn voor de subcategorie accoladesyntagma.

5. Segmenteren / categoriseren

Het moment is gekomen om het probleem van de relatie tussen het bepalen van de autonome segmenten en het bepalen van de syntagmatypen nader te preciseren. Zoals we reeds eerder hebben aangegeven vooronderstellen de termen 'segment' en 'syntagma' ieder een andere aanpak: segmentering in het eerste geval, categorisering in het tweede. In de terminologie van Chomsky: de eerste aanpak berust op de hypothese van de structurele onafhankelijkheid, de tweede op die van de structurele afhankelijkheid. Chomsky verklaart dit verschil aan de hand van twee gerelateerde zinnen, een verklarende en een vragende zin:

De man is hier – Is de man hier?

De man zal weggaan – Zal de man weggaan?

'Er zijn twee hypothesen die een verklaring kunnen geven van een dergelijke, oneindige klasse van zinnen:

Hypothese 1: Men ontleedt de verklarende zin van begin tot eind van (van links naar rechts), woord voor woord, totdat we de eerste keer "is", "zal" enzovoort tegenkomen; we verplaatsen dit woord naar het begin (naar links) en zo vormen we een vragende zin.

Hypothese 2: Men gaat te werk als in hypothese 1, maar kiest de eerste "is", "zal" enzovoort die komt na het eerste nominale syntagma van de verklarende zin.

We zeggen dat hypothese 1 betrekking heeft op een "structuuronafhankelijke regel" en hypothese 2 op een "structuurafhankelijke regel". Hypothese 1 vraagt om een analyse van de verklarende zin als een eenvoudige woordopvolging, terwijl hypothese 2, naast de analyse van de woordopvolging, een analyse vereist met gebruik van abstracte syntagma's, zoals "nominaal syntagma". De syntagma's zijn abstract in de zin dat hun grenzen en etiketten in het algemeen niet fysiek aangegeven zijn; het zijn mentale constructies.' (Chomsky, 1979: 70)

Het is duidelijk dat in Chomsky's perspectief de twee hypothesen in oppositie staan tot elkaar en dat de tweede adequater is dan de eerste. Het is gemakkelijk aan te tonen dat wanneer we een verklarende zin hebben als 'The man who is brown is here', het resultaat van hypothese 1 niet correct is: 'Is the man who brown is here?' (Het is interessant dat dit voorbeeld niet vertaald kan worden in het Nederlands, *P.V.*). Volgens hypothese 2 wordt 'The man who is brown' als nominaal syntagma gezien en zal de vragende zin opleveren: 'Is the man who is brown here?'

Men zou kunnen stellen dat de filmsemiologie moet kiezen tussen deze twee hypothesen en zijn descripties moet funderen op de segmentering of op de categorisering. Maar men kan ook, zoals in de 'computatieve' taalkunde (Winograd, 1983), stellen dat men er alleen maar baat bij heeft wanneer men die twee uitgangspunten duidelijk uiteenzet. Voor wat betreft de filmanalyse stelt een dergelijke tweeledige aanpak ons in staat te verklaren dat autonome segmenten en syntagma's niet noodzakelijkerwijs samenvallen. *TOUCH OF EVIL* (Orson Welles, 1957) vormt daarvan een perfecte illustratie. De film is onder andere beroemd om zijn tweeëneenhalve minuut durende plan-séquence aan het begin van de film: dit shot begint met een close-up van een bom en eindigt met de explosie van die bom.

Als men de plan-séquence als autonoom segment beschouwt, zal in *TOUCH OF EVIL* het eerste autonome segment beginnen met een close-up van het afstellen van de bom en eindigen met een plan-américain van Vargas (de held) die zijn kersverse bruid kust, vervolgens zijn hoofd

opheft en links het beeld uitkijkt wanneer hij buiten beeld het geluid van de explosie hoort. Het volgende shot laat de explosie zelf zien. De relatie tussen de plan-séquence en het daaropvolgende shot komt overeen met de relaties tussen shots binnen een scène: temporele continuïteit en 'las' op de blik. Vanuit hetgeen we gezegd hebben over het verschil tussen segment en syntagma, is het mogelijk te zien dat de plan-séquence een autonoom segment is en dat het syntagma zowel dit segment als het daaropvolgende shot in zich bevat. In een parenthese-formule ziet dat er als volgt uit (sg = segment; s = syntagma):

(() () ())
 sg s sg sg s s s sg

Als we even simplificeren, kunnen we ook zeggen dat het tweede segment begint voordat het eerste syntagma geëindigd is: het eerste shot van segment 2 is het laatste van wat op dit moment als het eerste syntagma beschouwd kan worden:

((shot) ...
 sg2 si

Deze configuratie komt overeen met het begin van *THE LAST TRAIN FROM GUN HILL* dat ik elders behandeld heb (Colin, 1980). Ik heb die toen 'dislocatie naar rechts' of 'rhematisatie' genoemd. Ze bezit een tekstuele functie die bestaat uit een transformatie van benadrukking: ze maakt van het shot in kwestie het element waarvan de rol in het vervolg van het discours als het meest belangrijke zal worden gezien.

Wanneer de categorisering syntagmagrenzen definieert die niet per se overeenkomen met de grenzen van een segment, kunnen we ons ook afvragen of een syntagmagrens niet zelfs binnen een plan-séquence kan optreden. Een dergelijke mogelijkheid is natuurlijk evident daar een hele film uit één enkele plan-séquence kan bestaan, wat niet wil zeggen dat er slechts één syntagma is. Zo wordt in *TOUCH OF EVIL* de auto waarin de bom geplaatst is door de camera gevolgd; vervolgens verlaat de camera de auto die links het beeld uitgaat en volgt de bewegingen van de twee personages (Varga en diens jonge echtgenote). Als we het criterium hanteren dat Metz gebruikt in zijn beschrijving van *ADIEU PHILIPPINE* (een nieuw syntagma wordt geïntroduceerd wanneer het hoofdpersonage verschijnt), dan moeten we hier besluiten dat er een syntagmawijziging plaatsvindt op het moment dat de camera de nieuwe personages introduceert.

Het feit dat de personages door een camerabeweging van rechts naar

links geïntroduceerd worden is vanuit tekstueel oogpunt gezien niet zonder belang: het gaat hier om de gemarkeerde vorm van de beweging rechts-links die een nieuw thema introduceert dat met nadruk gebracht wordt (Colin, 1985). Het is interessant dat dezelfde camerabeweging eerst 'begeleidend' en vervolgens 'dramatisch' is. Men kan hieraan toevoegen dat de categorisering van dit syntagma niet het einde van het voorafgaande segment betekent. Het begin van TOUCH OF EVIL kan derhalve als volgt weergegeven worden:

$\langle$ (plan-séquence (plan-séquence $\rangle$ $\langle$ shot $\rangle$) (shot...
 sg SI S2 sg sg S2 SI S3

Het einde van de plan-séquence en het begin van het volgende segment lijkt overigens ook op het begin van THE LAST TRAIN FROM GUN HILL. We hebben ook hier een omzetting van de relatie: Kijken (Agent, Object):

← -- A O

in plaats van:

O ← -- A

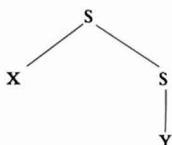
Als het juist is wat we in eerdere teksten gezegd hebben (Colin, 1980 en 1985) dan kan het shot van de explosie beschouwd worden als een rhema dat eigen is aan SI en S2 en als een thema dat aan S3 toebehoort. De categorisering ziet er dan als volgt uit:

(plan-séquence (plan-séquence (shot))) shot...
 SI S2 S3 S2 SI

Aan de hand van de descriptie van het begin van TOUCH OF EVIL kunnen we zeggen dat de syntagma's niet noodzakelijkerwijs op elkaar aansluiten. De configuratie die we gesteld hebben:

(x (y))
 s s s s

komt overeen met de volgende boom:



De tweede knoop *s* wordt dus door de eerste gedomineerd via wat we een rechtse vertakking noemen. Andere configuraties zijn natuurlijk ook voorstelbaar: de inbedding (*x* (*s*) *y*) of de linkse vertakking – zelfs als men er hier van uitgaat dat de rechtse vertakking dominant is, zoals in de taal (Colin, 1983). Belangrijk is hier de eigenschap *recursiviteit*.

De categorisering maakt het mogelijk het syntagma anders te definiëren dan als een type autonoom segment, aangezien de eigenschap *recursiviteit* ons in staat stelt een representatie in de diepte te geven. In het geval van de segmentering is zoiets niet mogelijk. Segmentering kan de film slechts als een opeenvolging van segmenten definiëren. In een parenthese-representatie ziet dat verschil er als volgt uit:

Segmentering: () () ()
 sg *sg* *sg* *sg* *sg* *sg*

Categorisering: (*x* (*y* (*z*)))
 s *s* *s* *s* *s* *s*

Het begin van *TOUCH OF EVIL* vormt een mooie illustratie van dat verschil. De segmentering geeft ongeveer het volgende resultaat:

(plan-séquence) (syntagma) ...
sg *sg* *sg* *sg*

Na categorisering ziet het er als volgt uit:

(sequentie (sequentie (scène)))
s *s* *s* *s* *s* *s*

De eerste sequentie komt overeen met het traject van de auto; de tweede met dat van de twee personages die tot aan de grenspost lopen, de scène met de explosie, dat wil zeggen met de dialogen tussen de twee personages en de douane-beambte, vervolgens tussen de douane-beambte en de twee andere personages in de auto; vervolgens het shot waarin de twee hoofdpersonages elkaar kussen met daarna de explosie zelf. Dat laatste shot is tegelijkertijd het eerste van het daaropvolgende syntagma, een sequentie met het traject van de held naar de plaats van de ontploffing. Het begin ziet er als volgt uit (*sq* = sequentie; *sc* = scène; *p-sq* = plan-séquence):

(*p-sq.* (*p-sq.* (*p-sq.* + shot))) (shot + syntagma)
sq *sq* *sc* *sc* *sq* *sq* *sq* *sq* *sq*

Als we de relatie tussen segmentering en categorisering willen weergeven, ziet dat er als volgt uit (/ = segmentgrens):

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} // & (P-sq. & (P-sq. & (P-sq. & + & // & (shot &) &) &) & + & \text{syntagma} \\ sg1 & sq & sq & sc & & sg2 & sq & sc & sq & sq & & sq \end{array}$$

Hierop aansluitend kunnen we zeggen dat de segmentering een dubbele rol heeft. Ze speelt allereerst een rol als etappe die voorafgaat aan de categorisering. Je zou inderdaad kunnen zeggen dat de categorisering zich afspeelt ná de segmentering. Maar aangezien de grenzen van de segmenten niet noodzakelijkerwijs samenvallen met de grenzen van de syntagma's, kunnen we dankzij de segmentering datgene expliciet maken wat wel de 'prosodische' structuur van de film genoemd wordt.

6. Conclusie

Eerst even een korte samenvatting van de belangrijkste punten die ik hier uiteen heb gezet. Het bestaansrecht van mijn artikel is vooral pedagogisch, daar het de problemen probeert op te lossen die het onderwijzen van de G. s. met zich meebrengt. De G. s. kan beschouwd worden als een descriptieve methode van de film. Het ging er dus niet om uit te leggen wat de competentie van de toeschouwer (de semantische interpretatieregels voor filmische énoncés) zou kunnen zijn. En als we Chomsky (1979) geloven karakteriseert een explicatieve theorie zich door het feit dat ze niet zozeer gegevens levert alswel regels beschrijft: het is de grammatica (en niet zozeer de taal) die het object van de generatieve grammatica is.

Het lijkt meer dan verstandig om aan de hand van de segmentering een begin te maken met het onderwijzen van de G. s. Maar dat wil nog niet zeggen dat de competentie van de toeschouwer net zo functioneert. Een expliciete theorie met betrekking tot die competentie hoeft, zo kan men stellen, niet eens het onderscheid te maken tussen die twee procedures. De procedure van het segmenteren kan samengevat worden als het zoeken naar de grenzen van het segment. Metz stelt drie criteria voor: 1. een belangrijke wijziging in de ontwikkeling van de intrige; 2. interpunctie; 3. wijziging van het type syntagma. Vanwege het onderscheid tussen segmentering en categorisering lijkt het overbodig het derde kenmerk te handhaven voor de definitie-criteria van de segmenten.

De eerste twee criteria kunnen echter niet de segmentering verklaren die we van het begin van *TOUCH OF EVIL* gemaakt hebben. Een

verandering van segment treedt niet op als gevolg van interpunctie (een harde schnitt) of een belangrijke verandering in de intrige (een las op de blik met temporele continuïteit en ruimtelijke contigüiteit), maar omdat er van een plan-séquence overgegaan wordt naar een syntagma met betrekking tot het schema van de typen autonome segmenten spreken we van een wijziging van autonoom shot naar syntagma. Anders gezegd: er is een configuratieve wijziging.

Vanwege het onderscheid tussen categorisering en segmentering moeten we een onderscheid maken tussen een configuratieve verandering en een wijziging in syntagmatype. In de plan-séquence van *TOUCH OF EVIL* is er een overgang van de sequentie naar de scène (en dus een wijziging in type syntagma) zonder dat er sprake is van een configuratieve wijziging. In Metz' analyse van het begin van *ADIEU PHILIPPINE* is de overgang van descriptief naar narratief syntagma een wijziging in syntagma-type, maar zonder een configuratieve verandering.

Het is natuurlijk noodzakelijk de typen configuraties die in de film optreden expliciet te maken. In het geval van de syntagma's moeten we een onderscheid maken tussen de syntagma's waarin de shotgrenzen bestaan uit een harde schnitt (directe overgang) en die waarin de grenzen optische effecten zijn. In *DODGE CITY* eindigt het accoladesyntagma met een overvlocier, terwijl de shots die daarop volgen verbonden zijn door directe overgangen. Er is dus niet alleen een wijziging in syntagma-type, maar ook een configuratieve verandering. En na wat we zojuist gezegd hebben is het dus ook geen verrassing dat het accolade-syntagma zowel geclassificeerd wordt als configuratief type als als type syntagma.

In dit laatste voorbeeld zien we ook dat de muziek in de segmentering een rol speelt, aangezien de segmentwijziging ook een wijziging in het muzikale thema inhoudt. De zogenaamd extra-diëgetische muziek kan dus ook als configuratief kenmerk gezien worden. We kunnen overigens stellen dat men bij het expliciteren van de verschillende configuratie-typen gebruik moet maken van kenmerken die de film en de muziek delen, zoals de relaties tussen de duur der segmenten, het ritme enzovoort.

En ook al heb ik hier niet gesproken over het geluid, niets belemmert ons te denken dat de G.S. rekening kan houden met auditieve informatie, in tegenstelling tot een algemeen heersende opinie en ondanks dat Metz de G.S. als schema voor de *beeld*-band gedefinieerd heeft. We kunnen ons de G.S. voorstellen als het geheel van expliciete procedures en regels die aan de hand van visuele en auditieve informatie het filmische discours kan beschrijven door haar te segmenteren en te categoriseren.

Als we een bepaalde volgorde van shots als scène definiëren, dan stipuleren we die configuratie als de weergave van een spatio-temporeel kader en een gebeurtenisstructuur. Een dialoog – of zoals in het geval van *TOUCH OF EVIL* het geluid van de explosie dat in het eerste shot begint en doorloopt in het tweede – behoort toe aan het beeld. In die optiek bestaat er geen onderscheid tussen de ‘beeldband’ en de ‘geluidsband’, aangezien de G. s. gezien kan worden als de verklaring van de syntagmatische relaties tussen de mentale beelden die de toeschouwer creëert naar aanleiding van de visuele en auditieve informatie die de film levert.

Zelfs als de G. s. vooral een descriptieve adequaatheid nastreeft en dus pedagogisch gezien een interessante methode is, stelt ze het probleem van wat een explicatieve theorie van het filmische discours zou kunnen zijn. Aangezien de G. s. regels en procedures expliciteert, kan ze niet ontsnappen aan het probleem van hun explicatieve adequaatheid voor de beschrijving van een toeschouwerscompetentie.

Men maakt vaak het onderscheid tussen descriptie en explicatie, uit naam van de oppositie inductie versus deductie. Maar dan vergeet men dat een explicatieve theorie net zo goed empirisch is als een descriptieve theorie en evenzeer descriptieve adequaatheid nastreeft. Wat een explicatieve theorie kenmerkt is de noodzaak om de descriptie van de gegevens te representeren via regels. Daarom denk ik dat de hier voor de G. s. aangegeven wijzigingen zowel de descriptieve als de explicatieve adequaatheid ten goede komen.

De filmsemiologie heeft momenteel een slechte naam, met name waar ze zich inspireert op de linguïstiek. Dat haar zogenaamde dood vaak niets anders betekent dan een terugkeer naar pseudo-filosofische en gedateerde stokpaardjes of nog erger, naar een impressionistisch vertoog (die twee sluiten elkaar niet uit), is uiteindelijk een reden te meer om te denken dat het belangrijkste probleem niet de erkenning is van de cinema en audiovisuele media als cultuurverschijnselen (Duhamel is ver te zoeken en Deleuze functioneert prima als universitaire, culturele, intellectuele en Parijse waarborg). Belangrijker is te weten of de cinema iets anders kan zijn dan wat Milner in *De L'Ecole* (1982) als ‘wildgroei’ van de kennis betitelt. Het gaat met andere woorden om de ‘wetenschappelijke’ legitimiteit van het audiovisuele. In dat opzicht was de G. s. een beslissende stap. Maar niets is definitief veroverd. En het zou zelfs wel eens zo kunnen zijn dat, nu universiteiten steeds meer het audiovisuele erkennen, de studies die ze voortbrengen uiteindelijk dienen om de façade op te kalefateren van een institutie die behoefte heeft aan een modern uiterlijk.

- Bächler, O. (1985), *La diligence et l'espace dans le western américain*. Université Paris III.
- Barwise, J., & J. Perry (1983), *Situations and attitudes*. Cambridge.
- Bellour, R. (1979), *l'Analyse du film*. Parijs.
- Burch, N. (1983), 'Passion, poursuite: la linéarisation', in: *Communications*, 38.
- Charniak, E., & D. McDermott (1985), *Introduction to artificial intelligence*. Reading.
- Chateau, D. (1976), 'La sémantique du récit', in: *Sémiotica*, 18, 3.
- Chomsky, N. (1969), *Structures Syntaxiques*. Parijs.
- , (1971), *Aspects de la théorie syntaxique*. Parijs.
- , & J. Piaget, (1979), *Théories du langage, théories de l'apprentissage*. Parijs.
- Colin, M. (1980), 'La dislocation', in: *Théorie du film*. Parijs.
- , (1983), *Structures syntaxiques du message filmique*. Publikatie van het Centre International de linguistique et de sémiotique de l'Université d'Urbino.
- , (1984), 'Coréférences dans THE ADVENTURES OF DOLLIE', in: *D.W. Griffith*. Parijs.
- , (1985), *Langue, film, discours*. Parijs.
- , (1986), 'Interprétation sémantique et relations spatiales dans la bande-image', in: *Drlav, revue de linguistique*, 34.
- Fauconnier, G. (1984), *Les espaces mentaux*. Parijs.
- Galmiche, M. (1983), 'Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence', in: *Langue Française*, 57.
- Hintikka, J. (1969), *Models for modalities*. Dordrecht.
- Kamp, H. (1981), 'Evénements, représentations discursives et référence temporelle', in: *Langages*, 64.
- Lakoff, G. (1970), *Irregularity in syntax*. New York.
- Metz, C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, I. Parijs.
- , (1972), *Essais sur la signification au cinéma*, II. Parijs.
- , (1977), *Le signifiant imaginaire*. Parijs.
- Milner, J.-C. (1984), 'La constitution de fait en linguistique', in: *Histoire et linguistique*. Parijs.
- Minsky, M. (1975), 'A framework for representing knowledge', in: P. Winston (ed.), *The psychology of computer vision*. New York.
- Mitry, J. (1963), *Esthétique et psychologie du cinéma*, I. Parijs.
- Nef, F. (1984), 'La constitution des théories de la référence. De la sémantique intensionnelle à la sémantique des situations', in: *Drlav, revue de linguistique*, 31.
- Pitrat, J. (1985), *Textes, ordinateurs et compréhension*. Parijs.
- Quine, W.v.O. (1977), *Le mot et la chose*. Parijs.
- Ropars, M.-C. (1973), 'Fonction de la métaphore dans OCTOBRE d'Eisenstein', in: *Littérature*, 11.
- Schank, R.C., en R.P. Abelson, (1977), *Scripts, plans, goals, and understanding. An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale, N.J.
- Strawson, P.F. (1973), *Les individus*. Parijs.
- Voyer, R. (1987), *Moteurs de systèmes experts*. Parijs.
- Winograd, T. (1983), *Language as a cognitive process*. Reading.
- Winston, P.H., & B.K. Horn (1981), *LISP*. Reading.
- Wunderlich, D. (1982), 'Langage et espace', in: *Drlav, revue de linguistique*, 27.