

De semiologische status van het personage (III)

5.

Ieder teken wordt gedefinieerd door zijn *selectieve beperkingen*, dat wil zeggen door het geheel van regels die de combinatiemogelijkheden ervan met de andere tekens beperken. Deze regels kunnen verschillend van aard zijn: *linguïstisch* (in verband met de keuze van de linguïstische drager: bijvoorbeeld de *lineariteit* van het optreden van de signifiants'), *logisch* (ieder verhaal wordt gekenmerkt door een meer of minder sterke, meer of minder aanvaarde voorspelbaarheid van bepaalde, gezien de inhoud van waaruit vertrokken wordt, onvermijdelijke 'trajecten'), *esthetisch* (samenhangend met de keuze van een genre) of *ideologisch*: filtrering van bepaalde culturele codes, zoals het waarschijnlijke, de welvoeglijkheid enzovoort die de theoretische 'capaciteit' van het model beperken en aan de verteller van te voren een reeks beperkingen opleggen.² Als we onze aandacht richten op de werking en het op-

Derde deel van 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: *Littérature*, nr. 6, 1972. Het eerste deel verscheen in *Versus* 1/1989, pp. 81-100; het tweede in *Versus* 2/1989, pp. 79-92. Vertaling: Conny ten Brink.

1. Bijv. de rol van het 'suggereren' van personages die bepaalde vaste lexicale, grammaticale of culturele paradigma's kunnen spelen, de reeks kleuren, deugden, ondeugden, enz.; zie J. Batany, 'Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Âge', in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, red. A. Colin, sep./dec. 1970. Of bepaalde retorische figuren; zie G. Genette, 'Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit', in: *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972. Daarmee zou een hele 'genetische narratologie' kunnen worden opgebouwd. De taal bevat immers in haar meest eenvoudige (het lexicon, grammaticale paradigma's...) of – door gebruik – meest verstarde bestanddelen (de zegswijze, het cliché, de versleten metafoor...) de kiemen van een altijd mogelijk verhaal; impliciete suggesties voor een discursieve articulatie van betekenis en antropomorfiseringen die personages scheppen. Voor Cl. Lévi-Strauss zijn de personages als 'mythemen', sterk 'voorgevormde' elementen; zie zijn analyse van de Oedipus-mythe in: *Anthropologie structurale I*. Parijs (Plon) 1958, p. 35.

2. Zie A.J. Greimas, 'Les jeux des contraintes sémiotiques' in: *Du Sens*. Parijs (Seuil) 1970, pp. 135 e.v. Propp had eveneens opgemerkt dat 'het volk niet alle

treden van de esthetische en ideologische regels in een narratieve tekst, worden we geconfronteerd met het probleem van de *held*. Er zijn maar weinig begrippen die zó vaag en zó slecht gedefinieerd zijn, te meer daar de termen *held* en *personage* dikwijls zonder onderscheid gebruikt worden. Wie is de held van een verhaal? Kan men, ook in het geval van een niet-literaire énoncé, van een held spreken? Door welke criteria wordt de held van de 'verrader' of van de 'schijnheld' (Propp) onderscheiden, worden 'goede' van 'slechte' personages onderscheiden, geluk van ongeluk, de mislukking van een overwinning, de 'voornaamsten' van de 'ondergeschikten', een 'positieve' van een 'negatieve' gift? Een semiologie in strikte zin (die functioneel is en immanent aan haar object) of een 'logica' (S. Alexandrescu) van het personage hoeft zich niet door dit probleem aangesproken te voelen en kan doorverwijzen naar:

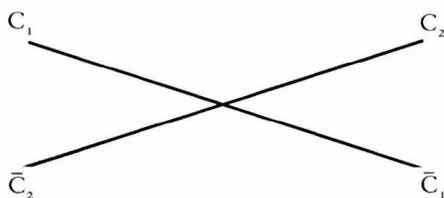
a. een *socio-* (of *axio*)logie (de vraag naar de bezetting van ideologische waarden in een énoncé, dus naar de receptie van de tekst, naar de identificatie of projectie van de lezer, dus naar een historische en culturele variabele³); bijvoorbeeld in een schema (dat wij aan A.J. Greimas ontleen) als:

mathematisch mogelijke vormen heeft voortgebracht', in: *Morphologie du conte*. Parijs (Seuil) 1970, p. 142. We hebben reeds gezien dat de keuze van een *historisch* personage of van een personage dat in een *reeks* is opgenomen (een Rougon, een Macquart) hun narratieve speelruimte sterk belemmerde. Dit kunnen we vergelijken met de opmerking van Cl. Lévi-Strauss in: *Mythologies I. Le Cru et le Cuit*. Parijs (Plon) 1964, p. 251: 'De mythische syntaxis is nooit helemaal vrij in de beperking van haar regels. Ze ondergaat ook de beperkingen van de geografische en technologische infrastructuur. Van alle bewerkingen die theoretisch mogelijk zijn, louter vanuit formeel gezichtspunt beschouwd, worden sommige onherroepelijk geëlimineerd. Deze gaten veroorzaken onregelmatigheden en geven aan de mythische syntaxis contouren van een structuur; wil men het werkelijke systeem van de bewerkingen hebben, dan moet men de ene structuur in de andere opnemen.'

3. Tomasevsky stelt het probleem in: *Théorie de la littérature*. Parijs (Seuil) 1965, p. 295, als volgt: 'de emotionele band met de held (sympathie-antipathie) wordt ontwikkeld vanuit een morele basis. De positieve en negatieve typen vormen een element dat noodzakelijk is voor de opbouw van de fabel (...), het personage dat emotioneel het sterkst en duidelijkst gekleurd wordt, heet de held'. Men zou de cultuur kunnen definiëren als een systeem van waarden dat de elementaire structuren van betekenis euforisch (positief) of negatief (dysforisch) connoteert. Volgens V. Chklovski in: *Sur la théorie de la prose*. Lausanne (L'âge d'homme) 1973, p. 298, 'speelt de held de rol van het kruis op een foto of van de houtspaander op stromend water – hij vereenvoudigt het concentratiemechanisme van de aandacht.'

toegestane relaties
(cultuur)
huwelijksrelaties
(voorgescreven)

uitgesloten relaties
(natuur)
'abnormale' relaties
(verboden)



'normale' relaties
(niet-verboden)

niet-huwelijksrelaties
(niet-voorgescreven)

Men krijgt dan bijvoorbeeld:

- C_1 : echtelijke liefde
- C_2 : incest, homoseksualiteit
- $\bar{C}_2$: overspel door man
- $\bar{C}_1$: overspel door vrouw⁴

De polen C_1 en $\bar{C}_2$ zijn (in onze maatschappij) bevoorrecht en kunnen dus door de held ingenomen worden, terwijl de andere (C_2 en $\bar{C}_1$) die van de anti-held zullen zijn en gedefinieerd zullen worden als de ruimte van de overtreding (van de natuur). Door een andere school of een andere tijd zal dit schema op tegengestelde wijze gewaardeerd worden (een a-sociale, homoseksuele held, een overspelige vrouw, enzovoort, die tegenover de banaliteit van het burgerlijke conformisme gesteld worden, enzovoort).

b. een *stilistiek* ('oppervlakteprocédés', die niet de actantiële diepte-structuur van de énoncé aanwenden); het gaat immers om een probleem van benadrukking, focalisatie en modalisering van de énoncé door middel van specifieke factoren die met behulp van verschillende procédés op dit of dat personage het accent leggen. Neem bijvoorbeeld de zin:

Piet, ja, Piet zelf heeft Paul gisteren in het voorbijgaan gezien.

Deze opspoorbare procédés kunnen tactisch zijn (het voorop plaatsen van het lijdend voorwerp), kwantitatief (herhaling van de eigennaam), grafisch (onderstreping van de eigennaam), morfologisch (Piet... Piet zelf) of prosodisch (emfatisch accent, hoogte, intensiteit). Het gaat dus

4. Zie Greimas, *Du Sens*, a.w., pp. 142 e.v.

om wezenlijk *stilistische* procédés die samenhangen met het type drager dat gebruikt wordt.⁵

Dit 'in perspectief zetten', dit aanbrengen van een hiërarchie in een systeem van personages kan dus zowel impliciet, diffuus en niet door de tekst gecodeerd zijn (en alleen door zijn culturele competentie heeft de lezer toegang tot het geheel van bijvoorbeeld morele, filosofische, politieke vooronderstellingen waardoor dit gestuurd wordt), als ook gecodeerd door een aantal stilistische procédés en geëxpliciteerd door de tekst zelf (de tekst moet, omdat hij geschreven en dus 'uitgesteld' is, de wijze waarop hij gelezen moet worden aangeven).

Hier stuiten we opnieuw op het probleem van de *leesbaarheid*, de *ambigüiteit* van de tekst. Men kan zeggen dat een tekst leesbaar is (voor die samenleving in die bepaalde tijd) wanneer de *held* samenvalt met een *met waarde beladen morele ruimte* die door de lezer herkend en aanvaard wordt. Vandaar de veelvuldig optredende vertekeningen in de interpretaties van oude teksten, die in de huidige tijd groter zijn geworden door de uitbreiding en de heterogeniteit van het publiek, dus door de pluraliteit van de culturele referentiecodes: in een bepaalde tijd zal voor de ene lezer Pantagruel of Horace de held zijn; in een andere tijd zal dat voor de andere lezer Panurge of Curiace zijn.⁶

Binnen de differentiële procédés, die dus opgespoord en vastgelegd kunnen worden met behulp van een immanente analyse van de énoncé en die ertoe dienen om de held aan te duiden, kan men onderscheiden:

5. Zie voor het probleem van de *focalisatie* van de énoncé: G. Genette, *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972, pp. 206 e.v. In de schilderkunst kunnen gelijksoortige of oorspronkelijke procédés, die allemaal duidelijk cultureel bepaald zijn, ontwikkeld worden om een personage ten koste van anderen te accentueren: plaats op de voorgrond (*vs* plaats op de achtergrond), groot van gestalte (*vs* klein van gestalte), warme kleuren (*vs* koude kleuren), omlijnd (*vs* wazig), verveelvoudiging (*vs* eenmalige verschijning); zie bijv. in reeks vertoonde narratieve scènes, zoals de illustraties van Botticelli voor *La Divina Commedia*, nimbus (*vs* zonder nimbus; voor helden uit de Schrift of de legende), personage geplaatst op de plaats waar de blikken convergeren (*vs* buiten het convergentiepunt), strategische plaats; gulden snede (*vs* neutrale plaats), enz. Zie voor de *nadruk* of *benadrukking* (*emphase*): J. Dubois en F. Dubois-Charlier, *Eléments de linguistique française*. Parijs (Larousse) 1970, pp. 179 e.v.

6. Zie F. Rastier, 'Les niveaux d'ambigüité des structures narratives' (analyse van *Don Juan* van Molière), in: *Semiotica*, III, nr. 4, 1971 (Den Haag, Mouton). Zie ook I. Lotman, *La Structure du texte artistique* (Franse vert.), Parijs (Seuil) 1971, p. 360: 'in het geval van een verschil tussen de culturele code van de auteur en van het publiek kunnen de grenzen van het personage opnieuw getrokken worden.' De held is dus, op narratief niveau, precies het equivalent van het *verdwijnpunt* van het realistische schilderij dat door de renaissance werd ingeluid, een procédé dat de inwendige ruimte van het werk rationaliseert en hiërarchiseert om deze aan te laten sluiten op de culturele ruimte van de lezer.

1. Een *differentiële kwalificatie*. Het personage fungeert als drager van een aantal kwalificaties die andere personages van het werk niet of in mindere mate bezitten:⁷

- | | |
|--|---|
| – antropomorf en figuratief | – niet antropomorf en niet-figuratief |
| – krijgt kentekens (een wond bijvoorbeeld) na een wapenfeit | – krijgt geen kentekens |
| – vermelding van genealogie of antecedenten | – geen vermelding van genealogie of antecedenten ⁸ |
| – voornaam, bijnaam, naam | – anoniem |
| – fysieke beschrijving | – geen fysieke beschrijving |
| – overgekwalificeerd en psychologisch gemotiveerd | – ondergekwalificeerd, psychologisch niet gemotiveerd |
| – deelnemer <i>en</i> verteller van de fabel | – gewone deelnemer aan de fabel ⁹ |
| – leidmotief | – geen leidmotief ¹⁰ |
| – heeft een liefdesverhouding met een vrouwelijk hoofdpersonage (heldin) | – heeft geen speciale liefdesverhouding |
| – spraakzaam | – zwijgzaam |
| – mooi | – lelijk |
| – rijk | – arm |
| – sterk | – zwak |
| – jong | – oud |
| – van adel | – niet adellijk, enzovoort. ¹¹ |

7. Kwalificatie staat tegenover functie, zoals niet-variabel tegenover variabel en het doen tegenover het zijn van het personage. Zie: Propp, *Morphologie du conte*, a.w., p. 29. Zie voor het begrip kwalificatiegraad §1 (in *Versus* 1/1989).

8. Wanneer de held deel uitmaakt van een bepaalde gezinscyclus, van een reeds aanwezig en door een *titel* (*Les Rougon-Macquart*, *Les Thibault*) enz. geëxpliciteerd paradigma, kan hij direct bij de eerste vermelding van zijn naam al worden neergezet. Dat kan versterkt worden door de aparte titel van een van de delen van de serie; bijv. *Son Excellence Eugène Rougon* bij Zola. De focalisatie wordt hierin gewaarborgd door het gebruik van een officiële 'titel' ('*Son Excellence*') die zelf al de overtreffende trap vormt.

9. De held in talrijke novellen van Maupassant wordt direct als zodanig omschreven door het feit dat hij deel uitmaakt van een oorspronkelijk contract ('Vertelt u ons uw verhaal – Goed dan! Daar gaat ie...') dat hem neerzet als de verteller van een verhaal over iets dat hem overkomen is.

10. In *Son Excellence Eugène Rougon*, wordt Eugène altijd 'de beroemde man' (le grand homme) genoemd.

11. Met een woordspeling zou men kunnen zeggen dat de *héros* (held) altijd een *héraut* (heraut) is (degene die drager en verkondiger is van de waarden van een maatschappij of van een groep). In een bepaalde maatschappij en in een bepaalde tijd kunnen een boer (un 'villain' = vrije boer, maar het woord betekent

2. Een differentiële *distributie*. Daarbij gaat het om een zuiver kwantitatieve en tactische wijze van accentueren die voornamelijk gebruik maakt van:

- optreden op gemarkeerde momenten van het verhaal (begin/einde van de sequenties van het verhaal), belangrijkste ‘testen’ (contract aan het begin, enz.)
- veelvuldig optreden
- optreden op een niet-gemarkeerd moment (overgangen, beschrijving...) of op niet-gemarkeerde plaatsen
- eenmalig of episodisch optreden

3. Een differentiële *autonomie*. Bepaalde personages treden altijd op in gezelschap van een of meer andere personages, in vaste groepen met een tweezijdige implicatie ($P_1 \rightarrow P_3$ en $P_2 \rightarrow P_1$). De held treedt alleen op maar ook samen met een willekeurig ander personage.¹² Deze auto-

ook: onfatsoenlijk, laag, gemeen), een vazal, een arbeider, een stiefmoeder en een grijsaard nooit de held of heldin zijn. Zie voor de toneelheld van het classicisme: J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Parijs (Nizet) 1970, pp. 19–50. Over de Amerikaanse mythen heeft Lévi-Strauss in: *L'Homme nu*. Parijs (Plon) 1971, p. 345, opgemerkt dat de held over het algemeen ‘meester’ was van de jacht, het vlees, de rijke opsmuk, het vuur dat warmte geeft en het verwoestende water en dat hij werd omschreven door het *huwelijk* dat hij aanging (conjunctie of disjunctie met een ‘aanvaardbare’ vrouw). In de Verenigde Staten kon de held van een stripverhaal lange tijd alleen maar een *WASP* zijn (White + Anglo Saxon + Protestant). De *karakterbeschrijving* is dikwijls de plaats bij uitstek waar beschrijvende kenmerken worden vastgelegd met sterke positieve of negatieve connotaties. Zie: H. Mitterand, ‘Corrélations lexicales et organisation du récit; le vocabulaire du visage dans *Thérèse Raquin*’, in: *La Nouvelle Critique* (themanummer: ‘Linguistique et littérature’). Parijs 1968.

12. Vgl. de picareske held die op zijn weg wazige personages kruist die verder niet meer voorkomen en slechts voor de duur van de ontmoeting bestaan. Hetzelfde, maar dan omgekeerd, geldt voor de vertrouweling of de gezelschapsdame in de toneelliteratuur, waarvan het optreden altijd geregeerd wordt door dat van de meester. De gemarkeerde polen variëren echter; het is bijv. een bekend gegeven dat talrijke fabels een bevoorrechte plaats innemen voor het *koppel* (Nisus en Euryale in *Les deux amis* van Maupassant...). Aan het slot verkeert het koppel dikwijls in de positie van minderwaardigheid, alsof het delen van de heldenrol een functionele verzwakking ervan zou inhouden. Zie voor de *personages als paar* bijv. Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques II. Du miel aux cendres*. Parijs (Plon) 1968, pp. 138–156. Lévi-Strauss merkt op dat een verdubbeling heel vaak niets anders is dan de camouflage van een gedegradeerde structuur. In het geval van een *serie* (het feuilleton, de romancyclus of de roman in afleveringen, het wekelijkse stripverhaal, enz.) is zij vaak noodzakelijk omdat de lezers zich willen herkennen in een dubbelganger van de held (meer of minder geliefde en gemakkelijke kameraad, samengesteld uit kwaliteiten en gebreken, een vertrouwd wezen dat deelneemt aan avonturen...), een dubbelganger die ‘menselijker’ en minder monolithisch volmaakt is dan de held. We wijzen erop dat *menigten* de rol van personages als held kunnen spelen: de

nomie en de ruimte waarin de held vrij verbindingen aan kan gaan, worden dikwijls onderstreept doordat de held zowel de beschikking heeft over de *monoloog* (stanza's) als over de dialoog, terwijl het bijpersonage aangewezen is op de *dialoog* (zie het klassieke toneel). Bovendien heeft de held de mogelijkheid om zich in de ruimte te verplaatsen, dat wil zeggen dat hij over een topologische mobiliteit beschikt die hem niet bindt aan een vooraf bepaalde plaats. Op dezelfde wijze kan het optreden van een personage meer of minder geregisseerd worden door de vermelding van een milieu of een duidelijk omschreven plaats die logisch geïmpliceerd is door het voorkomen van een narratief syntagma in een gerichte en nauwkeurig geplande reeks functies. Propp merkte hierover op: 'de verteller heeft in bepaalde gevallen niet de vrijheid om bepaalde personages te kiezen op grond van hun kenmerken, als hij een bepaalde functie nodig heeft' (*Morfologie du conte*, p. 139). Zo zal een priester-personage aan het einde van een syntagma optreden:

trouwplannen → pogingen om de vrouw te veroveren → besluit om in het huwelijk te treden (in de kerk).

Dit vloeit immers geheel voort uit de precieze, punctuele rol (het inzeggen van een huwelijk) die hij op een gegeven moment moet spelen. Vandaar de algemene oppositie:

niet voorondersteld (regerend) → voorondersteld (geregiseerd)

en de meer specifieke oppositie binnen de categorie *voorondersteld*:

voorondersteld (door een functie) → voorondersteld (door het optreden van een ander personage)

4. Een differentiële *functionaliteit*. De held wordt hier, in zekere zin, waargenomen vanuit een bepaald corpus en *a posteriori*; hiervoor is een verwijzing naar de totaliteit van het verhaal en naar het nauwkeurig voorziene totaal van de functionele predikaten waarvan hij de drager geweest is en die hun waarde ontleen aan de cultuur van een bepaalde tijd noodzakelijk. Deze differentiatie maakt (in het volkssprookje en in de westerse klassieke literatuur) vaak gebruik van de volgende opposities (waarvan de eerste term gemarkeerd is):

menigten in *Germinal* van Zola, in OKTOBER van Eisenstein, enz. De held is dan afhankelijk van: a) iedere antropomorfisering; b) iedere individuatie; c) iedere vertelwijze (ik, hij of zij); d) iedere actantiële definitie (actief of passief, subject of object, enz.).

een personage	
– dat bemiddelt (lost alle contradicties op)	– dat niet bemiddelt
– gevormd door een ‘doen’	– gevormd door een ‘zeggen’ (personages die alleen maar <i>geciteerd</i> worden) of door een <i>zijn</i> (personages die alleen <i>beschreven</i> worden)
– in relatie met een tegenstander en overwinnaar van de tegenstander ¹³	– verliezer van de tegenstander
– als reëel en genoemd subject	– niet-subject (of niet-geactualiseerd, virtueel subject)
– ontvangt informatie (weten) ¹⁴	– ontvangt geen informatie
– ontvangt helpers	– ontvangt geen helpers
– maakt deel uit van een oorspronkelijk contract (willen) dat hem in relatie brengt met het <i>object</i> van een verlangen en dat aan het einde van het verhaal wordt ontbonden	– maakt geen deel uit van het oorspronkelijke contract. Geen ‘willen-doen’ ¹⁵
– heft het tekort aan het begin op	– heft het tekort van het begin niet op

13. Valéry verbindt de held in: *Mauvaises pensées et autres*, in: *Oeuvres* (Pléiade), dl. II, p. 902, aan de *catastrofe*: ‘De held zoekt de catastrofe. De catastrofe maakt deel uit van de held. Caesar zoekt Brutus; Napoleon St. Helena; Hercules kledij; Achilles die hiel; Napoleon dat eiland. Jeanne heeft een brandstapel nodig en het insect de vlam. Dat is een soort wet van het heroïsche genre, die door de geschiedenis, evenals door de mythologie, benijdenswaardig goed gestaaft wordt.’ De held is dus zowel een produkt *a priori* (van de cultuur) als een produkt *a posteriori* (door het verhaal geconstrueerd); S. Lotringer merkt in: ‘Mesure de la démesure’ in: *Poétique* 12, 1972 (Seuil), hierover op: ‘De status van de held is functie van het verhaal. Hij is die actant die, terwijl hij zich stapsgewijs vertrouwd maakt met het maatschappelijke systeem of, beter nog, de maatschappij als systeem ontcijfert (dát is zijn leerproces), een tot dan toe verborgen tegenspraak produceert tussen hofmaken en liefde, losbandigheid en hartstocht, geld en gevoel, snobisme en kunst, kortom tussen de maat en het verschil.’ Het laatste voorbeeld definieert de ‘problematische held’ die volgens Lukács de roman van de negentiende eeuw kenmerkt.

14. Hier gaat het om het op gang brengen van de vertelling door de invoering van een virtueel subject dat begiftigd is met een *willen* en een *programma* (zie voor deze begrippen Greimas, *Du Sens*, a.w., passim). Zie ook voor dit vraagstuk van de *held* Greimas, idem, p. 233, pp. 242-243.

15. Hij is bijv. subject van de werkwoorden in de tekst m.b.t. de waarneming (hij zag dat...hij merkte op dat... hij vernam dat...).

De 'held' van Propp wordt op basis van dit type functionele criteria gedefinieerd door zijn 'handelingsruimte'. Maar bij Propp treedt een zekere verglijding op in de benoemingen: Propp omschrijft (in plaats van een semantische entiteit, een subject-actant binnen een duidelijk afgebakend corpus) veeleer een culturele en stilistische entiteit. Bij hem wordt niet altijd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen een functionele en een stilistische definitie, zoals uit deze passage (*Morphologie du conte*, p. 48) blijkt: 'Als men een meisje of een jongetje schaakt of er jacht op maakt en het verhaal *volgt hen* zonder zich verder te bekommeren om degenen die achterblijven, dan is de held van het verhaal het geschaakte of achternagezeten meisje of jongetje. Er is geen zoeker in die verhalen. Het hoofdpersonage ervan kan slachtoffer-held genoemd worden.' (cursivering *P.H.*). Dit verschil tussen *zoeker-held* en *slachtoffer-held* wordt nader omschreven (p. 62): 'De held van het sprookje is ofwel het personage dat direct te lijden heeft onder de handeling van de aanvaller op het moment waarop de intrige begint (of dat een gemis voelt), ofwel een personage dat een ongeluk wil herstellen of voorzien in de behoefte van een ander personage.' Wat hier gedefinieerd wordt is eerder een subject-actant (en/of begunstigde) dan een held.¹⁶ Ook al komt de gelijkstelling subject-actant = held zeer vaak voor, ze is absoluut niet noodzakelijk. Het verband tussen de held en het actantiële begrip subject is niet nauwer dan dat tussen hem en ieder ander begrip (Tegenstander, Begunstigde, Destinator, enzovoort). In de 'roman van het falen' uit de negentiende eeuw bijvoorbeeld, is een personage dat er nooit in slaagt om zich tot reëel subject te maken, toch de held.

5. Een conventionele *vooraanduiding*. Het *genre* definieert hier bij voorbaat de held. Het genre functioneert als een code die zender en ontvanger gemeenschappelijk hebben en die de verwachting van laatstgenoemde inperkt en vooraf kleurt door hem lijnen van de minste weerstand aan te reiken (totale voorspelbaarheid). Zo functioneert in de *Commedia dell'arte*, de opera, het feuilleton, de western, enzovoort, het gebruik van maskers, kostuums, een bepaalde zinsbouw, de manier van opkomen, enzovoort, als evenzovele tekens die, voor wie de 'grammatica' van het genre beheerst, al meteen duidelijk maken wie de held is.

16. Eenzelfde onduidelijkheid tussen actant, subject en held vinden we bij een vrij getrouwe volgelang van Propp, I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, a.w., pp. 334 e.v. ('Le concept de personnage'). In de laatste definities van Propp treedt een mengeling op tussen distributieve ('op het moment dat... begint'), psychologische ('die lijdt') en functionele (de relatie met een ander personage, het begrip gemis) en morele (ongeluk, dader) criteria.

6. Tenslotte kan de held als zodanig aangeduid worden door *expliciet commentaar*. In de analyse moeten dan exact die plaatsen opgespoord worden waar de tekst het perspectief waarin hij zich zet, verraad, de held 'held' noemt en de verrader 'verrader', deze of die handeling als 'goed' of als 'slecht' voorstelt, enzovoort. Kortom: de tekst omvat een heel *waarderings*apparaat met een metatalige functie (de tekst spreekt over zichzelf, over zijn eigen structuren en gebruikswijzen). Deze informatie van de tekst over zichzelf komt tot uiting in de vorm van waarderende en modaliserende parafrasen, of deontische operators van het type: Ik denk dat P, ik weet dat P, ik zeg dat P eerlijk/oneerlijk, aardig/onaardig, goed/slecht, schuldig/onschuldig, normaal/abnormaal, gelukkig/ongelukkig, waarschijnlijk/mogelijk/zeker/uitgesloten, verplicht/facultatief, enzovoort is. Deze parafrasen neigen ertoe elk onderwerp van geïnstitutionaliseerde ge- of verbodscodes (programma's, wetten, codes, riten, rituelen, etiketten, gebruiksaanwijzingen, grammatica's, enzovoort) te vergezellen, in te voeren en in te kaderen. Ze zijn de plaats bij uitstek waar een *culturele competentie* (die een verteller of een personage voor zijn rekening neemt) tot uiting komt en zij vertonen de neiging zich rond drie centra te groeperen:

a. *de taal*: het spreken (discours) van personages over andere personages geeft aanleiding tot een commentaar op hun *spreekvaardigheid* (een spreken dat duidelijk of onduidelijk, stamelend of direct, aarzelend of kordaat, grammaticaal juist of onjuist is, enzovoort);

b. *de technè*: de technische activiteit van personages (arbeid, geknutsel, een willekeurige beroeps- of artistieke bezigheid, een ontmoeting, geholpen door het werktuig of de vaardigheid van een subject en een object) geeft aanleiding tot een commentaar op hun *bedrevenheid* (een activiteit die handig of onhandig, conform of niet-conform, bekwaam of onbekwaam, gelukkig of, gezien de resultaten ervan, ongelukkig, zorgvuldig of afgeraffeld, enzovoort, is);

c. *het dagelijkse sociale verkeer* dat altijd meer of minder geritualiseerd is; het verkeer tussen subjecten waarin normen steeds een grote rol spelen – de kunst van ontvangen, presenteren, tafelmanieren, en regels van de proxemie, doorgangsriten en mondaine omgangsvormen, contrasten die kennis van de waarde van uitgewisselde objecten vooronderstellen en van de daarmee verbonden sancties en beloningen, enzovoort – geven aanleiding tot een commentaar op hun *welwillendheid* (gedrag dat gepast is of ongepast, ongemanierd of verfijnd, eerbiedig of on-eerbiedig, aangepast of onaangepast, enzovoort).

Alle accentueringsprodédés die we zojuist zagen, kunnen elkaar evenwel overlappen, redundant worden (de held van een of ander feuilleton is: jong + treedt dikwijls op + regeert + heft het gemis uit

het begin op, enzovoort) volgens bepaalde bundels van bevoorrechte kwalificaties die kenmerkend zijn voor een bepaalde cultuur. Ze kunnen ook uitlopen op een teleurstellend spel van wisselingen of contradicties tussen het *zijn* en het *schijnen* van de helden. In het volkssprookje bijvoorbeeld moet de held zich vaak als zodanig doen kennen om een usurpator (schijnheld) die zijn plaats ingenomen heeft, te ontmaskeren en het einde van het verhaal is de strategische plaats waar het *zijn* en het *schijnen* van de personages samenvallen. Allerlei bijbehorende, stilistische variatieprocédés kunnen tenslotte afwisseling aanbrenge(n) in een al te starre bundel: een bepaald personage kan onafgebroken of nu en dan de held zijn; hij kan verschillende actantiële definities tegelijk in zich verenigen (de held is bijvoorbeeld subject + begunstigde), in één ervan voorzien of er afwisselend verschillende op zich nemen (nu eens subject, dan weer object...). Door voortdurend het vertelperspectief van de tekst te variëren, veranderen bepaalde procédés bepaalde genres zoals de briefroman (Richardson, Laclos), de aanvullende dagboeken (Gide) of de polyfonische roman (Dos Passos) voortdurend de held, terwijl ze aan hetzelfde, vaste actantiële schema vasthouden.

Conclusie: de analyse van de held maakt ongetwijfeld deel uit van wat men het domein van een *retoriek* (een 'sociale stilistiek') van het personage zou kunnen noemen; een domein dat in hoge mate onderworpen is aan ideologische dwang en culturele filters.¹⁷ Is een 'held' noodzakelijk voor de coherentie van een verhaal? Tomasevsky schreef in 1925 (maar hij haalde de begrippen *held* en *personage* door elkaar): 'De held is niet per se noodzakelijk voor de fabel. Als systeem van motieven kan de fabel het zeer goed stellen zonder de held en zijn

17. Men hoeft zich er dan ook niet over te verbazen dat de 'dood' van het personage als held in de moderne tijd een vaststaand feit is, want de auteur ziet er nauwlettend op toe dat d.m.v. verschillende *polyfocalisatie*- en *decenteringsprocédés* (zie voor dit onderwerp de studies van M. Bakhtine) geen enkel personage (maar is dat wel mogelijk?) bevoorrecht wordt. Dit doet zich bovendien voor wanneer het publiek steeds heterogener wordt (pocketboek, massamedia) en dus de risico's van 'vertekening' en 'storing' bij het decoderen van de held steeds duidelijker op de voorgrond treden. Zoals bekend legde Lukács altijd de nadruk op de noodzaak van het handhaven van een *held* in de tekst. In: *Problèmes du réalisme*. Parijs 1975, p. 90, merkt hij op: 'Ieder literair werk waarvan de compositie werkelijk compact is, heeft een (...) hiërarchie. De schrijver kent zijn personages een bepaalde "rang" toe voor zover hij er hoofd- of bijfiguren van maakt. Deze formele noodzaak is zo sterk dat de lezer deze hiërarchie intuïtief zoekt, zelfs in werken die los van compositie zijn. Hij blijft onbevredigd wanneer de uitbeelding van het hoofdpersonage, in vergelijking met de overige en de handeling, niet overeenstemt met de "rang" die conform zijn plaats in de compositie zou zijn.'

kenmerken. De held is de uitkomst van de transformatie van het materiaal tot subject en vormt enerzijds een middel om motieven met elkaar te verbinden en anderzijds een gepersonificeerde motivatie van de samenhang tussen de motieven. De anekdote vertegenwoordigt over het algemeen een soort verkorte, vage en veranderlijke fabel en in heel wat gevallen slechts de doorsnede van twee hoofdmotieven(...) enkel gebaseerd op de tweeledige interpretatie van een woord' (in *Théorie de la littérature*, a.w., pp. 296-297). In de anekdote wordt een personage inderdaad vaak niet geaccentueerd ('een man ontmoet een vrouw en zegt tegen haar...', 'een vriend komt een vriend tegen...', 'een olifant komt een muis tegen...') en berust dikwijls op een woordspeling (een signifiant met twee signifiés). Maar is het personage 'dat het laatste woord heeft', of degene die het laatst spreekt, niet de held? Anderzijds krijgt een personage, zelfs in de vorm van een stereotiepe kwalificatie, dikwijls een eerste aanzet tot kwalificatie en differentiële accentuering (Marius tegenover een Duitse toerist, geestigheid versus botheid). Is een volledige defocalisatie mogelijk?

7. Iedere énoncé wordt gekenmerkt door de *redundantie* van grammaticale kenmerken. Dat is de prijs die voor communicatie moet worden betaald. Deze redundantie die op syntagmatisch niveau (fenomenen als overeenkomst en regering) meer of minder *geregeld* wordt, is *toevalliger* als het om een grote schaal, de schaal van de énoncé gaat, en moet 'gefixeerd' worden op bepaalde specifieke dragers. Een van die plaatsen en een van die bevoorrechte centra is het personage. Op het eenvoudige niveau van de signifiant vormen de recurrenties van de eigenaam en de werking van de co-referentie en de substituten al een redundatiefactor. Op het niveau van de signifié zal het werk dat cultureel en structureel toegespitst is op de dragers van het verhaal – de personages – en dat in de literatuur traditioneel antropomorf is, een reeks convergerende procédés aanwenden om de informatie te versterken die overgebracht wordt door en voor de personages die de dragers zijn van de zin (sens). De Russische formalisten noemden deze procédés 'indirecte karakterisering'¹⁸; zeer uiteenlopende procédés die opgespoord en geclassificeerd moeten worden. We hebben reeds gezien dat de eigenaam door zijn motivatie een semantisch verdubbelingselement kon worden (aankondiging en verdubbeling van zijn 'psychologie' en zelfs aankondiging van zijn algemene lotsbestemming). Een ander veelgebruikt procédé is het decor (de omgeving) dat al dan niet 'in overeenstemming' is met de gevoelens of de gedachten van de personages:

18. Zie Tomasevsky, *Théorie de la littérature*, a.w., p. 294.

een gelukkig personage dat in een 'locus amoenus'¹⁹ gesitueerd is, een ongelukkig personage in een beklemmende omgeving, enzovoort. We hebben daar op grote schaal te maken met een soort 'narratieve metonymie': het geheel staat voor het deel, het decor voor het personage, de woning voor de bewoner; dit is over het algemeen niet specifiek voor 'realistische'²⁰ auteurs. Hierbij doet zich overigens ook nog het probleem voor van de beschrijving, haar status, haar intern functioneren en haar samenhang met het verhaal waarin zij opgenomen is.²¹ De beschrijving kan voornamelijk beschouwd worden als een *collectieve actant* waarvan de rol zorgvuldig geanalyseerd moet worden. Het kan zijn dat hij niet louter een *doublet* is van het personage maar tevens een volwaardig personage: een niet te overschrijden ravijn kan een *opponent* zijn van de held; een tuin (Le Paradou in *La Faute de l'abbé Mouret*) kan zowel *object* zijn van een queeste als *destinator* van weten en willen-doen, enzovoort. De relatie personage/beschrijving wordt dus geïnterpreteerd in termen van *conjunctie* of *disjunctie* tussen actanten, dat wil zeggen als énoncés van toestanden die anticiperen op, of het gevolg zijn van, narratieve transformaties. Op stilistisch niveau kan men ook waarnemen dat de beschrijving bij uitstek de plaats is van een metafoor: een berk is 'lenig als een jong meisje', een boom 'verheft zich als een reus', enzovoort; dat wil zeggen de plaats waar het verhaal enerzijds een euforische of dysforische connotatie bezit. Anderzijds kan men op-

19. Zie voor de topos locus amoenus: E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Parijs (PUF) 1956, pp. 226 e.v. Deze topos functioneert als een eenvoudig (kwalificatief) attributief énoncé en wordt dikwijls aangetroffen op de strategische grenslijnen van de énoncé: begin en einde van het verhaal, begin en einde van de sequentie, enz. Propp (a.w., pp. 37-38) merkte al op dat deze topos dikwijls aan het begin van de vertelling geplaatst werd. Dit alles is natuurlijk niet specifiek voor de vertelling of het verhaal dat uit taaltekens bestaat. In de schilderkunst functioneert de achtergrond van portretten dikwijls niet als realistisch decor, maar als symbolisch attribuut van het afgebeelde personage. Zie bijv. de Japanse houtsnedes (teken en getuigenis van het modernisme in die tijd) op de achtergrond van het portret dat Manet van Zola maakte.

20. Propp rekent in: *Morphologie du conte*, a.w., p. 107, zonder aarzelen 'de woonomgeving' tot de 'attributen' van het personage. Jakobson zegt hierover in *Essais de linguistique générale*. Parijs (Minuit) p. 63: 'De realistische auteur bewerkt metonymische uitwijdingen van de intrige in de sfeer en van de personages in het tijdruimtelijke kader. Hij is dol op synecdochische details.' Zie ook Wellek en Warren, *La théorie littéraire*. Parijs (Seuil) 1971, p. 309 (Ned. vert. *Theorie der Literatuur*. Amsterdam 1974): 'Het decor is de omgeving en iedere omgeving, met name een huiselijk decor, kan beschouwd worden als de metonymische of metaforische ervaring van een personage.'

21. Zie ons artikel: 'Qu'est-ce qu'une description?', in: *Poétique*, 12, 1972.

merken dat deze metaforen over het algemeen antropomorf zijn (als een meisje; als een reus...), wat wil zeggen dat ze de gerichtheid van het verhaal op het personage versterken en onderstrepen. C. Brémont merkt op: 'Het is gemakkelijk om ze [de beschrijvingen] om te zetten in proposities waarvan het werkelijke subject (vanuit narratief gezichtspunt) een persoon is (...). Men voelt intuïtief aan en stelt empirisch vast dat dit type reductie bijna altijd mogelijk is.'²² Tenslotte maakt de beschrijving graag gebruik van 'dynamiserende' kunstgrepen zoals de wederkerende vorm (zich verheffen, zich uitstrekken, zich ontrollen...), het gerundivum (al + tegenwoordig deelwoord) of organisatoren die ontleend zijn aan het verhaal (terwijl..., gedurende..., eerst kwam..., daarna..., enzovoort).²³ Bovenstaande benadrukt het antropocentrisme van het verhaal en de semantische circulatie tussen de beschrijving en de vertelling – de indirecte bepaling van de informatie over de personages – en zelfs de schepping van een specifieke 'filosofie' van de interactie tussen omgeving en levend wezen waarvan we bijvoorbeeld weten dat ze de doctrine van de naturalistische school was.²⁴

Verschillende andere, soortgelijke (stilistische) procédés kunnen de gehele redundantie van de énoncé en de voorspelbaarheid van het verhaal, dus de bepaling van de personages, accentueren. Dit zijn:

- a. Beschrijvingen van het fysiek, de kleding, het taalgebruik (het argot in *P'Assommoir*, de clichés van Homais), de uiteenzetting van de psychologische motivaties, enzovoort. De laatste rechtvaardigen meestal slechts de interne coherentie van het personage door een relatie aan te brengen tussen een handeling en een reeks handelingen, tussen een plan en een verwezelijking, tussen een oorzaak en een gevolg, enzovoort.
- b. De hulpmiddelen (de helpers) van het personage zijn meestal niets anders dan de concretisering van enkele van deze psychologische, morele of fysieke eigenschappen (de knots van Hercules, de leeuw van Joris...).
- c. De verwijzing naar bepaalde bekende verhalen (die reeds in de veel omvattende extra-tekst van de cultuur vastgelegd zijn) functioneert als een beperking van de bewegingsvrijheid van de personages, als een

22. In 'Observations sur la grammaire du Décaméron', in: *Logique du récit*. Parijs (Seuil) 1973.

23. Zie bijv. de beschrijving van het hoofddeksel van Charles en de bruidstaart van Emma in *Madame Bovary*. Zie voor deze kunstgrepen, waarvan er enkele systematisch werden bevoorrecht door de impressionistische schrijvers van de negentiende eeuw en hun – talrijke – navolgers: J. Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*. Brussel 1963.

24. Zola definieert het personage in: *Les Romanciers naturalistes* als: 'een complex organisme dat onder invloed van een bepaald milieu functioneert'.

voorbeschikking van hun lot. Bijvoorbeeld de verwijzing naar *Phèdre* in *La Curée*, naar *Genesis* in *La Faute de l'abbé Mouret*, enzovoort.²⁵

d. De tekst kan zichzelf herhalen op de manier van het 'Droste-effect' door in zijn traject een fragment op te nemen (paragraaf, scène, verhaaltje, een meer of minder op zichzelf staand exemplarisch verhaal, enzovoort). Dit dient als een soort semantische verdubbeling, een 'maquette', een schaalmodel van het gehele werk. Personages reproduceren hierin op kleine schaal het totale systeem van de personages van het gehele werk. Daardoor citeert het werk zichzelf, sluit zich in zichzelf op en vertoont gelijkenis met de *tautologie* of met de opbouw van een anagram. Zo bevat de tekst *Le Horla* van Maupassant een sequentie (middelste sequentie van het verhaal; gedateerd 16 juli, de langste, waarin nieuwe personages optreden en dialoog gebruikt wordt, enzovoort) een hypnose-scène bij dokter Parent in Parijs, die de omvattende structuur van het verhaal reproduceert (een conflict tussen twee vormen van kunnen, een ontbreken van weten, een verlies van willen). Deze sequentie wordt voorafgegaan door een korte sequentie (gedateerd 14 juli) die de politieke opinies van de verteller over het verlies van de wil en de autonomie van het volk weergeeft, een thema dat indirect het verlies van zijn eigen wil parafraseert. Heel vaak functioneren beelden, schilderijen en taferelen die in het werk opgenomen zijn of erin vermeld worden, als reduplicerende symbolen ervan.²⁶

e. Niet-functionele, *iteratieve* handelingen. Deze kunnen door de analyse ondergebracht worden in de categorie van permanente kwalificaties van het personages; over het algemeen illustreren zij dit slechts, zonder een transformatie te bewerkstelligen. We hebben hier te maken met een *stilistisch* procédé dat soms de *hyperbool* benadert: van een arme houthakker zeggen 'dat hij iedere dag hout ging hakken in het bos' definieert hem slechts als *heel* arm (en als houthakker *ten voeten uit*).

Iedere herhalingsseenheid is belangrijk maar kan een (of verschillende) variabele functie(s) hebben: een opschortende (een ontknoping vertragen), een hyperbolische, decoratieve, afbakenende (de delingen van de énoncé onderstrepen) functie, enzovoort. Er kan vaak sprake zijn

25. Deze procédés benadrukken de voorspelbaarheid van het verhaal: de herhaaldelijke toespelingen op *Genesis* in *La Faute de l'abbé Mouret* suggereren dat de beide helden-personages *eenzelfde* einde zullen beleven als Adam en Eva.

26. Zie de procédés van het toneel op het toneel (*Hamlet*), het schilderij op het schilderij (de schilder en zijn model), de film in de film, het verhaal in het verhaal, enz. Zie ook Propp (a.w., p. 95.): 'Zoals alles wat leeft, brengt het sprookje slechts kinderen voort die erop lijken. Als een cel van dit organisme verandert in een sprookje binnen het sprookje, dan wordt dit (...) volgens dezelfde wetten geconstrueerd als ieder ander sprookje.'

van herhaling + transformatie (modulatie, variatie) van het herhaalde motief; Claude Lévi-Strauss heeft opgemerkt dat in de mythe de reductie van een sequentie dikwijls gebruikt wordt voor structurele doeleinden (het benadrukken van een interne cohesie, het aankondigen van een gebeurtenis die later plaatsvindt, het camoufleren van een oppositie, enzovoort).²⁷

Tot besluit: het volgende overzicht poogt het merendeel van de elementen van onze uiteenzetting kort samen te vatten.

<i>analyse-niveaus</i>	<i>typen structuren</i>	<i>typen eenheden</i>	<i>figuratie-niveaus</i>
buiten manifestatie (buiten het werk zelf)	logische structuren	fundamentele, logische taxonomieën en schema's (achronische) (logische operaties en polen)	niet-figuratief/ niet-antropomorf
manifestatie (schaal van een specifiek werk dat zich in een bepaald semiologisch systeem manifesteert)	semantische structuren (eenheden van de <i>éconcé</i>) (afgelegen orde)	typen narratieve syntagma's / Actanten → typen personages → rollen (het verhaal)	antropomorf en/of figuratief
	taal- en grammaticale structuren (nabije orde)	voornaamwoorden, substituten, eigennamen, anaforen, conferentie, enzovoort (de syntaxis)	
	culturele en stilistische structuren van benadrukking en focalisatie (connotatieve en ideologische codes)	– de 'held' en de 'verrader' – de 'goeden' en de 'slechten' – de 'hoofd-' en de 'bijpersonages'	

27. Zie *Mythologiques I*, a.w., p. 119.

Het bovenstaande beoogt slechts de omschrijving van een project, te weten de homogenisering binnen een semiologie van het literaire werk van de metataal van het personage: distributie, beschrijvingsniveaus, willekeur en motivatie, relaties tot het gehele systeem, stilistische variaties, eliminatie van redundantie en het opzetten van een theorie. Deze begrippen en programma's zijn *a priori* gemeenschappelijk aan iedere semiologie. Ze moeten dus het specifieke karakter van een semiologie van het personage waarborgen en het mogelijk maken deze te onderscheiden van de historische, psychologische, psychoanalytische, sociologische of logische benadering.