

## De semiologische status van het personage (II)

### 2. De beschrijvingsniveaus van het personage

Als we het personage als een teken beschouwen, bijvoorbeeld als een discontinu morfeem, zal het beschreven worden als *integrerend* of *samengesteld*. Hiermee wordt een beroep gedaan op het begrip 'beschrijvingsniveaus' dat fundamenteel is in de linguïstiek en elke semiotische discipline.<sup>1</sup> Het teken wordt niet alleen omschreven door de relaties met eenheden van een zelfde niveau, maar ook door de relaties die het heeft met eenheden van een hoger niveau (eenheden die ofwel 'dieper', abstracter' en 'fundamenteler' zijn, ofwel 'omvangrijker') en door de relaties met eenheden van een lager niveau (bijvoorbeeld zoals we al gezien hebben, met de 'distinctieve kenmerken' waaruit het is samengesteld). Als samengestelde (en ongelijksoortige) eenheid is het personage ook een samenstellende eenheid. Het zal hoofdzakelijk gedefinieerd worden in verhouding tot een lexicon van meer algemene personages-typen, die *actanten* genoemd worden. Dit lexicon vormt het 'diepere' niveau van de analyse. De actant (de 'Functie' in de terminologie van E. Souriau, het 'archipersonage' in die van I. Lotman<sup>2</sup>) is een *klasse van acteurs, van personages, die gedefinieerd wordt door een perma-*

Tweede deel van 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: *Littérature*, nr. 6, 1972. Het eerste deel verscheen in *Versus* 1/1989, pp. 81-100. Vertaling: Conny ten Brink

1. Zie het klassieke hoofdstuk van E. Benveniste, 'Les niveaux de l'analyse linguistique', in: *Problèmes de linguistique générale*. Parijs (Gallimard) 1966. Bij C. Lévi-Strauss treft men het onderscheid aan tussen code, geraamte, boodschap (*Mythologiques*. Deel I, *Le Cru et le Cuit*. Parijs 1964, p. 205), bij de generatieve grammatici tussen oppervlaktestructuur / dieptestructuur, bij T. Todorov tussen semantisch niveau / syntactisch niveau / verbaal niveau (*Grammaire du Décaméron*. Den Haag/Parijs 1969). E. Benveniste onderscheidt semiotisch regime / semantisch regime (*Problèmes de linguistique générale* II. Parijs 1974, pp. 63 e.v.), enz.

2. In *La Structure du texte artistique* (Franse vert. Parijs (Seuil) 1971, p. 355) stelt Lotman 'archipersonage' tegenover 'variërend personage'.

nente en oorspronkelijke groep van functies en kwalificaties en door de distributie daarvan over de lengte van een heel verhaal. De term duidt dus een geconstrueerde (en geen gegeven) eenheid van de narratieve grammatica aan en heeft zijn oorsprong in het werk van bepaalde taalkundigen (Tesièrre, Fillmore) die de semantische problemen binnen de zin trachten op te sporen.

Zo hebben we in een zin als: *Piet en Paul geven een appel aan Marie* 3 actanten (1 destinator [Piet en Paul], 1 object [de appel] en 1 destinataire [Marie]), terwijl het *gegeven* van de tekst, de tekstuele uiting, ons 4 acteurs presenteert (Piet, Paul, appel en Marie). De actantiële configuratie van een sequentie is dus een betrekkelijk stabiele structuur omdat ze onafhankelijk is van antropomorfisering van de acteurs (dat geldt net zo goed voor een *appel* als voor *Marie*), van het werkelijke aantal 'personages' of *acteurs* dat zich manifesteert (Piet en Paul), van de inversies (*Marie heeft een appel gekregen van Piet en Paul*), van de transformaties (*een appel is door Piet en Paul aan Marie gegeven*), van elk stijlprocédé om iets te benadrukken of beter te doen uitkomen<sup>3</sup> (is het Marie?, ja, Marie heeft in eigen persoon een appel van Piet en Paul gekregen), of van elke antropomorfisering van de acteurs (een appel tegenover Piet, Paul en Marie). De actanten zijn dus als 'semantische eenheden van het geraamte van het verhaal'<sup>4</sup> systematisch tegenover de acteurs geplaatst om ofwel *isomorfismen* af te bakenen (1 actant - 1 acteur: de appel), ofwel *ontdubbelingen* (de actant Destinator wordt door twee acteurs, Piet en Paul, gerepresenteerd), ofwel *syncretismen* (1 acteur - *n* actant): zo is in het volkssprookje dat door V. Propp geanalyseerd is, het subject/de held altijd en tegelijkertijd begunstigde/Destinaire van de handeling die hij ondernomen heeft.<sup>5</sup>

Het actantenmodel dat door E. Souriau is opgesteld, is een model

3. Door dergelijke procédés, die op het niveau van een roman bestudeerd moeten worden en niet zoals hier, op het niveau van een zin, kan men het begrip *held* beter benaderen (zie verderop). Dergelijke procedures, die kunnen leiden tot de vorming van heteroclytische paradigma's (voor Propp kunnen een appel of Marie in dezelfde groep ondergebracht worden), dragen bij tot de vernietiging van de *eenheid* van het personage, het dogma van een groot deel van de klassieke kritiek.

4. A.J. Greimas, *Du sens*. Parijs (Seuil) 1970, p. 253.

5. Zie V. Propp, *Morphologie du conte*. Parijs (Seuil) 1970, pp. 96 e.v. Iedere sequentie van een verhaal 'vertoont' (...) een bepaalde distributie van *acteurs* (gelexicaliseerde eenheden), uitgaande van *actanten* (semantische eenheden van het geraamte van het verhaal)' (Greimas, *Du sens*, a.w., p. 253). De acteur wordt dus gedefinieerd als: 'a) figuratieve (antropomorfische, zoömorfie of anderszins) entiteit, b) levend en, c) in staat tot individuatie (in het geval van bepaalde, dikwijls literaire verhalen geconcretiseerd door de toekenning van een eigenaam)' (ibid., pp. 255-256).

dat zes eenheden kent ('Functies' in zijn terminologie, die derhalve niet verward mogen worden met de Proppiaanse *functie*): de leeuw (de gerichte thematische kracht); de zon (het object van de queeste van de leeuw); de Aarde (de verwerver van het gezochte object); Mars (de tegenstrever); de Weegschaal (de scheidsrechter die het goede of het gezochte object toewijst); de Maan (adjuvant van een van deze typen-personages). Het is interessant om dit model te vergelijken met het model van de typen-personages van Propp: de Aanvaller (de boosdoener), de Schenker, de Helper, de Prinses (het gezochte object), de Opdrachtgever, de Held, de Schijn-Held, en met dat van A.J. Greimas (Subject-Object, Destinator-Destinataire, Adjuvant-Opponent). Hoewel deze modellen voor verschillende terreinen opgesteld werden (het toneel, het volkssprookje, de syntaxis), vertonen ze toch opmerkelijke overeenkomsten en zijn de verschillen hoofdzakelijk terug te voeren op de kenmerken van de corpussen; als er bij Propp geen *Begunstigde* of *Destinataire* of *Verwerver* voorkomt, dan komt dat omdat de Held in het volkssprookje *altijd* de begunstigde van de handeling is; door dit syncretisme heeft Propp ervan afgezien hem als volwaardig type-personage te beschouwen.<sup>6</sup>

De analyse moet er dus op gericht zijn een actantieel model op te stellen dat iedere narratieve sequentie organiseert.<sup>7</sup> Deze zal dus uitkomen op het volgende type proposities: de actantiële pool *object* wordt ingenomen door de *acteurs* x en y, waarbij x in de sequentie S gedefinieerd wordt door zijn positie P in de roman. Dit spel tussen het actantiële niveau en dat van de acteurs (personages in de strikte zin van het woord) bepaalt dikwijls de stilistische keuzen van een auteur. Zo zullen de beschrijvingen in een 'realistische' tekst beschouwd worden als meer of minder geantropomorfiseerde *collectieve actanten*, als zeer ver uitgewerkte ontdubbelingsprocédés. Anderzijds zal een actant bepaald worden door zijn deelname aan typen-actantiële *figures*, wazige typen, waarvan men de frequentie en de *distributie* binnen een roman of een groep romans moet proberen af te bakenen (confrontatie, uitwisseling, test, contract enzovoort); deze wazige typen zullen meer of min-

6. Eenvoudige semantische begrippen zoals *object*, *subject*, enz. kunnen zowel op syntactisch niveau (een verbale zin) voorkomen als op het niveau van de gehele énoncé (vandaar, zie verder §6, allerlei mogelijke interne verdubbelingsprocédés). Het zou dus interessant zijn om – behoedzaam – de analogieën te bestuderen die er kunnen bestaan tussen zin en verhaal en om te kijken of laatstgenoemde niet opgevat kan worden als een 'lange zin' waarvan alle categorieën 'verdund' zijn (de tijd, het aspect, de modus, de vorm, de persoon, enz.) Zie C. Brémont, *Logique du récit*. Parijs (Seuil) 1973, passim, en A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. Parijs (Larousse) 1966, p. 185: 'Het actantiële model is in de eerste plaats de extrapolatie van de syntactische structuur.'

der vaste *trajecten* beschrijven en zullen de narratieve invarianten (de typen-sequenties) vormen van een romansysteem, van zijn syntaxis.<sup>7</sup> Zo kan het type-sequentie van het *contract* paradigmatisch gedefinieerd worden als het aanbrengen van een betrekkelijk stabiele en permanente relatie tussen verschillende actanten; een *Destinator* die aan een *Destinataire* een *Object* (dat bestaat uit een willen en een programma, uit een willen-doen) overdraagt, dat de Destinataire in een *Subject* zal omvormen, voorzien van een willen en een programma dat gerealiseerd moet worden. Syntagmatisch kan deze actantiële groep als volgt ingedeeld worden:

1. Een *opdracht* (de Destinator stelt een Object volgens een willen-doen voor aan een Destinataire) →
2. Een *aanvaarding* of een *weigering* door de Destinataire →
3. In het geval van *aanvaarding*, een *overdracht* van willen, die van de Destinataire vervolgens een *virtueel subject* maakt, gevolgd
4. (of niet gevolgd) door de verwerkelijking van dit programma dat het virtuele subject in een *reëel subject* omvormt.<sup>8</sup>

Zo betekent toegang hebben tot de actantiële structuur van een sequentie (of van een heel roman-systeem), hetzelfde als toegang hebben tot de coherentie ervan, niet alleen op paradigmatisch niveau (haar 'systeem' in de enge betekenis van het woord, haar klassen van typen-personages), maar ook op syntactisch niveau (syntagmatisch, de regels voor de opeenvolging van de sequenties). Het niet verstoord worden van deze structuur is dus een belangrijke voorwaarde voor haar leesbaarheid. Deze leesbaarheid houdt verband met het feit dat de lezer niet alleen in staat is om een personage te *situëren* op een schaal van typen-

7. Deze figuren zijn, let wel, door E. Souriau 'situaties' genoemd. Het is altijd de droom van vele theoretici geweest om hiervan een complete inventarisatie op te maken en deze vast te leggen. Zie hiervoor het merkwaardige boek van G. Polti, dat door zijn stijl zeer 'fin de siècle' is: *Les Trente-Six Situations dramatiques*. Parijs (Mercure de France) 1924<sup>3</sup> Polti probeert om, vóór Souriau en Greimas en ná Gozzi en Goethe, uitgaande van de roman en het toneel alle narratieve mogelijkheden te inventariseren. Van dezelfde auteur: *L'Art d'inventer les personnages*, 1912.

8. Men ziet dat de fundamentele, actantiële structuur 'geperfectioneerd' zal moeten worden door het introduceren van een systeem van *modaliteiten* (het willen, het weten, het kunnen), (positieve of negatieve) waarden en (*reële* of *virtuele*) actualiseringsniveaus. Het verhaal wordt dus gedefinieerd als een overdrachtssysteem, als een algemeen circulatiesysteem hetzij van kwalificaties, hetzij van concrete objecten, hetzij van modaliteiten. Zie A.J. Greimas, 'Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeurs', in: *Langages*, nr. 31, Parijs (Larousse) 1973, en J.C. Coquet, 'Le système des modalités et l'analyse transformationnelle du discours' in: *Sémiotique littéraire*. Parijs (Mame) 1973, pp. 147 e.v.

personages en van relaties van oppositie of gelijkenis, maar ook om bepaalde typen-afwikkelingen te *voorspellen*. De leesbaarheid (voorspelbaarheid) zal waarschijnlijk versterkt worden wanneer het personage niet alleen als stabiele actantiële functie gepresenteerd wordt (bijvoorbeeld een personage dat *altijd* handelend subject zou zijn, of *altijd* Destinataire van weten, of *altijd* opponent gedurende een hoofdstuk of een hele roman), maar tegelijkertijd ook als zeer *gespecialiseerd* in de reeks van zijn professionele handelingen. Zo zal een *landbouwer* gekenmerkt worden door een reeks voorgeprogrammeerde en betrekkelijk stereotiepe, technisch georiënteerde handelingen, een latente reeks die meer of minder volledig geactualiseerd kan worden in het verhaal: ploegen → zaaien → maaien → garven → dorsen → in zakken doen → verkopen, enzovoort. Vandaar het begrip *thematische rol*: professionele rollen (een dokter, een landbouwer, een smid, een priester, enzovoort), psycho-professionele rollen (de arrivist, de besluiteloze, de man van de wereld) of familierollen (de vader, de oom, de stiefmoeder, de oudste zus, de wees). Dit begrip kan misschien ingevoerd worden tussen het abstracte en algemene van *actant* en het verbijzonderde en geïndividualiseerde van *acteur*.<sup>9</sup> Daarmee wordt het personage ingevoegd in een *maatschappij*, waarbij het maatschappelijke lichaam de individuen slechts functioneel opvat aan de hand van de programma's die zij op zich kunnen nemen, van hun professionele rollen (personage = kerkelijk ambt – vgl. in het Engels: parson, breton = person), die ze binnen een bepaalde hiërarchie, op een bepaalde schaal rangschikken, maar die ook de aard van hun relaties met de anderen en de werkelijkheid vooraf bepalen.

Deze *figuren*, deze *rollen* zijn door hun structuur stabiele configuraties en kunnen hierdoor eveneens de plaats zijn van een belangrijke (individuele) psychische bezetting, ook al kan hun semantische opper-

9. In plaats van zijn toevlucht te nemen tot de actant die als een *archi-acteur* wordt beschouwd, kan men proberen om kleinere semantische eenheden, soorten onder-acteurs, op te sporen en (...) proberen om het concept *rol* (...) te definiëren (...). De minimale semantische inhoud van de rol is dus gelijk aan die van de acteur, *echter met uitzondering van het individuatie-seem dat hij niet bezit: de rol is een levende, figuratieve entiteit, maar anoniem en sociaal; de acteur daarentegen is een individu dat een of meerdere rollen in zich verenigt en op zich neemt*' (Greimas, *Du sens*, a.w., p. 256). C. Lévi-Strauss beweegt zich op dit niveau wanneer hij klassen van personages als typen definieert, zoals 'de nestenuithaler', 'het meisje dat gek is op honing', 'de provocerende buurman', 'de vrijdenkende grootmoeder', enz. Het gaat dus om een vorm tussen *actant* en *acteur*, een variabele met betrekking tot de actant en een invariant met betrekking tot de acteur. Zie L. Dolezel, 'From Motifemes to Motifs', in: *Poetics*, nr. 4, Den Haag (Mouton) 1972.

vlaktemanifestatie variëren.<sup>10</sup> Het belangrijke begrip 'familie-roman' bij Freud is bekend; het begrip fantasma is eveneens een sleutelbegrip in de psychoanalyse en kan gedefinieerd worden als een soort narratief scenario met een grote coherentie. De begrippen *actant*, *rol*, *figuur* enzovoort zijn dus typische pluri-disciplinaire begrippen voor zover ze een plaats hebben in een theorie van het subject (de verschillende vormen van psychoanalyse) of in een theorie van het teken en de tekst (de verschillende vormen van semiotiek). De fundamentele vraag is echter of deze 'figuren' met een grote semantische cohesie:

- a) constructies zijn die afhankelijk zijn van een *esthetisch* en *romanesk project* van de auteur;
- b) constructies zijn die opgedrongen worden door de *sociale* omstandigheden van het tijdvak (het contract, de gift en de overeenkomst zijn ook juridische of economische figuren die door de wet zijn vastgelegd en omschreven);
- c) afgedwongen zijn door een psychisch onbewust gegeven van de auteur.

Samenvattend kan nu reeds gesteld worden dat een *personage* gedefinieerd zal worden:

- a) door de aard van zijn relatie met de (virtuele of geactualiseerde) functie(s) die het vervult;
- b) door de karakteristieke wijze (isomorfisme, ont dubbeling, syncretisme) waarop het in klassen van typen-personages of *actanten* is geïntegreerd;
- c) als *actant*, door de aard van zijn relatie met andere *actanten* binnen wel omschreven typen-sequenties en figuren (het subject zal bijvoorbeeld gedefinieerd worden door de relatie die het heeft met een object, binnen een sequentie *queste* of *zoeken*; de destinator door zijn relatie met een destinataire binnen een voorgenomen en/of gerealiseerde *contract*-sequentie, enzovoort);
- d) door zijn relatie met een reeks verworven, aangeboren of niet-verworven modaliteiten (willen, weten, kunnen) en door de volgorde waarin deze verworven zijn;<sup>11</sup>

10. Zie R. Ricatte, 'Zola conteur', in: *Europe*, mei 1968, voor de analyse van de recurrente figuren *bescherming* en *contract* in de verhalen en novellen van Zola.

11. 'Een typologie van de narratieve énoncés – en tegelijkertijd van actanten – kan gereconstrueerd worden door het geleidelijk invoeren van gedetermineerde semantische restricties (...) bijvoorbeeld van het (...) "willen" dat de actant tot subject maakt (...) mogelijke operator van "doen" (...) van het "weten" en het "kunnen" (Greimas, *Du sens*, a.w., pp. 168–173). 'De modale énoncés die als functie het "willen" hebben en het subject maken tot een virtualiteit van het "doen", terwijl de beide andere modale énoncés (...) van het "weten" en het "kunnen" dit mogelijke "doen" op twee manieren bepalen: als een "doen" dat

e) door zijn distributie over het hele verhaal;<sup>12</sup>

f) door de bundel kwalificaties en thematische 'rollen' waarvan het de drager is (een rijk of arm, gespecialiseerd of niet, permanent of veranderlijk semantisch etiket).

Als terugkerend element, als permanente drager van distinctieve kenmerken en narratieve transformaties verenigt het zowel de factoren die noodzakelijk zijn voor de *coherentie* en de *leesbaarheid* van iedere tekst, als de factoren die noodzakelijk zijn voor de stilistische *waarde* ervan.<sup>13</sup>

### 3. De signifiant van het personage

Het personage wordt op de bühne gerepresenteerd, waargenomen en aangeduid door een discontinue signifiant, een versnipperd geheel van kenmerken dat men zijn 'etiket' zou kunnen noemen. De algemene kenmerken van dit etiket worden grotendeels bepaald door de esthetische keuzen van de auteur. In de lyrische monoloog of de autobiografie kan volstaan worden met een etiket dat uit een grammaticaal homogeen en beperkt paradigma bestaat (ik/me/mij bijvoorbeeld). In een verhaal dat geschreven is in de verleden tijd en in de derde persoon, is het etiket over het algemeen geconcentreerd rond de eigennaam, voorzien van zijn onderscheidende typografische kenmerk, de Hoofdletter. Het zal gekenmerkt worden door zijn *recurrentie* (meer of minder frequente kenmerken), zijn *stabiliteit* (meer of minder stabiele kenmerken), zijn *rijkdom* (meer of minder omvattend etiket) en zijn mate van *motivatie* (zie voor het verband tussen de signifiant en het signifié van het etiket verder op onder 4).

voortkomt uit het "weten" of uitsluitend gebaseerd is op het "kunnen" (ibid., p. 175). Men kan dus de sequenties en de romans onderscheiden in die waarin de personages na een reeks kwalificerende testen het weten verwerven (deze of die informatie, dit of dat geheim, deze of die ervaring), die waarin dit weten voorgesteld wordt als iets 'aangeborens' (erfelijkheid, karakter, enz.) en die waarin het kunnen voortkomt uit weten (een geleerde) en omgekeerd, enz.

12. Hier stuit men weer op het begrip 'distributie' uit de linguïstiek, dat Propp voor eigen gebruik had overgenomen: 'deze distributie (van de personages) kan als de norm van het verhaal worden beschouwd' (*Morphologie du conte*, a.w., p. 103).

13. 'Het personage dat op een abstract niveau een geheel vormt (...), schept op het niveau van de tekst zowel de mogelijkheid tot regelmatige als tot onverwachte handelingen; het schept, met andere woorden, de voorwaarden voor het in stand houden van de informatie-capaciteit en het verlagen van de redundantie van het systeem' (Lotman, *La structure du texte artistique*, a.w., pp. 354-355).

Recurrentie vormt, samen met de stabiliteit van de eigennaam en zijn substituten (Sorel kan geen Rosel of Porel worden binnen het bestek van een paar regels), een essentiële voorwaarde voor de coherentie en de leesbaarheid van de tekst. Zij waarborgt zowel de continuïteit als het behoud van de informatie binnen de afwisseling van de lectuur. Een tekst waarin de kenmerken van het personage in iedere nieuwe zin zouden veranderen (zoals in: 'Paul is gekomen, wij zingen, het regent, ik heb gegeten, het paard springt, u bent zeer vriendelijk, enzovoort'), zou waarschijnlijk geen 'leesbare' tekst opleveren. Maar we moeten ons wel realiseren dat dit slechts lijkt te gelden voor de 'voltooide' tekst, die vrijgegeven is ter lezing door de consument: de tastende pogingen van de *Ontwerpen*, ruwe schetsen of voorlopige manuscripten van de schrijvers laten zien dat laatstgenoemden zich heel goed weten te schikken in een bepaalde *instabiliteit* van de eigennaam (tijdens de voorbereiding van *Au bonheur des dames* aarzelde Zola heel lang tussen Luise en Denise als voornaam voor de heldin). De moderne tekst (Beckett, Robbe-Grillet) brengt deze *instabiliteit* van het personage systematisch over op de *voltooide* tekst: hetzelfde personage (?) met sterk verschillende namen, verschillende personages met dezelfde naam, instabiliteit van de constanten, hetzelfde (?) personage dat achtereenvolgens man of vrouw is, blond of donkerharig, en onafgebroken transformaties (verschillende personages voeren dezelfde handelingen uit of worden op dezelfde manier beschreven).<sup>14</sup>

Een etiket kan meer of minder rijk zijn, meer of minder homogeen. Ik/me/mij is grammaticaal een homogeen en arm etiket. Hij/Julien Sorel/onze held/de jongeman, enzovoort is (linguïstisch) een homogeen en (grammaticaal en lexicaal) een heterogeen etiket; het personage uit een stripverhaal, een beeldroman, film of opera, heeft linguïstisch (Don Juan/hij/meneer, enzovoort) en semiologisch een heterogeen etiket (hierin wordt voorzien door de tekst, maar ook door de kleuren, de muzikale of grafische leidmotieven, gebarentaal, enzovoort). Het etiket integreert dus een paradigma van *gelijkstellingen* dat een uitgestrekt veld van kenmerken kan bestrijken, van de meest zuinige (het *deiktische*: hem, dat, hen; de eenvoudige letter K. in het werk van Kafka, graaf P., Mevrouw N. in bepaalde teksten uit de achttiende eeuw) tot de kostbaarste (het 'portret', de beschrijving) via de eigennaam (naam, voornaam, bijnaam) en alle mogelijke omschrijvingen ('de man met de groene ordelinten'), officiële titels, illustraties of diagrammen (de stambomen die Zola aan enkele van zijn romans toevoegde). Deze ver-

14. Zie de talloze Bobby Watsons uit *La Cantatrice chauve* van Ionesco, of de homonieme Quentins uit *The Sound and the Fury* van Faulkner.

schillende substituten integreren in een en hetzelfde etiket tekstuele (of iconische) beloften waarvan de lengte en de fonetische complexiteit variabel zijn. Men zou het personage dus kunnen definiëren als *een systeem van vaststaande gelijkstellingen, dat de leesbaarheid van de tekst moet waarborgen*.<sup>15</sup>

Men mag dus verwachten dat een 'realistisch' (leesbaar) romanschrijver bijzonder veel aandacht zal besteden aan zowel de *specificiteit* als de *diversiteit* van de betekenende etiketten van zijn verschillende personages, door bijvoorbeeld eigennamen die fonetisch te veel op elkaar zouden lijken, te vermijden. Als het om verschillende leden van een en hetzelfde gezin gaat, dan zal men de voornamen zorgvuldig variëren (de achternaam is dan de *stam* die een semantische continuïteit waarborgt, terwijl de voornaam of de bijnaam daaraan een vervoeging en afwisseling toevoegt) en men zal proberen te vermijden uit een al te beperkt fonetisch materiaal te putten. In de achttiende eeuw stelde men zich evenwel tevreden met een bevolking van personages die geëtiketteerd en gegenereerd werden met behulp van de combinatie van een beperkt aantal invariabele 'morfemen': Fré/Pré/Val/Mont/euil/ange/Mer/Ac/Fran/Cour.

Het is altijd interessant om de distributie van een en hetzelfde etiket te analyseren. Dit wordt op zinsniveau geregeerd door grammaticale regels van overeenkomst, rectie en distributie, die een tekst niet mag verstoren zonder zijn directe leesbaarheid in gevaar te brengen. Op dat niveau moet een bepaalde *grammaticaliteit* geëerbiedigd worden, een grammaticaleiteit van de co-referentie, van de overeenkomst van de substituten, van de overgang van het ene systeem van kenmerken naar het andere (bijvoorbeeld van *ik* naar *hij* wanneer men van de directe rede overgaat op de indirecte of semi-directe rede), enzovoort. Maar op het ruimere niveau van een verhaal is het personage veeleer een *constructie* van de tekst dan een *norm* die van buitenaf aan de tekst wordt opgelegd. Over het algemeen brengt het traditionele (leesbare) verhaal dat een afkeer heeft van de semantische leegte (en de eigennaam is per definitie een betekenisloze term, een 'witte vlek', een 'asemanteem'

15. Verschillende genres maken een ander gebruik van deze *equivalentie*, maar ook van de *afstand* en het *verschil* dat tussen een benaming en haar omschrijving (haar 'definitie') kan voorkomen: het raadseltje of de kruiswoordpuzzel geven de definitie en vragen de benaming te zoeken. Wanneer men daarentegen het woordenboek of de 'typering' raadpleegt, beschikt men over de benaming en zoekt men de definitie. De verschillende naïeve romanpersonages (l'Ingénu, Candide, le Huron, Micromégas, enz.) uit het achttiende-eeuwse filosofische verhaal tenslotte, verstaan de kunst om zaken en personen te beschrijven (van daar de ironische omschrijving) zonder de eigen- of soortnamen te kennen.

volgens Guillaume), spoedig de neutralisering van deze term tot stand door middel van definities, beschrijvingen, typeringen en verschillende substituten.<sup>16</sup> Bovendien zijn we vervolgens dikwijls getuige van de inkrimping van het etiket naarmate de tekst zich ontrolt (beschrijvingen en typeringen → eigennaam → voornaamwoorden en substituten). Maar deze regel van achtereenvolgende vulling en inkrimping kan natuurlijk per afzonderlijke paragraaf wisselen naar gelang de stilistische of semantische noodzaak om dubbelzinnigheden (door de eigenaam opnieuw te gebruiken is het mogelijk de dubbelzinnigheden die samenhangen met de stroom van /ik/ of /jij/ of /hij/ in bijvoorbeeld dialogen te vermijden) of herhalingen (door het beschrijvende kenmerk of de omschrijving opnieuw te gebruiken kan de herhaling van de eigennaam voorkomen worden) te vermijden. Anderzijds kan het interessant zijn om de distributie van het etiket van het personage te analyseren op grond van het 'point-of-view' of de 'modalisering' die de verteller op het personage laat drukken. Er zijn gevallen waarin *Parijs* niet equivalent en ook niet verwisselbaar is met *hoofdstad van Frankrijk*, waarin 'de dochter van Minos en Pasiphaë' niet equivalent is met 'Phaidra'. Het kan ook de moeite waard zijn de plaatsen te bekijken waar Stendhal zijn held *Julien* noemt, waar hij hem *Julien Sorel* noemt, waar hij hem *de jongeman, onze held, onze vriend* noemt, waar (en door wie) met de tweede persoon enkelvoud (jij) of meervoud (u) aanspreekt, waar (en door wie) over hem spreekt als: *Meneer Sorel* of als: *mijn zoon*, enzovoort.<sup>17</sup> We moeten niet vergeten dat dit onderscheid tussen signifiant en signifié slechts wordt gemaakt voor het gemak van de analyse. De distributie zelf van de signifiant kan tot onderwerp gemaakt worden; dit kan het eigenlijke object van het relaas, het eigenlijke subject van het verhaal zijn: queeste naar de eigennaam (wie ben ik?), queeste naar de oorsprong, zoektocht naar de vader of de moeder (van Oidipous tot de feuilletonroman uit de negentiende eeuw), het herwinnen van de titel (Lucien de Rubempré en Chardon in het werk van Balzac), benoeming van het onbenoembare in de fantastische tekst (het duurt lang voordat de held van *Le Horla* van Maupassant het onzichtbare en mysterieuze wezen dat hem obsedeert een naam kan geven),<sup>18</sup> ontmaskering van de pseudoniemen in de detective- of avon-

16. Vandaar het belang van het *voorstellen* ('Dit is meneer x die... die...') om dit semantische tekort snel te vullen.

17. Zie voor de relaties tussen de benaming van de personages en het point-of-view van de auteur ten opzichte daarvan bijv.: B. Uspenski, 'Poétique de la composition', in: *Poétique*, nr. 9, Parijs (Seuil) 1972.

18. 'Wee ons! Wee de mens! Hij is gekomen, de... de... hoe heet hij (nu eigenlijk)... de... de, het is alsof hij zijn naam roept en ik hem niet versta...

turenroman, enzovoort. Deze hele thematiek (het maskeren, de naamgeving, het herwinnen van de naam, de teloorgang, de rehabilitatie, enzovoort) laat dus slechts equivalentiesystemen van de grammatica de revue passeren door te speculeren op hun aan- of afwezigheid, hun vertraging en hun voorop- of achteropplaatsing in de volgorde waarin ze gedistribueerd worden.

4.

Het taalteken wordt gekenmerkt door zijn *arbitraire* karakter. Maar de mate waarin een teken arbitrair is (of, omgekeerd, *gemotiveerd*) kan wisselend zijn. Het is dus interessant deze speelruimte die een auteur heeft om het etiket van zijn personage meer of minder te 'motiveren' te bestuderen, te beoordelen en te meten. De bijna maniakale zorg waarmee de meeste romanschrijvers de achternaam of de voornaam van hun personages kiezen is bekend; het gepeins van Proust over de naam van de Guermantes of over die van de locaties in Italië of Bretagne. Voordat Zola koos voor Rougon of Macquart probeerde hij verschillende lijsten van eigennamen uit waarbij hij achtereenvolgens eufonie, ritme, aantal lettergrepen, groepen klinkers of medeklinkers testte.<sup>19</sup> De analyse moet dus proberen verslag uit te brengen van deze semiotische mobiliteit van het personage, die zich uitstrekt van de onomatopoeie tot de allegorie en van het symbool tot het type, de prosopopoeia, enzovoort. Deze motivatie is natuurlijk geconstrueerd in samenhang met de 'waarde' van het personage, dat wil zeggen in samenhang met

de... ja... hij roept zinnen... ik luister... ik kan het niet... nog eens de... Horla... Ik heb het verstaan... de Horla... dat is het... de Horla... hij is gekomen!' G. de Maupassant, *Contes et Nouvelles*. Parijs (Albin Michel) 1952, dl. II, p. 1118. De naamgeving doet zich hier voor aan het einde van een queeste naar 'weten', aan het einde van beschrijvende en omslachtige benaderingen door de verteller. In *Le Chevalier à la charette* van Chrétien de Troyes zien we de volgorde: een ridder → de ridder → de ridder met het karretje → Lancelot. De held krijgt zijn naam pas ná zijn eerste heldendaden.

19. Voor L. Spitzer, *Etudes de Style*. Parijs (Gallimard) 1970, p. 222: 'is de naam als het ware de categorische imperatief van het personage'. Dit is te vergelijken met C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*. Deel II, *Du miel aux cendres*. Parijs (Plon) 1968, p. 294: 'De eigennaam is in de gedachten van de inlander een metafoer van de persoon'. Zie voor het vraagstuk van de naam en de bijnaam: J.L. Bachellier, 'Sur nom', in: *Communications*, 19, Parijs (Seuil) 1972. Voor Roland Barthes, 'Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe', in: *Sémiotique narrative et textuelle*. Parijs (Larousse) 1974, p. 34: 'moet een eigennaam altijd zorgvuldig worden bestudeerd, want de eigennaam is, als men dat zo kan zeggen, de vorst onder de signifiants; zijn connotaties zijn rijk, sociaal en symbolisch'.

het geheel aan informatie waarvan het personage gedurende het hele verhaal de drager is. Deze informatie wordt tijdens het lezen zowel achtereenvolgens als differentieel, maar ook retrospectief opgebouwd. De motivatie kan zich van de volgende procédés bedienen:

a) *visuele*, die verband houden met het schematische vermogen van de geschreven taal. De letter O kan geassocieerd worden met een rond en dik personage, de letter I met een mager personage, enzovoort.<sup>20</sup> Op dezelfde wijze kan de hoeveelheid lettergrepen en de volgorde waarin het etiket optreedt (zoals in: 'Meneer de president-directeur en ik' – zie de volgorde van opkomst van de personages in de eerste regel van *Madame Bovary*) een hiërarchisch verschil suggereren, een geïnstitutionaliseerd, sociaal 'etiket'. Een grafische gelijkenis (Hubert/Hubertine in *Le Rêve* van Zola) kan een narratieve, functionele gelijkenis betekenen, een verkleinwoord een vermindering van functionaliteit. Een geleidelijke verandering kan een schaal van groeiende betekenis impliceren, zoals bij het drietal van het mijnwerkersgezin in *Germinal* (Mouque, Mouquet, la Mouquette) waar de schaal: MUK → MUKE → LAMUKET het relatieve belang van de personages reproduceert;<sup>21</sup>

b) *akoestische* (auditieve): dit zijn de onomatopeën in eigenlijke zin;

c) *articulatorische* (die betrekking hebben op de spieren), zoals bijvoorbeeld de wortel T.K. die door P. Guiraud is onderzocht en die door een speciale articulatorische beweging van de spraakorganen voortgebracht wordt en een coherent morfosemantisch veld vormt dat gedachtenassociaties oproept met een *klap*;<sup>22</sup>

d) *morfologische*, door eigennamen te construeren volgens gangbare afleidingsprocédés waarin de lezer elementen zal herkennen die hij gemakkelijk kan omzetten of identificeren; in dat geval is er sprake van morfologische of etymologische 'transparantie'<sup>23</sup> (wie leest niet:

20. Zie de 'typografische portretten' die bepaalde gedichten van F. Ponge vormen (*le Ministre, le Gymnaste*, enz.).

21. Zie voor de diagrammatisering die in de taal aan het werk is: R. Jakobson, 'A la recherche de l'essence du langage', in: *Diogène*. Parijs (Gallimard) 1966.

22. Zie P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*. Parijs (Larousse) 1967. De opposities: eufonie/kakofonie, open/gesloten, moeiteloze articulatie/moeizame articulatie, klinkers/medeklinkers, enz., dienen vaak ter verdubbeling of ter versterking van functionele, narratieve opposities: hoofdpersonages/bijpersonages; of ideologische: goeden/slechten, helden/verraders. Saussure had reeds opgemerkt dat de omgeving waarin de eigen naam voorkomt in een poëtische tekst een intense anagrammatische activiteit op gang bracht. Men kan dus, met bepaalde onderzoekers (A.J. Greimas, J.C. Coquet), spreken van een *prosodisch accent* met een configuratie en een distributie, die de configuratie en de distributie van de narratieve actant vergezelt, introduceert, versterkt en benadrukt.

23. Zie voor dit vraagstuk van de morfologische 'transparantie': F. de Saussure,

'boeuf' (rund) in Bov/ary en Bou-vard, gobe-sec (sukkel) in Gobseck, enzovoort?). Dit procédé heeft een literair quasi-genre kunnen voortbrengen, het aetiologische verhaal dat, uitgaande van een meer of minder 'ondoorzichtige', 'onleesbare' eigennaam, een geschiedenis vertelt die tot doel heeft een interpretatie van deze eigennaam te rechtvaardigen (dit type verhalen eindigt altijd met de slotzin: '...en vanaf die tijd werd de plaats x of y genoemd').

De lezer heeft inderdaad de neiging om binnen de eigennaam stamwoorden, suffixen, prefixen en verschillende morfemen te isoleren die hij met *terugwerkende kracht* op grond van het signifié van het personage zal analyseren of die hem, omgekeerd, als hij ze dadelijk herkent, dienen tot vooruitwijzende referentie, tot verwachtingshorizon om het personage te 'voorspellen': volkse uitgangssuffixen zoals -ard of -ouille (Fenouillard en Bafouillet in de bekende stripverhalen van Christophe) hebben een pejoratieve connotatie vanwege assimilatie met homogene reeksen zoals: capitulard (lafaard), trouillard (schijthuis), vantard (opschepper), fripouille (schoft), bafouille (leuteraar), nouille (kloris), enzovoort. Het lidwoord (*La Berma*), het partikel (*M. de N.*), de titel (*Son Excellence* Eugène Rougon), de expressieve verdubbeling (*Nana*, *Tintin*), sommige cultureel beladen voornamen (*Anne*, *Hélène*...), het prozaïsche karakter van de burgerlijke staat (*Madame Bovary*, *Madame Gervaise*...) functioneren als even zoveel signalen die verwijzen naar een of andere morele, esthetische, ideologische, stereotiepe of karakter-inhoud (waardigheid, laagheid, lafheid, enzovoort).<sup>24</sup> Deze motivatie komt natuurlijk hoofdzakelijk tot stand door het verschil met het etiket van de andere personages in de tekst: in *La Faute de l'abbé Mouret* van Zola heet het zuivere en ongerepte meisje Albine (Blanche in de eerste schetsen van de schrijver); zij wordt tegenover de priester Serge gesteld. Deze is, gekleed in zijn zwarte soutane, geheel in de greep van de godsdienst; de fanatieke pastoor, hoeder van de wet en de letter, heet Archangias, enzovoort. We hebben eerder gezien dat het benoemen van het onbenoembare, het verzinnen van een naam voor een fantastisch en onzichtbaar wezen (le Horla) uitliep op het geven van een gemotiveerde naam (Horla = hors + là) aan dit hybridische wezen (dat zowel transparant als ondoorzichtig is, zich nu eens binnen in de verteller bevindt en dan weer buiten hem, nu eens aanwezig is, dan weer afwezig). De interessantste gevallen om te bestuderen zijn wel die waarin een personage een naam of een pseudoniem voor zich-

*Cours de linguistique générale*. Parijs (Payot) 1965, pp. 180 e.v., en J. Dubois, 'Les problèmes du vocabulaire technique', in: *Cahiers de lexicologie*, 9, 1966.

24. Als 'Madame Bovary' verliest Emma Roualt zowel haar geschiedenis, haar voornaam, als haar naam.

zelf in een tekst bedenkt. In *La curée* van Zola zien we bijvoorbeeld hoe de financier en speculant Aristide Rougon voor zichzelf een 'schuilnaam' kiest (waarin 'sac' (d'or) plus het suffix -ard te herkennen is): 'Saccard... – met twee c's...hè! Er zit geld in die naam; het is net alsof je centen telt... een naam waarmee je in de gevangenis terecht komt of waar je miljoenen mee verdient.'<sup>25</sup> Zulke 'doorzichtige' namen functioneren als verdichtingen van narratieve programma's, die anticiperen op het lot van de personages (nomen – numen) die deze namen dragen. Het gaat hier dus om een belangrijk element van de *leesbaarheid* van het verhaal, dat echter geen teleurstellende strategieën uitsluit: in *Deux Amis* van Maupassant heet een van de helden die zondagsvisser en de belichaming van de vriendschap is, *Sauvage*. Een personage dat Albine heet kan door een antifrase nog altijd een grote 'zwartkijker' blijken te zijn.<sup>26</sup>

25. *Les Rougon-Macquart*. Parijs (Gallimard: Pléiade) 1960, dl. 1, p. 364.

26. Om morfologisch duidelijk te begrijpen namen te creëren, kan de auteur een 'internationale' taal hanteren; zie Panurge, Epistemon en Euthénès bij Rabelais. Eigennamen leveren altijd problemen op als het gaat om het *vertalen* van de teksten. Moeten ze al dan niet vertaald worden? Als ze niet vertaald worden, betekent dat dikwijls een aanzienlijk verlies aan informatie doordat deze motiveringseffecten verloren gaan, die zo ontoegankelijk worden voor de buitenlandse lezer. Naar bekend besteedt Lévi-Strauss veel aandacht aan de *eigennamen* van de mythologische personages (zie zijn analyse van de Oedipus-mythe in *Anthropologie structurale*, 1958).