UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens

Bal, M.G.

Publication date
1978

Published in
Spektator

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bal, M. G. (1978). Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens. *Spektator*, *7/9*, 528-548.

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:15 Sep 2026

TU Delft
Bibliotheek

Uitsluitend voor eigen gebruik / for own use only

Prometheusplein 1
Postbus 98
2600 MG DELFT

Telefoon: 015 - 2784636
Fax: 015 - 2785673
Email: Helpdesk.doc@Library.TUDelft.NL

Datum: 06-apr-05

Bonnummer: 875872

Aan: UVA KEUR

BROERSTRAAT 4
9700 AN GRONINGEN
NEDERLAND

Tav:

Aantal kopieën: 21

Uw referentie(s): A078231833
UVA KEUR (UB GRONINGEN)

Artikelomschrijving bij aanvraagnummer: 875872

Artikel: Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens
Auteur: Bal, Mieke
Tijdschrift: DUMMY TIJDSCHRIFT
Jaar: 1977 **Vol.** 7 **Aflevering:** 9-10
Pagina(s): 528-548 **Plaatsnr.:**

Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens

MIEKE BAL

Inleiding

Narratieve tekens zijn tekens die gekonstitueerd worden door de specifiek narratieve trekken van de tekst waarin zij funktioneren. Het dekoderen van die tekens veronderstelt impliciete of expliciete kennis van het funktioneren van de narrativiteit. Dit funktioneren is het objekt dat de discipline *narratologie* bestudeert.

In dit artikel zal ik het objekt van de narratologie verder preciseren. Daarvoor is het nodig een aantal koncepten te definiëren. In principe zijn deze definities stipulatief; zij zijn nodig om te kunnen komen tot een nadere omschrijving van narrativiteit en het funktioneren daarvan. Tevens zullen een aantal koncepten worden gedefinieerd die weliswaar konstituerende elementen van de narratieve tekst aanduiden, maar die verder geen deel uitmaken van de verzameling koncepten waar de narratologie zich mee bezig houdt. Ook is het soms nodig, inzichten, die reeds lang gemeengoed zijn, opnieuw in de definities te betrekken; enerzijds om misverstanden te voorkomen, anderzijds omdat die definities onontbeerlijk zijn voor het ontwerp van een koherente, zij het schetsmatige, narratologie.

Narrativiteit en narratologie

Definities

Narratologie is de discipline die tracht een beschrijving te formuleren van narratieve teksten in hun narrativiteit.

Een *tekst* is een eindig, gestruktureerd geheel van taaltekens[1].

Een *narratieve* tekst is een tekst waarin een instantie een verhaal vertelt[2].

Een verhaal *vertellen* is zinnen uiten die dat verhaal betekenen.

Een *verhaal* is de *signifié* van een narratieve tekst. Deze *signifié* betekent op zijn beurt een geschiedenis[3].

Een *geschiedenis*[4] is de signifié van een verhaal. Een geschiedenis bestaat uit een serie logisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen, die worden veroorzaakt of ondergaan door akteurs.

Een *gebeurtenis*[5] is de overgang van een toestand naar een andere. Iedere verandering, hoe miniem ook, is een gebeurtenis.

Akteurs zijn instanties die handelen. Ze zijn niet noodzakelijk menselijk.

Handelen is een gebeurtenis veroorzaken of ondergaan.

De gebeurtenissen staan tot elkaar in een tijdsrelatie. Ze kunnen ieder eerder, gelijktijdig of later dan andere gebeurtenissen plaatsvinden. Die relatie wordt bepaald door de chronologie.

De *chronologie* is de volgorde van de gebeurtenissen in de tijd. De gebeurtenissen zijn ook in tijd bepaald door de tijdsduur.

De *tijdsduur* is de hoeveelheid tijd die een gebeurtenis geacht wordt in beslag te nemen. In principe kan die tijdsduur worden vastgesteld, absoluut, en in verhouding tot de tijdsduur van andere gebeurtenissen[6].

Spektator, 7-9/10, 528-548

De gebeurtenissen zijn ook gebonden aan een topologische positie.
De *topologie* is de positie van de gebeurtenissen in de ruimte. Deze positie is in principe vast te stellen, absoluut, en in verhouding tot de positie van andere gebeurtenissen[7].
Het geheel van gebeurtenissen, in hun chronologische volgorde, in hun topologische positie, in hun relaties tot de akteurs die ze veroorzaken of ondergaan, vormt de *geschiedenis.* De geschiedenis kan worden geanalyseerd in elementen.
De *elementen* zijn de onderdelen waaruit de geschiedenis is opgebouwd: gebeurtenissen, akteurs, plaatsen, tijdsduur.
De noodzakelijke kombinatie van een gebeurtenis met één of meer akteurs, een plaats en een tijdsduur vormt de minimale eenheid van de geschiedenis[8]. Een kombinatie is *noodzakelijk,* wanneer één van zijn elementen zich niet kan voordoen zonder de andere. Een gebeurtenis is onmogelijk zonder akteurs – zelfs als die tot een abstrakte kategorie behoort, zoals *de tijd, god, het noodlot* – en moet zich altijd ergens afspelen. Een gebeurtenis moet tijd in beslag nemen.
Narrativiteit is de wijze waarop een tekst als narratief gedekodeerd kan worden. Narrativiteit wordt dan ook bepaald door de relaties tussen de verteltekst, het verhaal en de geschiedenis.
Vandaar deze precisering:
Narratologie is de discipline die tracht een beschrijving te formuleren van gerealiseerde en mogelijke relaties tussen verteltekst, verhaal en geschiedenis. Narratologie houdt zich niet bezig met de verteltekst of met de geschiedenis op zichzelf[9].

Drie lagen

In de voorafgaande definities zijn drie lagen onderscheiden: de verteltekst, het verhaal en de geschiedenis. Hoewel deze onderscheiding voor sommigen wellicht vanzelf spreekt, is het toch noodzakelijk de aard van de relaties tussen de lagen, en de relevantie daarvan voor de theorie van de narrativiteit te expliciteren. Er worden namelijk in publikaties op het gebied van de narratologie andere indelingen in drieën voorgesteld, die niet helemaal overeenkomen, noch met elkaar, noch met de hier voorgestelde onderscheiding. Daarvan zal ik diè onderscheidingen kort bespreken, die de meeste invloed hebben gehad op de verdere ontwikkelingen in de narratologie, en de analyse en de kritiek van narratieve teksten[10].
In sommige gevallen kan een ternaire indeling de binaire tegenstelling tussen fabel en sujet, tussen verhaal en geschiedenis, die afkomstig is van het russisch formalisme, verdoezelen. Zo onderscheidt Barthes, in zijn *Introduction à l'analyse structurale du récit,*[11] drie niveaus, die niet samenvallen met de drie "konstitutieve" lagen van het narratieve produkt. Het gaat in dit bekende artikel om operationele niveaus waarop de auteur voorstelt de beschrijvende analyse uit te voeren. Barthes onderscheidt het niveau van de *fonctions* (in de betekenis die de term had bij Propp), dat van de *actions* (in de betekenis zoals die is af te leiden van de term *actant* van Greimas) en dat van de *narration.* Afgezien van het feit, dat de laatste term morfologisch gezien de vertel*act* aanduidt en niet het produkt daarvan, de verteltekst, is het duidelijk, dat deze driedeling geen drie lagen weergeeft maar twee: de eerste twee, die van de *fonctions* en die van de *actions* maken allebei deel uit van de geschiedenis, de laatste van de verteltekst.
Doležel stelt ook een operationele driedeling voor. Zijn indeling valt in principe wèl samen met de hier voorgestelde[12]. Hij beperkt die indeling echter tot wat hij nadrukkelijk wil isoleren, wanneer hij elders[13] de analyse van vier gescheiden *blocks*

voorstelt: de geschiedenis, de personages, de ruimte en de interpretaties. Hij spreekt zich niet uit over de wijze, waarop de geïsoleerde analyse van de geschiedenis (beperkt tot de gebeurtenissen) met die van de andere *blocks* geïntegreerd moet worden; daardoor zijn de personages en de plaatsen niet duidelijk in een of meer lagen gesitueerd.
In zijn inleiding tot *Discours du récit*, onderscheidt Genette eveneens drie niveaus. Zijn onderscheiding is niet operationeel zoals die van Barthes en die van Doležel. Deze wordt geacht rekenschap te geven van het narratieve produkt in zijn geheel. Des te vreemder lijkt het, dat in de serie *histoire, récit, narration,* een niveau voorkomt dat heterogeen is vergeleken bij de twee andere. Immers, de *narration* betreft het enonciatie-*proces,* terwijl de twee andere het *produkt* aanduiden van een aktiviteit: de *histoire* is het produkt van de *inventio*, terwijl de *récit* voor Genette zowel het produkt van de *dispositio* als dat van de *elocutio* is. De *narration* hoort thuis in een serie waarin ook de andere handelingen die een laag produceren voorkomen: *narration, disposition, invention.* Inderdaad heeft juist de term récit bij Genette een nogal dubbelzinnige betekenis. Hij definiëert hem als "le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un texte narratif"[14]. De – overigens schitterende – analyses van *discours du récit* tonen de dubbelzinnigheid van het woord *texte:* vergeleken bij de definitie die ik hier heb gegeven, betekent het nu eens het resultaat van de dispositie (één eindig en gestruktureerd geheel . . .), dan weer het resultaat van het vertellen (. . . van taaltekens). Uit de theoretische uiteenzettingen èn uit de analyses van *discours du récit* blijkt duidelijk, dat Genette in feite maar twee lagen onderscheidt: die van het russisch formalisme. De verschillen tussen al deze onderscheidingen zijn ongetwijfeld te wijten aan de verschillen tussen de doelstellingen van de auteurs. Barthes en Dóležel zoeken beiden naar wegen om vertelteksten te beschrijven via de analyse van de geschiedenis. Die doelstelling vereist het maken van onderscheidingen binnen die laag. Genette daarentegen analyseert in de eerste plaats de relaties tussen de lagen. Gezien die verschillen lijkt het zinvol te bekijken, op welke wijze men tot een indeling zoals ik die voorstel kan komen, en die redenering ter diskussie te stellen. De aard van de relaties tussen de drie lagen kan daarbij dan nader aangeduid worden.

Van geschiedenis naar tekst en van tekst naar geschiedenis
Men kan twee verschillende richtingen uit gaan. Men kan zich afvragen: hoe wordt een geschiedenis een verteltekst? Men kan zich ook afvragen: hoe wordt een verteltekst een geschiedenis? De eerste vraag is gesteld door de eerste strukturalisten. Deze vraag betreft de verschillende fasen waarin de geschiedenis is bewerkt; fasen die uiteraard hypothetisch zijn. De geschiedenis wordt dan gezien als het *materiaal* dat de auteur bewerkt om er een geheel van tekens – of anders geformuleerd, een teken – van te maken. Deze visie suggereert een "genetische" opvatting van het narratieve produkt. Zo'n visie berust op de veronderstelling, dat er specifieke procedures zijn om een narratieve tekst te produceren. De tweede vraag is die van de semiologische benadering. Zo'n vraag betreft het specifiek narratieve betekenisproces. De vraag berust op de veronderstelling, dat een narratieve tekst een specifieke semiotische status heeft. Beide vragen gaan uit van de tekst zelf; de eerste benadert de tekst echter vanuit z'n veronderstelde relaties met de zender, de tweede beschouwt de tekst in zijn relaties met de ontvanger. Dit verschil in perspektief verklaart de tegengestelde richting die de twee vragen opgaan.

Ik stel eerst de vraag: hoe wordt een geschiedenis een verteltekst? We hebben gezien dat een geschiedenis bestaat uit een serie gebeurtenissen in hun chronologische volgorde, hun tijdsduur, hun topologische positie en hun relaties tot de akteurs die ze veroorzaken of ondergaan. Vanuit een "genetische" visie, is de eerste hypothetische bewerking die de geschiedenis ondergaat de dispositie of *ordening*. Deze valt uiteen in de volgende bewerkingen:

1. De gebeurtenissen worden geordend in een volgorde die kan verschillen van de chronologische volgorde[15].
2. De tijdsduur die gewijd wordt aan de verschillende elementen van de geschiedenis in het verhaal wordt bepaald ten opzichte van de tijdsduur die ze in de geschiedenis innemen[16].
3. De akteurs krijgen distinktieve kenmerken. Ze worden zo geïndividualiseerd en veranderd in personages[17].
4. De plaatsen krijgen distinktieve kenmerken en worden veranderd in specifieke ruimten.
5. Naast de noodzakelijke relaties tussen akteurs, plaatsen en gebeurtenissen die al in de laag van de geschiedenis beschrijfbaar waren, worden andere, fakultatieve relaties aangelegd tussen de verschillende elementen, b.v. symbolische in indiciële relaties.
6. Er wordt een keuze gemaakt tussen de verschillende "gezichtspunten"[18] van waaruit de elementen gepresenteerd kunnen worden.

Wanneer de geschiedenis zo geordend is hoeft hij nog slechts in taaltekens te worden gezet om verteltekst te worden. Die laatste bewerking is de voorwaarde voor zijn semiotisch funktioneren als verteltekst. Zonder deze bewerking zou het onmogelijk zijn kennis te nemen van de geschiedenis. Maar hoe onontbeerlijk deze bewerking ook is, hij is niet noodzakelijk talig. Andere tekensystemen kunnen gebruikt worden in plaats van een taalsysteem. Daarom kan de fase van bewerking waarin de geordende geschiedenis zich bevindt, niet geïdentificeerd worden met die van de tekst, die wèl uit taaltekens is opgebouwd. Het is dus nodig, deze fase te onderscheiden van de laatste fase. De geordende geschiedenis kan men dan het *verhaal* noemen; pas wanneer dat verhaal is 'vertaald', in taal is gezet, is het een tekst.

De tweede vraag lijkt op het ogenblik interessanter, omdat zijn vertrekpunt de tekst zelf is, de enige laag die toegankelijk is voor de lezer, de laag die in de tekstuele kommunikatiesituatie funktioneert. Hoe wordt een tekst een geschiedenis? Vanuit een semiologische optiek kan men de tekst in zijn geheel beschouwen als een teken, een 'makroteken' dat is opgebouwd uit taaltekens. De zender van dat teken is de auteur, de ontvanger is de lezer. Binnen dit teken zendt een andere zender, de taaluiter ofwel de verteller, een teken naar een ontvanger, de adressaat, de *narrataire*[19]. Het teken dat de verteller uitzendt is niet de geschiedenis. We hebben gezien, dat de geschiedenis niet zonder meer door de verteller verteld wordt; datgene wat verteld wordt heeft een andere *vorm* dan de geschiedenis[20]. Er moet dus nog een ander kommunikatieniveau zijn, tussen de verteltekst en de geschiedenis in, een niveau waarop de signifié van de tekst en de signifiant van de geschiedenis gesitueerd is. De verteller zendt het teken-verhaal uit, waarbinnen weer het tekengeschiedenis wordt overgebracht. De aard van deze kommunikatie is moeilijk grijpbaar: het verhaal is de signifié van een talig betekenisproces, maar betekent zelf met een niet-talig middel. Op de speciale status van dit kommunikatie-niveau, en de status van de daarin funktionerende zender en ontvanger, zal ik nog ingaan. Het koncept *focalisatie* is bruikbaar om deze laag te beschrijven, en zal dan ook in het tweede deel van dit artikel ter diskussie gesteld worden. Op het ogenblik laat ik

het erbij, dat ook volgens een semiotisch georiënteerde tekst-verhaal-geschiedenis-redenering, logischerwijs een middenlaag gepostuleerd moet worden tussen tekst en geschiedenis. En om deze ternaire gelaagdheid van de narratieve tekst gaat het voorlopig.
Nu is het niet zo, dat dit middenniveau niet al lang erkend is door de literatuuronderzoekers. Integendeel. De auteurs die zijn uitgegaan van de tweedeling fabel-sujet hebben wel degelijk de ordening van de fabel onderscheiden van zijn *inventio*. Het probleem zit eerder in de onderscheiding tussen sujet en tekst: maar al te vaak zijn die twee door elkaar gehaald, zo niet theoretisch, dan toch in de praktijk. Een voorbeeld maakt dit duidelijk. De oorspronkelijke definitie van het sujet volgens de ideeën van het russisch formalisme, die van Tomachevski, is door Todorov vertaald in het frans in zijn *Théorie de la littérature*[21]. In deze vertaling komt het woord "prendre connaissance" voor, een woord dat aanleiding kan geven tot misverstanden wanneer men te maken heeft met een kombinatie van talige en niet-talige kommunikatie, dus kennisnemen. In een van zijn bekendste en meest gebruikte artikelen[22] maakt Todorov deze *mogelijke* ambiguïteit tot een *zekere* dubbelzinnigheid, wanneer hij zijn kategorie *aspect,* vergelijkbaar met wat hier focalisatie wordt genoemd, als volgt definiëert: "En même temps que ces événements, nous percevons, bien que d'une manière différente, la perception qu'en a celui qui les raconte". Wat is nu precies het objekt dat de lezer waarneemt? Dat kan alleen, in eerste instantie, de tekst zijn, de woorden die de verteller uit. De verteller is geen persoon, het is slechts een technische instantie, die funktioneert in een talige kommunikatiesituatie, waar geen sprake kan zijn van iets anders dan talige waarneming. De konsekwentie van deze formulering is, dat Todorov zijn kategorie *aspect* in twee lagen tegelijk situeert: die van de tekst ("nous percevons") en die van het verhaal ("la perception qu'en a celui qui les raconte" is nu eenmaal een waarneming *binnen* de door de tekst verwoorde betekenissituatie). Zes jaar later zal Genette Todorov deze verwarring van de instantie "die spreekt" met de instantie "die ziet" verwijten.
Wanneer de onderscheiding in drie lagen, zoals ik die hier maak, voor de verteltekst zo fundamenteel is, en het daaruit voortvloeiende onderscheid tussen de verschillende betekenisproducerende instanties eveneens, zal een theoretische beschrijving van narrativiteit op deze onderscheiding gebaseerd moeten zijn.

Teksten

In het voorafgaande ging het erom, de ternaire indeling te rechtvaardigen. Daarom kon ik ermee volstaan, redenerend vanuit de tekst, te eindigen bij de geschiedenis. Er is echter nog meer aan de hand. Binnen de laag van de geschiedenis doet zich opnieuw een kommunikatiesituatie voor. De akteurs kommuniceren met elkaar, door middel van talige en niet-talige tekens. Wanneer zij kommuniceren door middel van talige tekens, is het in principe mogelijk, dat het geheel van de tekens die een akteur uitzendt, opnieuw een tekst konstitueert. Dit kan zelfs een *narratieve* tekst zijn, nl. wanneer dit geheel van taaltekens voldoet aan de boven geformuleerde definities van de verteltekst. In dat geval is er sprake van een zgn. ingebed verhaal[23]. De mogelijkheden van inbedding zijn in principe onbeperkt.
Zodra een akteur het woord neemt – zodra de verteller, door middel van leestekens of andere tekens die een direkte rede inleiden, het woord tijdelijk aan een akteur lijkt af te staan – ontstaat er een tekst, waarvan de status radikaal anders is dan die van de verteltekst waarin de tekst is ingebed: deze nieuwe tekst is een ge-

beurtenis, binnen de laag van de geschiedenis. Het verschil tussen de twee soorten tekst, de vertellerstekst en de akteurstekst, is de basis van de verteltheorie zoals Doležel die voorstelt in zijn *Narrative Modes in Czech Literature*[24]. Doležel baseert zijn theorie op de veronderstelling dat er een maximale oppositie is tussen de twee soorten tekst. Hij stelt koncepten voor die het mogelijk moeten maken narratieve teksten te analyseren door middel van distinktieve kenmerken, en op zo'n manier alle soorten tekst te bestuderen die tussen de twee uitersten gesitueerd zijn. Een probleem hierbij is, dat deze theorie op geen enkele wijze rekenschap geeft van de hiërarchie waar het narratieve systeem op gebaseerd is, en volgens welke de verteller wel het woord kan "afstaan" aan een akteur maar het omgekeerde in principe niet mogelijk is. Wolf Schmid heeft in de inleiding op zijn studie van de vertellingen van Dostoievski de theorie van Doležel in dit opzicht gekritiseerd. Hij stelt dan ook veranderingen voor. Deze zijn bedoeld om dit probleem op te heffen. Dat gebeurt echter geenszins; ondanks zijn bedoelingen behoudt Schmid de binaire oppositie tussen vertellerstekst en akteurstekst als basis van zijn analysemethode. Als hij er dan óók niet in slaagt, de zgn. distinktieve kenmerken van de beide soorten tekst eenduidig te formuleren, wordt het moeilijk, zo niet onmogelijk, juist van de meest interessante gevallen uitsluitsel te geven. Daardoor verliest de methode, die theoretisch al gebreken vertoonde, ook aan praktische relevantie.
Als zowel Doležel als Schmid er niet in geslaagd zijn de problemen die zij opwerpen op te lossen, komt dat m.i. omdat zij zich baseren op een dubbelzinnig tekstbegrip. Doležel geeft geen expliciete tekstdefinitie. Schmidt definiëert de tekst als volgt: "Unter 'Text' verstehe ich den Komplex aller Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen einer als Bedeutungsposition greifbaren fiktiven Instanz, des Erzählers bzw. der dargestellten Person" (p. 39-40). Wanneer op deze wijze het verschil tussen talige en niet-talige kommunikatie, tussen woorden en waarnemingen genegeerd wordt, is het duidelijk dat ook door Schmid "wie zegt" wordt verward met "wie ziet". Dit leidt tot te grove klassifikaties, foutieve interpretaties, willekeurige indelingen. Wanneer we b.v. in een vertellerstekst een indikatie aantreffen van de mening van een akteur, konkludeert Schmid dat er sprake is van een mengvorm, *Texinterferenz*. Dit hoeft helemaal niet het geval te zijn. Er is niet noodzakelijkerwijs sprake van een verandering van *woorden*, van woordvoerder, dus van tekst. Het doet zich minstens even frekwent voor, dat de verteller blijft spreken maar in zijn tekst een deel weergeeft van de visie van een akteur. Er is dan misschien wel interferentie, maar geen *tekst*interferentie.
Deze reserves ten aanzien van het door Doležel en Schmid voorgestelde beschrijvingsapparaat nemen niet weg dat het uitgangspunt, nl. de pluraliteit van teksten als kenmerk van het narratieve genre[25] juist blijft, zij het onvolledig omdat zoals gezegd de hiërarchie volgens welke de teksten geordend zijn in die beschrijving ontbreekt. Deze pluraliteit kan zelfs dienen als uitgangspunt voor het afbakenen van het korpus van narratieve teksten, dat in de beschouwing van narrativiteit betrokken kan worden. Op zo'n manier kan men komen tot een semiotisch gefundeerde, essentiëel relatieve *genre-indeling*. Semantische en strukturele genrekenmerken, die nogal problematisch zijn gebleken, kunnen zo buiten beschouwing blijven.
Drie distinktieve kenmerken, alle betrekking hebbend op de wijze waarop de betekenis tot stand komt, kunnen als beschrijvingskoncept dienen. Om te beginnen opent de vraag "wie spreekt" een alternatief. Wanneer we, omwille van de eenvoud, de *verteller* definiëren als "in een tekst funktionerende woordvoerder, die niet te-

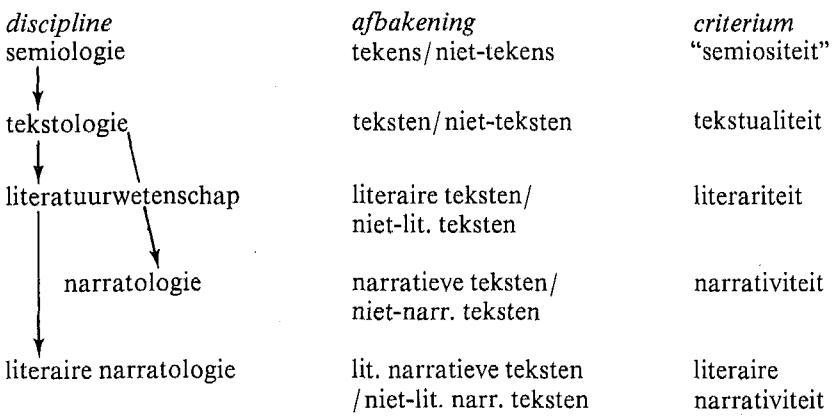
vens in de signifié van die tekst als akteur funktioneert", zijn er twee soorten woordvoerders mogelijk: een verteller (V) of een akteur (A). Dan kan de signifiant van de tekst een tekst van een V of een tekst van een A zijn, of een mogelijke kombinatie van beide.
Het tweede distinktieve kenmerk betreft de wijze waarop de betekenis tot stand komt. We hebben gezien, dat in narratieve teksten de betekenis tot stand komt in de relaties tussen verschillende lagen. Dit zijn er minstens drie. In andersoortige teksten vormen de signifiant en de signifié een kompleet teken. In dat geval is de wijze van betekenen *enkelvoudig,* in narratieve teksten is deze *complex.* Tenslotte de signifié. Deze kan bestaan uit een geschiedenis of uit iets anders. Ik zie ervan af te trachten dat "iets anders" nader te omschrijven; ik zou maar al te snel vervallen in inmiddels duidelijk weerlegde opvattingen als zou b.v. een gedicht altijd gaan over "gevoelens". Aangezien de term *geschiedenis* hier wel gedefiniëerd is, kan men spreken van een geschiedenis of een niet-geschiedenis als signifié van een tekst.
Het geheel van deze distinktieve kenmerken kan leiden tot de volgende, essentiëel relatieve genretypologie:

kenmerk	*poëzieteksten*	*toneelteksten*	*vertelteksten*
signifiant:			
TV of TA	+	+	–
TV + TA	–	–	+
wijze van betekenen:			
enkelvoudig	+	+	–
complex	–	–	+
signifié:			
geschiedenis	–	+	+
niet-geschiedenis	+	–	–

In drie opzichten is deze typologie relatief. Elk genre heeft tenminste één distinktief kenmerk gemeen met een ander genre. Bovendien komen in vrijwel elke tekst een of meer segmenten voor, die thuishoren bij een ander genre. De teksten moeten dus worden ingedeeld volgens dominantie. Op de derde plaats heb ik mij hier alleen voor het gemak beperkt tot de drie traditionele "hoofdgenres"; andere kombinaties van kenmerken kunnen natuurlijk leiden tot beschrijving van andere, minder bekende genres. Pogingen te ontkomen aan een geschiedenis, zoals gedaan in de zgn. *nouveau roman,* zouden dan ook in te delen zijn.

Theorie en kritiek
Het korpus teksten waarvan de narratologie de narrativiteit moet bestuderen bestaat uit de teksten waarin de distinktieve kenmerken van het narratieve genre kwantitatief dominant zijn. Een absolute afbakening is dus principiëel onmogelijk. Men zal in vertelteksten poëzie- en/of toneel-passages tegenkomen, en omgekeerd. Hiermee is het probleem van de relaties tussen de verschillende disciplines aan de orde.
Een criticus, die een verteltekst wil beschrijven, interpreteren en evalueren, kan dus niet volstaan met het beschrijvingsapparaat dat de narratologie hem te bieden heeft. Hij zal ook behoefte hebben aan koncepten uit de poëzietheorie en uit de to-

neelteksttheorie. Deze disciplines staan, evenals de narratologie, weer in relatie tot de tekstwetenschap en deze is weer een onderdeel van de semiologie. Bovendien is er nog het probleem van de literatuurwetenschap. En de relatie tussen deze discipline en de andere hier opgenoemde is minder voor de hand liggend. Schematisch weergegeven zijn de relaties ongeveer zo:



Gezien deze relaties is het duidelijk, dat de "algemene" narratologie geen bruikbare definitie van literariteit nodig heeft om narrativiteit te kunnen definiëren; dit is pas nodig, wanneer zij *literaire* narrativiteit wil gaan definiëren. Dit laatste lijkt nog een ver, onbereikbaar ideaal. Het ziet er echter toch wel naar uit, dat literariteit iets te maken heeft met de wijze waarop in teksten betekenis tot stand komt. Om voorlopig verder te kunnen, is het wellicht legitiem, uit te gaan van de relevantie van onderzoek naar tekencomplexiteit en tekendichtheid in teksten. Dan kan men er ook vanuit gaan, dat voor het definiëren (in de verre toekomst) van literaire narrativiteit, het onderkennen en klassificeren van specifiek *narratieve tekens* nuttig is. Gezien de voor narratieve teksten specifieke kommunikatiesituatie, kan men veronderstellen dat zulke tekens zich voordoen: tekens, die slechts waarneembaar zijn in de relaties tussen de drie lagen waarop in narratieve teksten betekenis tot stand komt. Het materiaal van de kritiek is bij het opsporen en beschrijven van die tekens onontbeerlijk.
In het tweede deel van dit artikel zal ik, aan de hand van een "semi-literaire" tekst, een tekst die wel door het publiek als literair wordt opgevat, maar waarvan de literaire kwaliteit niet ondubbelzinnig vaststaat, het funktioneren van enkele van die gepostuleerde narratieve tekens demonstreren.

Narratieve tekens

Betekenisproducerende instanties

Omwille van de duidelijkheid zal ik in het volgende vooral aandacht besteden aan het element *acteur,* oftewel het personage, dat, ondanks pogingen de literatuur ervan te ontdoen, nog steeds domineert in de narratieve teksten.
Traditionele beschouwingen van het personage in narratieve teksten gingen nogal eens uit van de vraag, of en in welke mate het personage lijkt op een echt mens. Het onderscheid tussen *round* en *flat character,* dat sinds de twintiger jaren in de li-

teratuurbeschouwing floreert, is gebaseerd op dit mimetisch-psychologische criterium dat al snel een normatief karakter kreeg: hoe *rounder* hoe beter. Pogingen de indeling van Forster te herzien slaagden er niet in, van deze norm los te komen[26]. Minder vaak kwam de vraag aan de orde, hoe dan wel de informatie over het personage, die uiteindelijk leidde tot de toekenning van de kwalifikatie *round,* bij de beoordelende lezer terecht kwam. Er werd wel aandacht besteed aan perspektiefkwesties, maar dat werd dan niet systematisch gerelateerd aan het personagebeeld dat de lezer uiteindelijk opbouwt. Mijn stelling is, dat dat beeld voor een belangrijk deel tot stand komt door middel van *narratieve tekens.* Deze funktioneren in een tekst middels de specifieke relaties tussen de verschillende betekenisproducerende instanties, die in onderlinge samenhang de betekenis van de narratieve tekst tot stand brengen.

Binnen de tekst brengt de verteller taaluitingen over naar de impliciete lezer, die de betekenis van de zinnen begrijpt. Maar dat niet alleen. De impliciete lezer krijgt via die zinnen een beeld voorgespiegeld. Hij ziet de personages voor zich, kan er zich een voorstelling van maken. Dat komt omdat de akteurs en de andere elementen van de geschiedenis vanuit een bepaald gezichtspunt worden gepresenteerd. Om verwarring te voorkomen duid ik dit gezichtspunt aan met de term *focalisator*[27]. Evenmin als de verteller is de focalisator een persoon. De term duidt het (abstrakte) punt aan van waaruit de visie op de geschiedeniselementen wordt gepresenteerd.

Akteurs handelen. Een vorm van handelen is spreken. Wanneer ze met elkaar spreken kunnen hun woorden worden aangehaald. Wanneer ze niet spreken kunnen ze op andere wijze met elkaar kommuniceren. In beide gevallen is er sprake van kommunikatie binnen de geschiedenis.

De verteller kan het woord dus 'afstaan' aan een akteur. Dat gebeurt wanneer er direkte rede in een tekst is. De focalisator kan het gezichtspunt "afstaan" aan een akteur. Dat gebeurt o.a. wanneer een opinie van een akteur wordt weergegeven. Deze verschuivingen kunnen samengaan, maar dat hoeft niet. Wanneer de focalisatie verandert maar het vertellen niet ontstaat het verschijnsel dat Wolf Schmid, in navolging van Doležel, *Textinterferenz* noemt.

Verschuivingen kunnen worden aangegeven. Daarvoor dienen zgn. *ontkoppelingstekens.* Bij verschuivingen van het vertelniveau zijn dat b.v. deklaratieve werkwoorden, dubbele punten, aanhalingstekens, of andere tekens die aangeven dat het vertelde objekt op zijn beurt vertellend subjekt wordt. In navolging van Genette[28] noem ik zo'n verteller binnen de geschiedenis een intradiegetische verteller; een verteller die niet meedoet in de handeling, een extradiegetische verteller. De tekst die door zo'n vertellende akteur wordt geproduceerd is dan een *hypotekst*[29].

Verschuivingen van focalisatieniveau zijn niet altijd even gemakkelijk aan te wijzen. Duidelijke gevallen van ontkoppelingstekens binnen de verhaallaag zijn werkwoorden die perceptie door een akteur aangeven. Enkele voorbeelden van moeilijker vaststelbare gevallen komen nog ter sprake.

Evenals tegenover elk vertellend subjekt een verteld objekt te postuleren is, veronderstelt een focalisator een gefocaliseerd objekt. Dat objekt kan een akteur zijn. Wanneer er nu een verschuiving van de focalisatie heeft plaatsgehad, en een akteur focalisator is geworden, ontstaat er ongelijkheid tussen deze akteur en de andere akteurs. Deze ongelijkheid kan van beslissende invloed zijn op het personagebeeld van de lezer, zoals uit de volgende voorbeelden blijkt.

Focalyse

De hier volgende analyse van enkele zinnen uit een franse roman moet de koncepten focalisator, gefocaliseerd objekt, vertelniveau en focalisatieniveau illustreren. Tevens moet blijken, dat deze koncepten nuttig kunnen zijn voor het analyseren van de wijze waarop de lezer een personagebeeld gepresenteerd krijgt. De eerder veronderstelde mogelijkheid, narratieve tekens te beschrijven wordt ook bij dit onderzoek betrokken: het personagebeeld wordt door middel van zulke tekens aan de lezer voorgelegd.

La chatte, een van de populairste romans van Colette, is in meer dan één opzicht een gewoon boek. Het is in de derde persoon geschreven en is, in stanzeliaanse termen, te karakteriseren als een 'personaal verteld' verhaal. Aan het boek gewijde kritieken tonen aan, dat de lezers geneigd zijn, een moreel oordeel uit te spreken over de personages: ze trekken partij[30]. Het gaat over een driehoeksverhouding, tussen Alain, Camille en de kat. Deze laatste heeft, naar de mening van Camille, een te sterke band met haar man. In het algemeen vinden de critici Camille jaloers, ongevoelig en hard, en bewonderen ze de gevoelige Alain en de pure relatie die hij heeft met zijn kat. Dit wat naïeve oordeel, dat voorbij gaat aan het verschil tussen vertelde personages en echte mensen, is een indikatie voor de wijze waarop het boek gelezen wordt door een groot publiek. Ik neem het serieus, en probeer in de tekst tekens te vinden, die voor deze wijze van lezen verantwoordelijk zouden kunnen zijn.

De verteller-focalisator

De eerste zin van de tekst luidt:

> Vers dix heures, les joueurs du poker familial donnaient des signes de lassitude[31].

De situatie wordt gepresenteerd: de lezer krijgt te horen hoe laat het is (dix heures), wie er aanwezig zijn (les joueurs), wat hun onderlinge relatie is (familial), wat ze doen (poker) en hoe ze reageren (lassitude). Geen teken van de verteller, geen teken van de focalisator. En het woord 'signes'? Dat woord geeft aan, dat het gedrag van de personages zichtbaar is voor een buitenstaander, een toeschouwer. Wie is die toeschouwer? De lezer niet, althans niet rechtstreeks. Deze heeft slechts woorden voor zich. De verteller ook niet. Deze heeft alleen woorden ter beschikking. We nemen dus maar aan, dat er een impliciete 'ziener' is, een gezichtspunt, van waaruit dit beeld wordt geregistreerd en overgebracht naar de impliciete toeschouwer, een afsplitsing van de lezer. De focalisator 'ziet' voor de lezer. Het is een anonieme, neutrale focalisator, die geen funktie vervult in de geschiedenis: een extradiegetische focalisator van het primaire niveau. Het woord 'signes' is een dubbel teken: het betekent niet alleen dat de pokerspelers uiterlijke vermoeidheidsverschijnselen vertonen, zoals gapen, maar ook dat het verhaal, dat door een extradiegetische verteller wordt verteld, een geschiedenis 'vertoont' door middel van een extradiegetische focalisator. Zo lang dit het geval is, gaan verteller en focalisator hand in hand. Zo'n kombinatie duiden we dan maar aan met de wat zware term *verteller-focalisator.*

Grensgevallen

Aangezien verschuivingen van focalisatieniveau moeilijker te zien zijn dan verschuivingen van vertelniveau, is het nuttig een paar grensgevallen te bekijken.

Kort na het begin van de tekst staat de volgende zin: 'Elle en appelait du regard à son fiancé, vaincu au fond d'un fauteuil".
Hier is geen sprake meer van 'signes', maar van een oproep tot solidariteit van het ene personage naar het andere, en de situatie waarin die ander op dat moment verkeert. Het procédé is hetzelfde. De oproep wordt verteld in zijn uiterlijke manifestatie. Een toeschouwer kan de 'regard' waar Camille zich van bedient, zien, evenals degene waar het teken voor bedoeld is dat kan. Het woord 'regard' is op dezelfde manier een dubbel teken als het woord 'signes'. Ook Alain, hangend in een luie stoel, is voor de toeschouwer te zien. Net als de blik van Camille is de hangende Alain tegelijkertijd te zien voor een personage, in dit geval Camille. De lezer, althans die afsplitsing van de lezer, die het personagebeeld opbouwt, 'kijkt mee' met het personage Camille naar het personage Alain-in-de-stoel, en 'kijkt mee' met Alain naar de ogen van Camille waar een bepaalde blik in te zien is. We kijken nog niet *via* een van de personages, de blik en de houding zijn beide nog zichtbaar voor een buitenstaander. We zitten aan de grens van het primaire focalisatieniveau. Zulke gevallen, grensgevallen, zouden aangeduid kunnen worden als *scharnieren.* Ze zijn vergelijkbaar met wat men op tekstniveau aanduidt als de *vrije indirekte rede*[32]. Daarvan is sprake, wanneer de verteller zo precies mogelijk de woorden van het personage gebruikt, zonder werkelijk het woord 'af te staan'. Op dezelfde manier gebruikt de focalisator hier de blik, het blikveld van het personage, zonder dat de blik werkelijk uitsluitend via het personage wordt overgebracht.
Het wordt nog ingewikkelder.

> Elle le regarda boire et se troubla brusquement à cause de la bouche qui pressait les bords du verre. Mais il se sentait si fatigué qu'il refusa de participer à ce trouble /.../ (p. 9).

Hier is toch echt een verandering in het focalisatieniveau. "Regarda" is het ontkoppelingsteken. Alain, en zijn mond, zijn objekt van de focalisator Camille. Alain is focalisatieobjekt op het tweede niveau, Camille is een gefocaliseerde (eerste niveau) focalisator (tweede niveau). In de tweede zin van dit citaat is het eerste niveau hersteld. Alain wordt opnieuw rechtstreeks gefocaliseerd door de verteller-focalisator van het eerste niveau. Het vertelniveau is in beide zinnen hetzelfde. Er is nog een ander verschil tussen de twee zinnen. Dat verschil betreft het gefocaliseerde objekt. In deze passage wordt twee maal een *gevoel* verteld. Camilles verwarring ('trouble') is voor de toeschouwer zichtbaar, te meer, daar er ook staat "regarda", een werkwoord dat, in tegenstelling tot 'zien', een blik aanduidt die in principe van buiten af zichtbaar is. Het andere gevoel, dat van Alain, is anders. Weliswaar is vermoeidheid soms zichtbaar, en is een weigering waarneembaar in zijn gevolgen, maar het *gevoel* ("il se sentait . . .") van vermoeidheid, en het *besluit* om te weigeren (de werkwoordstijd duidt aan, dat het om het besluit gaat) zijn niet waarneembaar. Samenvattend valt er over deze passage het volgende op te merken:

- beide zinnen worden op het eerste niveau verteld;
- in de eerste zin is er een focalisator op het eerste niveau (degene die Camillie ziet kijken) en een andere, op het tweede niveau (degene die Alain ziet);
- in de tweede zin is er alleen een focalisator op het eerste niveau, de verteller-focalisator;
- in de eerste zin zijn beide gefocaliseerde objekten waarneembaar;
- in de tweede zin is het gefocaliseerde objekt niet waarneembaar.

Het lijkt er op, dat er in dit geval een korrelatie is tussen het focalisatieniveau en de aard van het gefocaliseerde objekt: een niet-waarneembaar objekt wordt gefocaliseerd door een focalisator op het eerste niveau. Dit komt overeen met de situatie in traditionele narratieve teksten, waarvoor dan ook de basisregel geldt: een niet waarneembaar objekt kan alleen op het eerste niveau gefocaliseerd worden[33].
In dit voorbeeld vond alleen een verandering van focalisatieniveau plaats. Verteller en focalisator gingen uit elkaar. In het volgende citaat is de situatie nog ingewikkelder.

> 'Elle est joli', raisonnait Alain, 'parce qu'aucun de ses traits n'est laid, qu'elle est régulièrement brune, et que le brillant de ses yeux s'accorde avec des cheveux propres, lavés souvent, gommés, et couleur de piano neuf . . .'. Il n'ignorait pas non plus qu'elle pouvait être brusque, et inégale comme une rivière de montagne (p. 11).

Deze passage begint met een direkte rede. Door het werkwoord "raisonner", dat als ontkoppelingsteken fungeert, wordt het woord aan het personage gegeven. In de volgende zin wordt het eerste vertelniveau hersteld. Het werkwoord "raisonner" is echter niet een willekeurig deklaratief werkwoord. De focalisatie, de visie op de gebeurtenissen bepaalt de keuze. Het werkwoord denoteert een logische houding, die in principe zou moeten leiden tot het ontdekken van de waarheid. Het gaat hier om een jonge man, die een week voor zijn huwelijk zijn verloofde beoordeelt, en dat in de franse bourgeoisie van de twintiger jaren. Het is duidelijk, dat de gedenoteerde logische houding, geconnoteerd wordt als misplaatst, als een bewijs van ongevoeligheid, of op z'n minst als ambivalent. De focalisator heeft deze manier gekozen om de inhoud van de direkte rede te presenteren. Door die keuze wordt de mate, waarin de lezer aan die inhoud een waarheidsgehalte toekent, beïnvloed[34]. De lezer zal de opinie over Camille met enig wantrouwen gaan lezen. Hij zal bovendien meer geïnteresseerd zijn door de *visie,* de focalisator, dan door het objekt van de focalisatie, juist door die opvallende keuze van het inleidende werkwoord. De eerste focalisator is dus nog al machtig: zijn aankondiging is ook een aanklacht; door de keuze van het kwasi-logische werkwoord getuigt hij van de kwasi-neutrale houding van Alain.
Binnen de hypo-tekst is Alain verteller en zijn mening over Camille het vertelde objekt. Alain is ook focalisator. Hij kiest de attributen van Camille waar hij de aandacht op wil vestigen, hij ziet haar op zijn manier en presenteert haar aan de lezer-toeschouwer zoals hij dat wil. Er is dus een verandering van focalisatieniveau, parallel aan de verandering van vertelniveau. Dit spreekt vanzelf, als er sprake is van direkte rede.
In het tweede gedeelte van het citaat hervat de eerste verteller het woord, en de gedachten van Alain worden verteld objekt op het eerste niveau. Hetzelfde gebeurt met de focalisatie. De inhoud van de woorden "Il n'ignorait pas non plus que" wordt gefocaliseerd op het eerste niveau, net als het werkwoord "raisonner". Het objekt van die focalisatie, Camille en haar attributen, valt onder de "verantwoording" van de primaire verteller-focalisator. Deze neemt daarmee het gefocaliseerde objekt voor zijn rekening, dat wil zeggen, de min of meer negatieve visie op Camille. Deze visie is daardoor "neutraler", en de lezer zal eerder geneigd zijn er een relatief hoog waarheidsgehalte aan toe te kennen. De keuze van het neutrale werkwoord "ne pas ignorer" bevestigt dat waarheidsgehalte ook nog.
Maar er is nog meer aan de hand. De woorden "non plus" versterken het verband tussen de hypotekst en de primaire tekst. Zij duiden op een invloed in tegenge-

stelde richting vergeleken bij de invloed van "raisonner". De woorden "non plus" verbinden de mening van Alain met die van de primaire focalisator. De mening die zojuist op het tweede niveau was gegeven, wordt door deze woorden geassocieerd met die van het eerste niveau. De uitdrukking "ne pas ignorer" is synoniem met "savoir", en veronderstelt ook weer zekerheid over het waarheidsgehalte van de inhoud van dat weten. De woorden "non plus" bevestigen met terugwerkende kracht als het ware de waarheid van dezelfde mening, die eerder door het werkwoord "raisonner" in twijfel was getrokken. De primaire focalisator neemt nu een positie in die radikaal tegengesteld is aan zijn eerdere positie. Samenvattend kan over deze passage het volgende gezegd worden:

- Er een verandering van vertelniveau in de eerste zin, die hersteld wordt in de tweede zin;
- er is een verandering van focalisatieniveau in de eerste zin, die hersteld wordt in de tweede zin;
- de eerste verandering van focalisatieniveau gaat gepaard met invloed van de primaire focalisator op het tweede gefocaliseerde objekt;
- de tweede verandering van focalisatieniveau gaat gepaard met invloed van de tweede focalisator op het primair gefocaliseerde objekt.

Deze laatste invloed is, gezien de hiërarchische relatie tussen de twee focalisatoren, op z'n minst paradoxaal te noemen. Mijn stelling is, dat dergelijke manipulatietechnieken oorzaak zijn van de eerder genoemde naïeve lezersreaktie.

Narratieve tekens?

De konstellatie van niveauverandering en herstel daarvan, de invloed van de ene focalisator op de andere, zou, als mijn stelling juist is, een narratief teken zijn. De betekenis van dat teken – een ander waarheidsgehalte – wordt immers door de lezer – de ontvanger van dat teken – aan de tekst toegekend. Het is natuurlijk de vraag of er sprake is van een narratief teken*systeem* in deze zin, en als dat niet zo is, zou dit teken theoretisch wel een beetje in de lucht komen te hangen. Het voert te ver, dit in het bestek van dit onderzoek na te gaan.

Wel is het mogelijk, op de volgende wijze enige aanwijzingen te verkrijgen. Ik ben ervan uitgegaan, dat de verteltechniek in *La chatte* aan bepaalde regels gehoorzaamt, die de roman maken tot wat hij op het eerste gezicht is: een traditionele verteltekst. Deze regels worden niet of zelden overschreden. Telkens als zij tot het uiterste worden doorgevoerd, zo ver, dat het opvallend is; of wanneer zij worden overschreden, zijn verschijnselen te signaleren, die gelijkenis vertonen met het hierboven geanalyseerde voorbeeld: technische eigenaardigheden die betekenis tot stand brengen. Narratieve tekens dus.

Deze interne regels zijn de volgende:[35]

1. Veranderingen van vertelniveau beperken zich tot twee niveaus.
2. Camille is verteller op het tweede niveau wanneer het vertelde objekt bestaat uit uitgesproken woorden.
3. Alain is verteller op het tweede niveau wanneer het vertelde objekt bestaat uit uitgesproken woorden (*ontkoppelingsteken: hij zei*) of uit gedachten (*ontkoppelingsteken: hij zei bij zichzelf*).
4. Veranderingen van focalisatieniveau gaan verder dan het tweede niveau.
5. Camille kan focalisator zijn op het tweede niveau van een gefocaliseerd objekt als dat objekt waarneembaar is.
6. Alain kan focalisator zijn op het tweede niveau als het gefocaliseerde objekt waarneembaar of niet waarneembaar is.

7. Alain kan focalisator zijn op het tweede niveau van een gefocaliseerd objekt dat op zich ook focalisator is.
8. Er zijn geen andere focalisatoren op het tweede niveau, die niet verteller-focalisator zijn. In dat geval moeten het vertelde en gefocaliseerde objekt waarneembaar zijn.

Deze regels vormen tesamen een globale beschrijving van de tekst. Het is duidelijk, dat Alain geprivilegieerd is: hij kan focalisator van een andere focalisator zijn, en hij kan verteller zijn van een niet-waarneembaar objekt, focalisator van een niet-waarneembaar objekt. Bovendien vertelt en focaliseert hij veel vaker dan zijn tegenspeelster.
Om de betekende kracht van deze verteltechniek te illustreren, zal ik van elke regel een voorbeeld bespreken.

Eerste regel
Deze regel houdt in, dat de personages kunnen vertellen, maar dat zij niet kunnen vertellen dat een ander vertelt.

Voorbeeld:

"Il se leva du banc vert, prit le sourire important du fils Amparat qui épouse, condescendant, la petite des essoreuses Malmert, 'une jeune fille qui n'est pas tout à fait de notre bord', disait Mme Amparat" (p. 41).

De primaire verteller geeft hier rechtstreeks het woord aan Mme Amparat, en niet via Alain, wat meer voor de hand zou liggen. De focalisatie echter gaat wel via Alain over naar diens moeder. Deze onevenredigheid tussen vertellen en focalisatie, tussen zeggen en zien, kan worden beschouwd als een teken van een psychologische onevenredigheid. Alain ziet Camille zoals zijn moeder haar ziet, maar hij durft die mening niet (nog niet) voor zijn rekening te nemen: hij deelt de mening maar spreekt haar niet uit. Als dit een teken is, kan het nader gedefinieerd worden. Het moet dan een diagrammatisch ikoon zijn[36], een teken, dat betekent door middel van analogie tussen enerzijds de relatie van de onderdelen van het teken (vertellen/zien), anderzijds de relatie van de onderdelen van het gedenoteerde (zeggen-/zien) binnen de geschiedenis).

Tweede regel
Deze regel houdt in, dat noch de lezer, noch Alain toegang hebben tot de gedachten en gevoelens van Camille. De regel wordt opvallend strikt doorgevoerd. Zelfs wanneer Camille alleen is – wat zich slechts één maal voordoet – wordt hij niet overschreden. Dat is tijdens en vlak na de "aanslag", wanneer Camille de kat van het balkon duwt. Direkt na deze spannende scène, is de lezer natuurlijk erg nieuwsgierig naar de reaktie van het personage, dat zojuist haar lot in eigen handen heeft genomen. Maar ze is alleen, en kan haar reaktie niet aan een ander meedelen: er is geen intradiegetische adressaat.

Voorbeeld:

"je suis comme si j'avais maigri . . . , dit-elle à haute voix" (p. 131).

Het vasthouden aan de regel heeft tot gevolg dat het personage hardop spreekt tegen zichzelf. En dat verschijnsel heeft betekenis. Niet alleen wordt de pathetische intensiteit van Camille's gevoelens op deze wijze uitgedrukt. Men kan zelfs beweren dat zij, nu zij haar lot in eigen handen genomen heeft van zichzelf vervreemd is: zij, die tot nu toe alles van haar man accepteerde, is na "de aanslag" een andere persoon dan zij daarvoor was. Zij spreekt hardop omdat zij zichzelf verdubbeld voelt: ze is haar eigen adressaat. Deze interpretatie wordt bevestigd door de inhoud van het vertelde: de vervreemding is lichamelijk voelbaar. Het gevoel, vermagerd te zijn, duidt in zekere zin op een verandering van de persoon. Bovendien heeft zij alle reden om tot zichzelf te spreken; ze is niet alleen op dit moment alleen; ze weet wel, dat door haar daad haar eenzaamheid voor de naaste toekomst onontkoombaar is geworden. Het teken – de intradiegetische verteller vertelt zonder adressaat – verenigt op deze wijze een geheel van betekenissen, die liggen op verschillende vlakken: struktureel, thematisch, psychologisch.

Derde regel
Het personage Alain, is, in technische zin, bevoordeeld. Hij kan zijn meest intieme gedachten bekend maken. De lezer kent hem daardoor beter dan hij Camille kent, en ook beter dan Camille haar man kent. Maar dat voordeel is relatief. Aangezien Alain zijn gedachten niet uit op het diegetische niveau waarop hij 'leeft', expliceert hij ze niet, en de therapeutische kracht van het uitspreken wordt hem daardoor onthouden.

Voorbeeld:

"-Oh! les travaux . . . Ils t'intéressent, toi, les travaux? Avoue – elle croisa les bras en tragédienne – avoue que tu vas voir ma rivale!

-Saha n'est pas ta rivale, dit Alain simplement. 'Comment serait- elle ta rivale?' poursuivit-il en lui-même. "Tu ne peux avoir de rivales que dans l'impur . . .'" (p. 55).

Deze passage, die ook de tweede regel illustreert, toont het betrekkelijke van Alains voordeel. Wanneer hij de diskussie hardop zou hebben voortgezet, zou hij zijn eigen ambivalentie tegenover seksualiteit hebben kunnen zien. Zijn uiteindelijke isolement wordt met name veroorzaakt doordat hij zo weinig van zijn gedachten uitspreekt.
Ook hier is weer een diagrammatisch ikoon te zien: het verschil tussen wat Alain zegt en wat hij voelt wordt betekend door het verschil tussen de tekst die de lezer aangeboden krijgt en de tekst die het personage (Camille) te horen krijgt.

Vierde regel
Deze regel brengt een wanverhouding tussen vertellen en focalisatie met zich mee. Behalve het voorbeeld van de eerste regel, is de volgende passage interessant.

Voorbeeld:

"Derrière les fusains taillés, Alain vit passer, courant, la Basquaise en déroute, son tablier de soie noire au vent, et un glissement de pantouffles sur le gravier dénonça la fuite du vieil Emile" (p. 172).

Deze scène vindt plaats de ochtend na het drama. Alain heeft Camille verlaten en zij komt hem nog een keer opzoeken. Ze belt aan, en het effekt van dat eenvoudige gebaar is hier beschreven. De primaire verteller-focalisator focaliseert Alain die de bedienden focaliseert in hun reaktie op -(focalisatie van, in laatste instantie) de komst van Camille. Het werkwoord "voir" is ambigu. Niet alleen duidt het op de fysieke waarneming: Alain ziet werkelijk de bedienden voorbijkomen vanuit zijn schuilplaats. Maar het duidt tevens op een interpretatief zien, zoals blijkt uit de hyperbolische substantieven "déroute" en "fuite". Het is niet waarschijnlijk dat er echt zo'n paniek is ontstaan onder het personeel: de bedienden weten helemaal niet wat er gebeurd is. Alains gezichtsveld is beperkt – hij zit half verscholen achter een bosje – net zoals zijn interpretatie beperkt is, eenzijdig.

Vijfde regel

Camille is als focalisator sterk beperkt door de direkte waarneming. Haar bewustwording van de onmoelijkheid van haar relatie met Alain moet dan ook tot stand komen door middel van waarneming van waarneembare tekens[37]. Het volgende citaat geeft een voorbeeld van zo'n thematisch teken. In plaats van een niet-waarneembaar gefocaliseerd objekt dat Camille niet kan focaliseren volgens deze regel, wordt hier de betekenis van dat objekt door middel van een waarneembaar signaal/teken overgebracht.

Voorbeeld:

1. "Je vois tes cheveux courir, criait-elle. C'est fou d'être blond à ce point-là!" (p. 14).
2. "Ses cheveux blonds répandus, les yeux clos, il sembla dormir sur le flanc de Saha, s'éveiller avec un soupir, et apercevoir seulement Camille qui regardait, debout et silencieuse, leur groupe serré" (p. 133).
3. "Elle peinait à vouloir se faire comprendre et désignait en même temps sur Alain les signes accidentels qui imposaient leur sens un peu délirant – la manche arrachée, la bouche tremblante et injurieuse, la joue où le sang ne remontait plus, la touffe intensée des blonds cheveux en tempête..." (p. 180).

De eerste passage komt aan het begin van de roman voor, de tweede na de "aanslag" en voordat Camille's schuld wordt ontdekt, de derde aan het einde, tijdens het laatste gesprek. In het begin vermoedt Camille al dat haar verloofde anders is dan anderen. Op dat moment zijn zijn blonde haren een teken van superioriteit. Het woord "fou" is hier nog metaforisch gebruikt; maar de letterlijke betekenis blijft het woord begeleiden totdat deze betekenis aan het einde gaat domineren. Direkt na de "aanslag" wordt de scheiding tussen Alain en Saha aan de ene kant, en Camille aan de andere, duidelijker. Hetzelfde teken – "cheveux blonds répandus" kan beschouwd worden als equivalent van "cheveux /blonds/ qui courent" – verbindt de superioriteit met het isolement dat er de keerzijde van is. Aan het eind van de roman wordt het teken expliciet als teken opgevat. Het woord "signes" komt in de tekst voor, evenals het woord "sens". De haren zijn afwijkend ten opzichte van de norm – laten we zeggen: net gekamde zwarte haren – door hun kleur en hun model. Ze zijn steeds in beweging. Die beweging wordt steeds wilder: in het begin golven ze op en neer, later zitten ze door elkaar, en aan het einde zitten ze in gekke plukken ("insensée"!). De ontwikkeling van het kapsel laat steeds duidelijker de ware betekenis van de kleur zien: deze is 'n teken van de ontwikkeling van het personage, dat eerst superieur, dan vreemd en tenslotte gek wordt verklaard.

Die ontwikkeling is alleen maar aanwezig in de waarneming door de tegenspeelster. Het wat vreemde karakter van Alain wordt pas aan het einde voor haar zichtbaar. Het teken dat dat karakter zichtbaar maakt is te beschouwen als een thematische struktuur, die alleen kan funktioneren als hij wordt waargenomen door Camille-focalisator. Het vasthouden aan de regel is teken van dat teken; de focalisatie operationaliseert het teken.

Zesde regel
In de loop van de voorgaande analyses zijn al genoeg voorbeelden van deze regel ter sprake gekomen. Met name het voorbeeld van de derde regel is ook op deze regel van toepassing.

Zevende regel
Deze regel houdt in, dat Alain dikwijls indirekt waarneemt. Zijn mening over Camille bij voorbeeld lijkt voor een aanzienlijk deel bepaald te zijn door zijn omgeving, en wordt in elk geval door zijn omgeving bevestigd. Het lange gesprek (p. 100-102) tussen de bedienden die roddelen over Camille, wordt gefocaliseerd door Alain. De procedure is dan de volgende: de primaire verteller-focalisator focaliseert Alain die de bedienden focaliseert (=hoort) die Camille focaliseren. Zij is dus gefocaliseerd in de derde graad. Zo komt Alain aan zijn "témoignages de partisans" (p. 102). De indirekte focalisatie kan worden opgevat als diagrammatisch ikoon van een struktuurkenmerk in het gedrag van Alain: hij "bekijkt" Camille indirekt. Dat gedrag is, op intradiegetisch niveau een indexicaal teken (een teken dat betekent niet door analogie maar door verwijzing) voor een karaktereigenschap: de neiging om te spieden, zich informatie te verschaffen zonder zelf te spreken. Ook zulke complexe tekens dragen bij tot het personagebeeld dat de lezer ontvangt.

Achtste regel
Deze regel werkt sterk beperkend. Door zijn werking worden Alain en Camille duidelijk hoofdpersonages vergeleken bij de andere personages. Ik heb maar één uitzondering gevonden, die dan ook alle aandacht verdient.

> Uitzondering:
> "En bas de la maison à neuf étages, dans un petit jardin de légumes grêles, un jardinier levait la tête pour voir ce jeune homme blanc qui perçait, d'un saut de cambrioleur, la parois translucide" (p. 26).

Deze passage gaat onmiddellijk vooraf aan de scène van de "aanslag". Alain, hier een waarneembaar gefocaliseerd objekt, wordt gefocaliseerd door een focalisator op het tweede niveau, die verder in de geschiedenis geen enkele funktie vervult. Je zou hier kunnen spreken van een intra-heterodiegetische focalisator[38]. De tuinman is een onbekende. Deze onbekende waarvan het gezichtsveld beperkt is tot het waarneembare, en ook nog beperkt is door de afstand, ziet Alain "zoals een buitenstaander hem ziet". Waarom dan die niveauverandering, daar waar de primaire verteller-focalisator dezelfde funktie had kunnen vervullen?
De tuinman ziet tekens van Alains vreemdheid: de "jeune homme blanc" doet denken aan een mimespeler, een niet geheel reëel wezen, en het woord "cambrioleur" insinueert zelfs schuld; "percer une paroi" is regelrecht wonderbaarlijk. Deze gra-

datie van verbazing naar wantrouwen, van spel naar onwerkelijkheid, doet denken aan de thematische struktuur van de blonde haren. Alain is hier echter alleen, het thema van de passage is zijn eenzaamheid. Hij kan dus niet gezien worden door Camille. De tuinman dient als getuige, daar waar geen andere getuige aanwezig is in de geschiedenis. Bovendien is de fysieke afstand teken van de morele afstand. Zo is de vreemdheid van Alain, "geobjektiveerd" door een buitenstaander, een voorbereiding op de volgende scène waarin Camille haar wanhoopsdaad verricht. Bij voorbaat wordt zij door de tuinman geëkskuseerd.

Konklusie

In het voorafgaande heb ik geen uitspraken willen doen over de eventuele literariteit van de roman in kwestie. Ik heb slechts enige voorbeelden geanalyseerd van narratieve tekens. Dergelijke tekens komen voor in elke tekst waarin narrativiteit, zij het zijdelings, aanwezig is. Kranteverslagen, ook wanneer zij objektief bedoeld zijn, zitten er vol mee. Deze analyses waren bedoeld om het begrip narrativiteit een preciezere betekenis te geven dan het tot nu toe dikwijls krijgt. Daarmee richt ik mij tegen de opvatting, als zou narrativiteit een kenmerk zijn van de menselijke fantasie, zodat elke vorm van verbeelding, zelfs elk menselijk gedrag, narratief zou zijn[39]. Door de hier bedoelde narrativiteit tot objekt van de narratologie te verklaren, krijgt deze discipline eveneens een preciezer omschreven objekt. Daardoor is het mogelijk, de klassieke[40] verteltheorie in de nieuwere ontwikkelingen te betrekken. Een duidelijk onderscheid tussen wat tot nu toe door elkaar verteltheorie en verhaaltheorie wordt genoemd, is daarbij noodzakelijk.

Dit artikel is een uittreksel uit mijn boek *Narratologie,* Paris, Klincksieck 1977.

Noten

1 Deze tekstdefinitie geeft de visie weer van J. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta.* Moskou 1970, door mij geraadpleegd in de franse editie, *La structure du texte artistique*, Paris 1973. Het tekstbegrip dat hier ter diskussie staat wordt besproken in hoofdstuk 3 van het boek van Lotman. Vanzelfsprekend gaat het hier om de talige tekst en niet om de 'tekst' in andere semiotische systemen.

2 Wanneer ik nu over lijk te stappen van een aan semiotiek ontleende, recipiënt gerichte tekstdefinitie op zendergerichte, zelfs 'genetisch' aandoende definities, is dat niet te wijten aan een tegenstrijdige visie. Mijn uitgangspunt is, zoals in de rest van dit betoog zal blijken, dat narrativiteit door de lezer aan een tekst wordt toegekend op grond van een voor dat type teksten specifieke interne kommunikatiesituatie. Voor de beschrijving van dit type teksten is het dan ook noodzakelijk, aan deze interne kommunikatiesituatie grote aandacht te besteden, en met name aan de daarin ingebedde zender als betekenisproducerende instantie.

3 Hier vindt een verschuiving plaats van het domein van de taal naar het meer algemene domein van de semiotiek. Die verschuiving heeft te maken met de specifieke aard van de verhaal-laag, die talig is in verhouding tot de verteltekst, niet-talig (liever: niet direkt-) in verhouding tot de geschiedenis.

4 *Geschiedenis,* een term die ik moet introduceren omdat ik drie termen nodig heb waar anderen er maar twee nodig hebben, is dus min of meer synoniem met: *fabel, handeling, intrige, plot, histoire, diegesis,* en soms ook: *verhaal.*

5 De minimale eenheid van de geschiedenis is dus niet, in deze visie, het *motifeem.* Op die term, en mijn weigering hem in deze zin te gebruiken, kom ik nog terug.

6 *Absoluut* binnen de geschiedenis natuurlijk, dus in tegenstelling tot wat volgt ("in verhouding tot . . ."). Ik bedoel daarmee aan te geven, dat de tijdsduur die *noodzakelijk* is voor het plaats-

vinden van een gebeurtenis is vast te stellen. Een straat oversteken *kost tijd*, ook al kan dat variëren per oversteker. Daarnaast kan dat oversteken langer, even lang of korter duren dan het praatje dat de akteur vervolgens maakt met z'n buurman.

7 Hiervoor geldt hetzelfde als voor de tijdsduur. Zodra een akteur een straat oversteekt is er een straat, hoe breed, lang enz. deze ook is. Daarnaast kán die straat breder, hoger, links of rechts ten opzichte van andere ruimten zijn.

8 In zijn bekende artikel 'From Motifemes to Motifs' *Poetics* 4, 1972 noemt Doležel het *motifeem* de minimale eenheid van de geschiedenis. Het motifeem is echter slechts een eenheid van gebeurtenis, los van de tijdsduur en de plaats. Ook al is deze isolering van de gebeurtenissen ten opzichte van andere elementen maar tijdelijk, toch vind ik hem in strijd met de logica van gebeurtenissen, en daarom onaanvaardbaar.

9 De verteltekst op zich is een deel van het objekt van de taalkunde, de tekstkunde, de stilistiek. De geschiedenis op zich is objekt van de anthropologie, zoals we weten sinds de analyses van o.a. Lévi-Strauss, en speciaal sinds *Sémantique structurale* van Greimas (Paris 1966), verder van de psychoanalyse, de sociologie, de psychologie. Ik stel mij dus op tegen de opvatting, die het gebied van de narratologie zodanig wil uitbreiden tot alle vormen van uitingen van de menselijke fantasie en gedrag, dat het niet meer valt af te bakenen, laat staan nog iets te maken heeft met wat we al decennia lang vertelteksten noemen.

10 Het gaat daarbij niet om het weerleggen van theorieën, maar alleen om het koncept *niveau* of *laag*. De besproken onderscheidingen zijn stuk voor stuk zinvol gebleken; ik ben er alleen van overtuigd dat de hier voorgestelde onderscheiding een adekwatere beschrijving van de narratieve tekst mogelijk maakt. Een overzicht van de ontwikkeling van het begrippenpaar *fabel/sujet* en de daarvan afgeleide onderscheidingen, is te vinden in: Emil Volek, 'Die Begriffe "Fabel" und "Sujet" in der modernen Literarwissenschaft. Zur Struktur der "Erzählstruktur"'. In: *Poetica* 9, 1977, 2, p. 141-166. Voleks konklusies komen globaal met de mijne overeen, zij het dat ze langs andere weg beredeneerd zijn.

11 In: *Communications* 8, 1966. Dit artikel was overigens helemaal niet bedoeld als analysemodel, al is het vaak zo gebruikt.

12 *Op. cit.*

13 'Motif Analysis and the System of Sensibility in *L'étranger'*, in: P. Léon e.a., *Problèmes de l'analyse textuelle,* Montréal-Paris-Bruxelles 1971.

14 *Figures III,* Paris, 1972, p. 72.

15 Het meest bekende theoretische werk over deze kwestie is: Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart^{6}1975 (1955). De onderscheidingen die Lämmert voorstelde zijn hervat, scherper geformuleerd en geplaatst in een narratieve rhetoriek door Genette, *Figures III,* 'Discours du récit', hoofdstuk I, 'ordre'.

16 Basis artikel: Günther Müller, 'Erzählzeit und erzählte Zeit', in: *Festschrift für P. Kluckhohn und Herman Schneider,* 1948, hervat in *Morphologische Poetik,* Tübingen 1968.

17 De drie termen *akteur, actant, personage,* hebben vaak tot misverstanden geleid. In dit betoog – en in mijn andere publikaties – versta ik onder *akteur* de abstrakte 'handelende instantie'; onder *actant* de funktionele akteur "die de handeling (struktureel) vooruitbrengt", en onder *personage* de akteur/actant voorzien van zijn individuele kenmerken. *Akteur* en *actant* worden dus onderscheiden binnen het niveau van de geschiedenis, *personage* op het niveau van het verhaal, voor zover het om de distinktieve kenmerken van het personage gaat, op het tekstniveau wanneer het gaat om de linguistische verwoording daarvan.

18 Onder 'gezichtspunt' versta ik wat traditioneel voor een deel de term *perspektief* betekent. Deze term is echter door onzorgvuldig gebruik synoniem geworden met *verteller,* en daardoor onbruikbaar. Ik stel voor in navolging van Genette de term *focalisatie* te gebruiken. Deze term behoeft echter nadere uitleg die ik later zal geven. Vandaar dat ik nog even volsta met "gezichtspunt", voorzien van protestaanhalingstekentjes.

19 De *narrataire,* die sinds de opkomst van de receptietheorie eindelijk aandacht krijgt, wordt wel geanalyseerd in abstrakte en fiktieve lezer. De onderscheiding is in semiotisch opzicht niet relevant. Zie onder meer: Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973.

20 Misschien kan het verduidelijkend zijn hier te denken aan de Hjelmsleviaanse onderscheiding

vorm/substantie van de inhoud. Dit dan wèl slechts ter illustratie!

21 T. Todorov, *Théorie de la littérature; textes des formalistes russes.* Paris 1965.

22 In: 'Les catégories du récit littéraire'. *Communications* 8, 1966.

23 In mijn *Narratologie* stel ik voor, hiervoor de term *hypo*-tekst te hanteren, aangezien Genettes voorstel: *Meta-* in deze zin onaanvaardbaar is.

24 Toronto-Buffalo 1973. Een uitwerking van deze theorie is te vinden in: W.J.M. Bronzwaer: 'Over het lezen van narratieve teksten' in: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch (red.): *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap,* Ambo 1977.

25 Zie voor een uitstekend historisch overzicht van de genreproblematiek: Gérard Genette: 'Genres, "types", modes' in *Poétique* 32, 1977, p. 389-421.

26 Voor een overzicht van de 'klassieke' personagetheorieën, zie: K.D. Beekman en J. Fontijn: "Romanfiguren". In: *Spektator*, 1971-1972, p. 406-414. Een overzicht van de 'klassieke' verteltheorieën is te vinden in: Jürgen H. Petersen: 'Kategorien der Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte'. In: *Poetica* 9, 1977, 2, p. 167-198. Petersen onderscheidt vijf kategorieën, die overeenkomen met achtereenvolgens:
Erzählform: grammatikale vorm (1e/3e persoon)
Blickpunkt: scenisch/panoramisch
Erzählperspektive: van binnen/van buiten beschreven
Erzählverhalten: "vanuit" wie wordt verteld/gezien?
Erzählhaltung: kleuring, aan het vertelde toegekend waarheidsgehalte, ironie enz. Hoewel P. de kategorieën aan elkaar tracht te praten, vormen ze geen koherent systeem. Uit het volgende zal blijken, dat zijn kategorieën heel goed te "vertalen" zijn in de hier voorgestelde, veel systematischere theorie. Overigens zijn zijn koncepten niet zozeer kategorieën als wel gezichtspunten. Zij overlappen elkaar dan ook vaak.

27 Termen als *verteller* en *perspektief* zijn te vaak door elkaar gebruikt om nog dienst te kunnen doen. De term *focalisator* is ontleend aan Gérard Genette, *Figures III,* hoofdstuk 'mode'. Genette gebruikt de term om dezelfde reden als ik, maar in het kader van een andere, nog tamelijk stanzeliaanse theorie. Zie *Narratologie,* deel 1: 'Narration et focalisation'.

28 Gérard Genette, *op. cit.* hoofdstuk 'voix'.

29 Genette's voorstel om zo'n ingebedde tekst aan te geven met de term *métarécit* is onaanvaardbaar maar helaas al veelvuldig overgenomen. Meta- zou in dat geval een betekenis krijgen die lijnrecht staat tegenover de gebruikelijke betekenis. Los van de ongelukkig gekozen term heeft Genette in het genoemde hoofdstuk overtuigend aangetoond, dat het zgn. kaderverhaal en de raamvertelling technisch gezien niet verschillen van elke narratieve tekst waarin direkte rede voorkomt.

30 Zie voor een bibliografie: Mieke Bal: *Complexité d'un roman populaire. Ambiguïté dans 'La chatte'.* Paris 1974.

31 De pagina-aanwijzingen verwijzen naar de (ongedateerde) uitgave van Livre de poche. Deze zin valt onder Petersens kategorie neutrale *Erzählverhalten.* Daaronder valt ook volgens P. de direkte rede. Daaruit blijkt dat hij met deze kategorie het focaliseren bedoelt; alleen in de zin van focalisatie kan deze kategorie eventueel beide gevallen omvatten, die wat het vertellen betreft volstrekt verschillend zijn.

32 Zie voor een discussie over de vrije indirekte rede: Genette, *op. cit.* hoofdstuk 'mode' par. 'récit de paroles', en Bal, *op. cit.* 26-27.

33 Dit geldt nadrukkelijk alleen voor traditionele vertelteksten. En ook binnen die groep teksten is een uitzondering mogelijk, nl. wanneer de focalisator homodiegetisch is.

34 Dit verschijnsel zou door Petersen geplaatst worden in de kategorie *Erzählhaltung*, waarin hij o.a. morele afstand tussen verteller en verteld objekt indeelt.

35 Het voert te ver, de procedure te bespreken die geleid heeft tot het formuleren van deze regels. Het is voldoende hier te vermelden dat ze langs inductieve weg zijn gevonden, dat wil zeggen, zoals meestal, dat ik na een begin van inductief onderzoek ben gaan veronderstellen dat het boek zo in elkaar zat, en toen steekproeven heb genomen om dat te kontroleren.

36 Voor een uiteenzetting over deze peirciaanse begrippen: zie A.J.A. van Zoest. 'Le signe iconique dans les textes', in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1977. Van Zoest geeft daarbij een uitvoerige bibliografie van de peirciaanse semiotiek.

37 Dit zijn fundamenteel andere tekens dan de tekens die tot nu toe zijn besproken. Ze funktioneren binnen de geschiedenis, zijn dus intradiegetische tekens, en zouden thematisch genoemd kunnen worden als die term niet zo'n veelvoud van betekenissen had gekregen. In elk geval zijn deze tekens pas voor de lezer toegankelijk als ze vorm hebben gekregen binnen het narratieve teken dat aansluit bij de vijfde regel.

38 De term is helaas wat zwaar. Het voordeel ervan is, dat hij past in het kader van de hier voorgestelde theorie, en overeenstemt met de termen die Genette op dit gebied heeft geïntroduceerd.

39 Het is voldoende hier te verwijzen naar het invloedrijke werk van A.J. Greimas.

40 Als 'klassiek' beschouw ik theorieën als die van Stanzel, Friedman, Booth, Pouillon, en de nieuwere theorieën die daarop voortbouwen. Het eerder genoemde artikel van Petersen is een goed voorbeeld hiervan.