

## 1. Inleiding

Het kader, dat soms alleen bestaat uit een viertal lijnen die een rechthoekig hokje vormen, lijkt op het eerste gezicht een nogal pover gegeven om een studie aan te wijden. Doch deze bijdrage wil een eerste indruk geven van het rijke assortiment van cadrages, die we in de strip kunnen tegenkomen. Het zal al vlug blijken dat zo'n onderwerp te omvangrijk is om op een paar bladzijden exhaustief behandeld te worden. Onze benadering maakt, spijtig genoeg, grotendeels abstractie van de andere constituerende facetten zoals de toepassing van allerlei cameratechnieken: bijvoorbeeld het gebruik van vogelperspectieven, close-ups, point of view... Vooral de vorm en het formaat van het kader als connoterende middelen zullen gefocaliseerd worden. Deze bijdrage is opgevat als een verkennende studie, ook al omdat de literatuur terzake op zijn minst schaars kan worden genoemd. Het gehanteerde begrippenapparaat is misschien niet altijd even eenduidig, wat een betreuenswaardige lacune is. Men neemt hierbij liefst nota van het feit dat de term 'cadrage' in dit artikel voornamelijk op het vormelijke aspect slaat. We zullen het als zodanig niet hebben over open (een filmregisseur kan ons bijvoorbeeld bewust maken van het kader door een personage in en uit het

kader, het gezichtsveld van de toeschouwer, te laten lopen) of gesloten kadrering (1). De termen 'cadrage' en 'kadrering' zullen hier ook zonder betekenisonderscheid door elkaar worden gebruikt. Tenslotte is het vermeldenswaard dat tevens de term 'plaat' als synoniem van 'getekende pagina' doorgaat.

## 2. Classificatieschema's

Meer dan tien jaar geleden stelde HINKEL een formeel bepaalde classificatie van de bladcompositie op: hij kwam tot een drietal types. Deze pionierspoging strandde onder andere door een onduidelijke afbakening van de grenzen tussen de types onderling. Verdere kritiek op zijn indeling kan men lezen bij DE VOS, DINGENEN en REYBROUCK (2). Onze voorkeur gaat uit naar de indeling, die striptheoreticus en -scenarist BE-NOIT PEETERS bedacht. Hij baseert zich op het essentiële onderscheid tussen de

vertelling van een verhaal door 'versteende' beelden (découpage) en de indeling van een pagina, m.a.w. de bladcompositie door middel van de kadrering (mise en page). Een strip is volgens deze auteur een samenspel van récit en tableau, wat men gemakshalve kan vertalen als verhaal en bladspiegel (zie hierboven). Deze relatie tussen récit en tableau kan gekenmerkt worden door onafhankelijkheid of dominantie; in beide gevallen kan ofwel het uitgebeelde verhaal (récit) ofwel de kadrage (tableau) doorwegen. Alzo krijgen we een viertal mogelijke modellen, door PEETERS 'utilisations' genoemd. Wellicht klinkt dit momenteel nog allemaal wat ingewikkeld, maar we zullen straks op elk van de modellen dieper ingaan aan de hand van een concreet voorbeeld. Laat het voorlopig volstaan te verwijzen naar onderstaand schema (3).

PEETERS heeft hiermee eerder een ideaaltypische indeling voor ogen, want hij

	Autonomie récit/tableau	Dépendance récit/tableau
Dominance du récit	utilisation conventionnelle	utilisation rhétorique
Dominance du tableau	utilisation décorative	utilisation productrice

beklemtoont dat zijn classificatie geen band heeft met bepaalde historische stromingen in de strip of met bepaalde albums, maar dat ze wel in hoofdzaak te maken heeft met verrichtingen ('opérations'). Zo kunnen diverse cadragetypes in één enkel album optreden; slechts zelden zullen auteurs binnen één model werken (bv. JACOBS ontwierp zowel retorische als decoratieve platen). Bovendien is er de mogelijkheid van een dubbele werking, dit wil zeggen dat een bepaalde plaat zowel 'productief' als 'retorisch' kan zijn. We zullen daar straks nog op terugkomen.

Ons inziens kan alleen een 'utilisation conventionnelle' en een 'utilisation rhétorique' in hun meest pure vorm voorkomen. Bij een 'utilisation décorative' zal steeds wat doorsijpelen van de vereisten van het verhaal (récit), anders zou het helemaal onleesbaar worden! Een tekenaar zou, vertrekkend vanuit een esthetisch oogpunt, bijvoorbeeld allemaal heel smalle kaders kunnen trekken, maar hij zou nog nauwelijks iets binnen die kaders kunnen tekenen en bijgevolg nog weinig kunnen vertellen. Een tekenaar als ANDREAS begeeft zich soms op de limiet van het toelaatbare. Het is waarschijnlijk geen toeval dat één van zijn laatste strips, "De grot der herinnering", het meer moet hebben van het experimenteren met kaders dan van het verhaal. (Op foto 1 staat er zo'n typische Andreas-plaat.)

### 3. Vergelijking film-strip

Film en strip zijn twee media met een aantal gelijklopende kenmerken, maar ook opvallende verschillen. Het is ongetwijfeld belangrijk om enkele relevante verschillen even te belichten en dit in relatie met de studie van de cadrage.

Tegenover het filmmedium, dat over de mogelijkheid van handelingscontinuïteit beschikt, zit de strip gevangen in een elliptische structuur (2). Het beeldverhaal is in wezen statisch en kan niet anders dan momenten van een verloop weergeven. De tussenruimtes (tussen de kaders, de hokjes waarbinnen de tekeningen staan) beklemtonen veelal het discontinue effect, doch in sommige strips worden deze tussenruimtes als betekenisdragend element aangewend. Zo geven ze bij COSEY vaak de tijdsduur of de afstand aan. Alles wat vrijwel tegelijkertijd gebeurt, tekent COSEY in

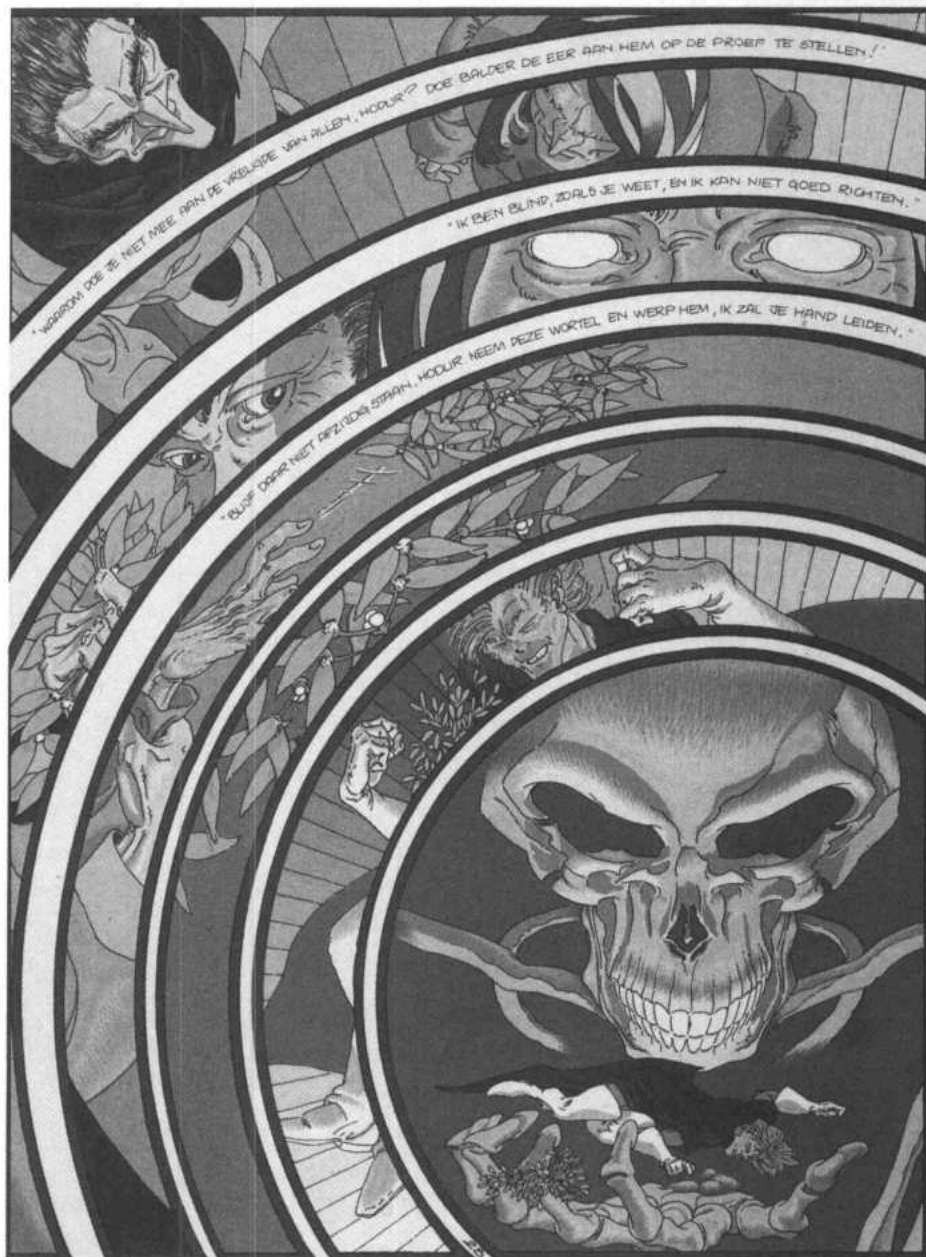


Foto 1

kaders die tegen elkaar zitten. Naarmate het tijdsverschil groter is of als er sprake is van een andere handeling, liggen de kaders verder uit elkaar (4). Transgressies van de grenzen (van de kaderomtrek dus) door figuren, objecten, (spreek)ballonnetjes of het onvolledig tekenen van het kader trachten eveneens de elliptische structuur te verdoezelen of te overbruggen (2). De laatste jaren komt het ook vaker voor dat men de tussenruimte gaat inkleuren. WARNANT bijvoorbeeld, kleurt de tussenruimtes zwart als de scènes (binnen de kaders) zich in het donker ('s nachts of onder de grond)

afspelen (5). Bepaalde tekenaars als een CORBEN gaan nog een stap verder en gaan ook in de tussenruimtes — alhoewel men die hier bezwaarlijk zo kan blijven noemen — tekenen (6). Als een extreme vorm zou men de zogenaamde 'inserts' kunnen aanhalen. Dit is een klein kader, dat veelal een close-up bevat, omgeven door een groter kader, dat dan een totaalopname biedt. De strip bezit blijkbaar op een ander terrein meer mogelijkheden dan de film. Terwijl in éénzelfde film de grootte of de vorm van het geprojecteerde beeld meestal onveranderlijk blijft, kan in de

strip gemakkelijk het formaat of de vorm van het kader gewijzigd worden (in de loop van het verhaal).

Alleen in strips met een conventionele cadrage (SCHULZ, BRETECHER,..) zullen de kaders volgens een welbepaald stramien gesneden worden.

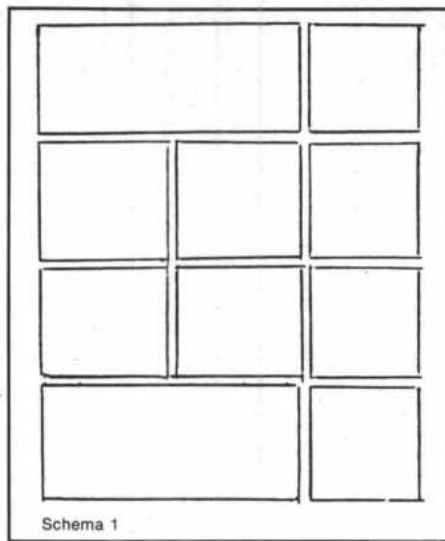
Volgens PEETERS blijft zo'n werkwijze gedomineerd door een quasi cinematografische opvatting van het kader, namelijk de onveranderlijkheid. (zie schema 1)

Op deze manier laten zulke strips een vruchtbaar gebied, dat hun ter beschikking staat, braak liggen. Er dient nog een kleine nuance aan bovenstaande bewering te worden gevoegd, want vooral in het stommefilmtijdperk varieerde het kader nogal eens: men was toen immers meer aangewezen op visuele expressiemiddelen. Regisseurs als GRIFFITH sprongen creatief om met vignetten, waarmee een deel van het beeld kon worden afgedekt. Heel bekend is bijvoorbeeld het cirkelvormig vignet, dat bij het begin van de sequentie zich centrifugaal onttrok en het beeld geleidelijk ontsluitte; bij het einde van de sequentie deed zich net het omgekeerde voor. Dit procédé diende veelal ter markering van een hoofdstuk. In 'Virus', een recent album uit de bekende stripreeks **ROBBEDOES EN KWABBERNOOT** valt een gelijkaardig procédé te bemerken (7). (zie schema 2 en foto 2)

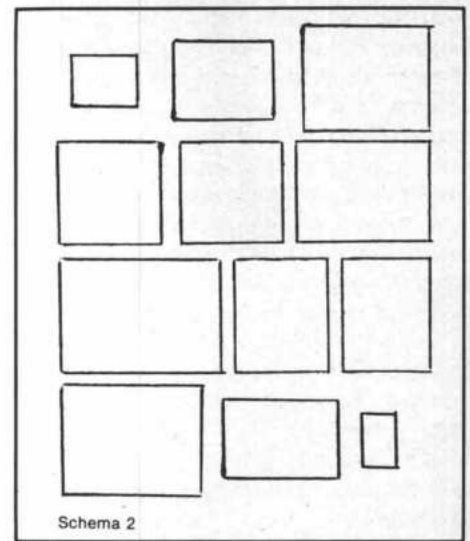
Op deze plaat zien we de kaders van links boven af steeds toenemen in formaat, terwijl ze onderaan de plaat steeds maar kleiner worden. Op deze wijze wordt een wat losstaande scène mooi in het verhaal ingelast. We zien tevens dat de breedte van de overige — tussenliggende — kaders onregelmatig is. De kaders worden hier namelijk naar maat gesneden van wat de tekenaar/scenarist binnen één kader wil tonen. Deze werkwijze van kadring, die vanzelfsprekend de meest verspreide is, noemt PEETERS retorisch: de cadrage staat volledig in dienst van het te vertellen verhaal. Als voorlopig besluit kan men stellen dat men in de strip, veel meer dan bij de film, met het kader zal 'spelen'. Technisch gezien leent een wit blad papier er zich beter toe om de kaders te laten variëren.

#### 4. Onderdelen en mogelijkheden van de kadring

De elementen, waaruit de cadrage is op-



Schema 1



Schema 2



Foto 2



gebouwd zijn vooreerst het kader zelf en zijn relatie met de andere kaders. Abstractie makend van de vorm van het kader zelf, kan de lijn die het kader trekt nog op zich beschouwd worden. Theoretisch kunnen deze drie elementen onafhankelijk van elkaar door de tekenaar gemanipuleerd worden. Hierbij dient hij echter een zekere systematiek te respecteren, wil hij de lezer niet hopeloos verwarren. Ondanks de individuele verschillen tussen tekenaars onderling, is er toch een 'code' tot stand gekomen en kan men aannemen dat bepaalde kader vormen (signifiants) bepaalde betekenissen (signifiés) oproepen. Er blijven nochtans steeds nuances qua interpretatie mogelijk.

We zullen nu de drie constituerende elementen van de cadrage eens onder de loep nemen en dit aan de hand van enkele toepassingen.

#### 4.1. De kaderlijn

Hiermee wordt de lijnvoering van een kader bedoeld; men kan die immers verschillende diktes en vormen (getand, gezaagd, rechtlijning...) laten aannemen. Normaal gebruiken tekenaars doorgewonechte rechte lijnen voor scènes, die zich in de tegenwoordige tijd afspelen.

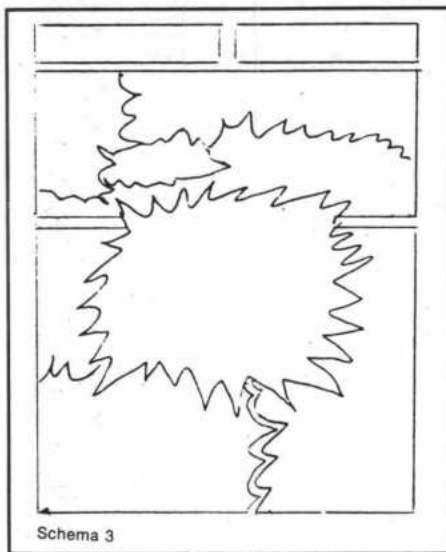
CREPAX wendt in 'Les Souterrains', een verhaal uit de VALENTINA-cyclus, wel drie verschillende lijnsoorten aan, om drie niveaus aan te duiden. Voor reële gebeurtenissen gebruikt CREPAX loodrechte lijnen, voor dingen die zich in het verleden afspeelden een gekartelde lijn, voor de fantasievoorstellingen en de gemaakte hypothesen een stippellijn.

Men zou kunnen stellen dat een stippellijn beter het vluchtige, minder concrete, het onvaste,... connoteert dan een vaste rechte lijn. Men kan dus spreken van een symbolische relatie (8).

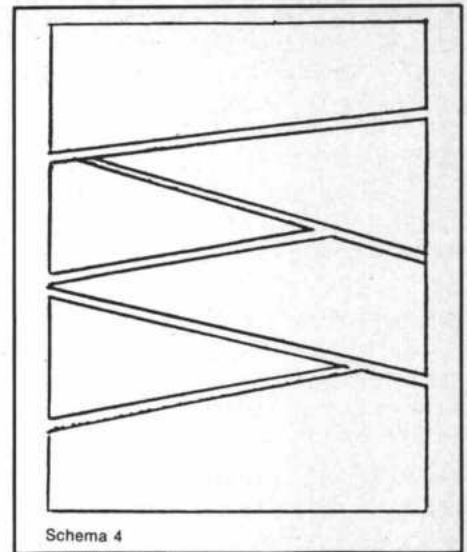
Andere tekenaars kunnen weer andere lijnsoorten bedenken; zelfs CREPAX is niet altijd even consequent in andere verhalen.

Niettegenstaande deze losse codes kunnen bepaalde kaderlijnen in combinatie met de andere elementen (formaat en vorm van de kaders zelf, de plaatsing van de kaders ten opzichte van elkaar,...) toch wel sterk suggereren. Dat bewijst alvast schema 3.

Zonder het album "Au dolle Moi" (van SANTI en BUCQUOY) gelezen te hebben, kan men toch min of meer een indruk krijgen van wat hier op deze plaats aan



Schema 3



Schema 4



Foto 3

het gebeuren is. En dit alleen op basis van de kadering. Op deze bladzijde wordt immers een gewelduitbarsting met verscheidene ontploffingen getoond. Hier is wellicht sprake van een iconisch teken, aangezien de kaders met hun grillige vormen wel uiteen lijken te spat-ten (9).

#### 4.2. Het kader op zich.

Onafgezien van de vorm van de kaderlijn, kan het kader zelf verschillende vormen aannemen en veel of weinig ruimte be-slagen (10). (zie schema 4 en foto 3)

Als wij een blik op de bladspiegel werpen dan vallen meteen een aantal driehoeken op. De kaders snijden als het ware in el-kaar. Het is geen zuiver toeval dat CRE-PAX zulk een kadering koos, want op het vlak van de geschiedenis wordt iemand wreedaardig neergesabeld. De symbolische relatie scherp zwaard — scherpe hoeken (van de kaders) is niet moeilijk te leggen. Dit is een rethorische operatie. De kaders herhalen wat er in het beeld wordt getoond, een herhalings-figuur dus.

#### 4.3. Ruimtelijke ordening

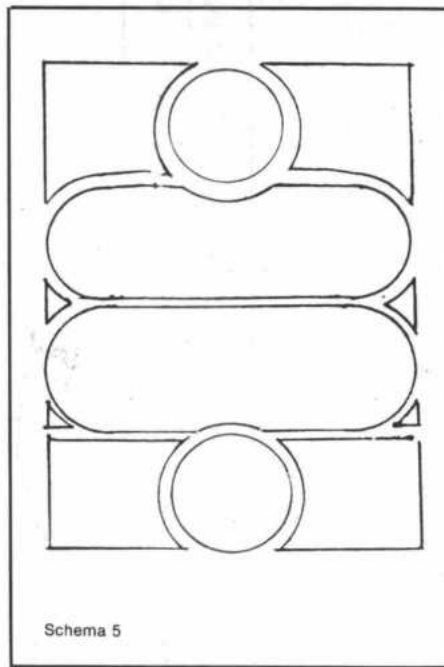
Tenslotte is er nog de plaatsing van de kaders ten opzichte van elkaar, hun onderlinge relatie. Dit zou men eventueel als het macrostructurele niveau kunnen bestempelen.

Om nog maar eens CREPAX' "Russische revolutie" aan te halen; in dat album tracht de auteur door het spelen met de vorm van zijn kaders een bepaald gevoel over te brengen. Is alles rustig in het ver-haal dan staan de kaders ook rustig en gewoon, maar als de chaos losbarst en de personages staan te wankelen op hun benen dan duizelen ook de kaders en is de hele plaat uit evenwicht (11). Schema 4 is van dit laatste een prachtig voor-beeld.

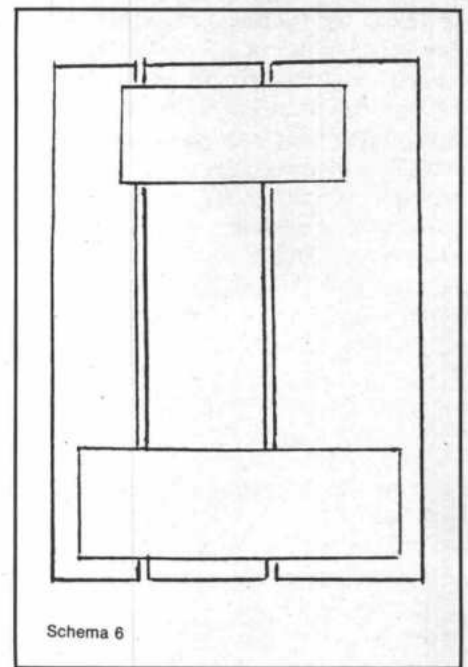
Ook JACOBS is iemand die de composi-tie van zijn platen doordenkt.

De eerste dertien platen uit 'Het geheim van de grote pyramide (2)' kun je precies doormidden delen: de twee bekomen helften zijn elkaars spiegelbeeld. Op het ogenblik dat de actie in het verhaal op gang komt verbreekt JACOBS de symme-trie (12).

Zo'n evenwichtig opgebouwde plaat is een duidelijk voorbeeld van wat PEETERS met 'utilisation décorative' op het oog heeft: om het wat simplistisch



Schema 5



Schema 6



Foto 4

uit te drukken vertrekt de tekenaar in dit geval van een bepaalde plaatindeling en vult de kaders daarna met tekeningen op. Dit is geen uitvinding van de laatste jaren, want bijvoorbeeld een MARCEL ANTOINE demonstreerde al in 1941 in het weekblad ROBBEDOES esthetisch geconstrueerde platen, zoals mag blijken uit schema 5 (13).

ANDREAS en DRUILLET zijn nog twee tekenaars, die zich heel graag inlaten met een doordachte plaatopbouw.

Maar laten we nu even een ander voorbeeld van ruimtelijke ordening nader bekijken aan de hand van een plaat uit "De winter van de paarden" van de Zwitser DERIB. (zie schema 6 en foto 4) (14)

Deze bladspiegel toont ons drie verticale kaders, die zich helemaal over de ganse hoogte van het blad uitstrekken, maar die wel in de breedte variëren. Welnu, DERIB laat op deze drie verticale kaders een personage langzaam naderen: de persoon die naar ons toekomt wordt steeds groter uitgebeeld (van links naar rechts), de kaders nemen gelijkmatig in de breedte toe. Typisch rethorische werkwijze. Daarenboven zijn er twee horizontale kaders op deze verticale gelegd. Hierin zien we een scène, die wel op een andere plaats maar ongeveer tegelijkertijd met de scène (van de drie verticale kaders) zich afspeelt. Haast in één enkele oogopslag krijgt de lezer dus twee gescheiden gebeurtenissen samen opgediend. Een ver doorgedreven vorm van alternerende montage zou men dit kunnen heten.

Die 'één enkele oogopslag' van zonet moet eigenlijk meer geëxpliciteerd worden, want we hebben hier te maken met een 'utilisation productrice': de bladindeling (1e tableau) domineert hier het verhaal.

Wat tot een uitzonderlijke situatie leidt, omdat het Westerse leespatroon (dus van links naar rechts en telkens een regel lager) verstoord wordt. Er staan de lezer op deze plaat meerdere leestrajecten ter beschikking. Hij kan bijvoorbeeld eerst de drie verticale kaders bekijken en daarna de horizontale; of hij kan in het eerste verticale kader beginnen, vervolgens naar het bovenste horizontale kader kijken en daarna de twee andere verticale enzoverder.

De dubbele werking, in dit specifieke geval, bestaat uit de combinatie van een rethorisch gebruik van de breedte van de

vertikale kaders met een 'utilisation productrice' van geheel de plaat(opbouw).

## 5. Besluit

Dit artikel is bedoeld als een soort van status quaestionis: zowel onderzoeksresultaten als zijdelingse, losse opmerkingen van anderen werden hier samengebracht en soms aangevuld met eigen bemerkings of voorbeelden. Aangezien het onderzoek naar de rol van het formaat en van de vorm van het kader nog maar in een beginstadium verkeert, kunnen er nog geen al te detaillistische conclusies getrokken worden.

Enkele algemene besluiten zijn daarentegen wel op hun plaats. De cadrage is in de strip zonder twijfel een belangrijk betekenisdragend middel. Uit de — zij het kleine greep van — voorbeelden is het toch wel duidelijk geworden dat heel wat tekenaars niet zomaar gratis hun kaders op papier gooien. Tevens bleek het schema van PEETERS redelijk hanteerbaar, doch verdere aflijning en uitdieping zijn gewenst.

## Noten

(1) Zie bijvoorbeeld James MONACO, *How to read a film*. Oxford University Press, New York, 1981, blz. 151. Doch wie er dieper wil op ingaan, kan het boek *Praxis du cinéma* van Noël BURCH erop naslaan.

(2) L. DE VOS, M. DINGENEN en F.P. REYBROUCK, Enkele formele aspecten van het beeldverhaal als parameters voor een mogelijke typologie. Techniek van het strippen. in: *Restant*. Jg. 6, nr. 1, april 1977. Vooral vanaf blz. 46 tot en met blz. 50.

(3) B. PEETERS, Les aventures de la page. in: *Conséquences*. Automne 1983, nr. 1. Van blz. 32 tot en met blz. 40.

(4) R. SMULDERS en M. SCHIFFERSTEIN, Cosey, een tekenaar die dicht op het papier zit. in: *Stripschrift*. November 1982, nr. 165, blz. 21.

(5) Aangezien WARNANT nog geen album heeft, verwijs ik naar vier opeenvolgende nummers van het weekblad *Robbedoes* nr. 2420, 2421, 2422 en 2423.

(6) CORBEN, *Den.. Espee*, Amsterdam, 1982, o.a. blz. 55, 63, 87.

(7) TOME and JANRY, *Virus*. Dupuis, Brussel, 1984, blz. 17.

(8) De begrippen 'icon' en 'symbool' worden gebruikt in de betekenissen die o.a. door J.M. PETERS worden aangehangen. Zie daarvoor o.a. J.M. PETERS, *Pictorial signs and the language of film*. Rodopi N.V., Amsterdam, 1981.

(9) SANTI en BUCQUOY, *Au Dolle Mol*. Michel Deligne, Brussel, 1982, blz. 31.

(10) CREPAX, *De Russische revolutie*. CentriPress bv, Bussum, 1982, blz. 31.

(11) M. SCHIFFERSTEIN (m.m.v. J. DREWES) Guido Crépax. Tussen fantasie en werkelijkheid. in: *Stripschrift*. November 1979, nr. 128, blz. 12.

(12) M. SCHIFFERSTEIN, Briel 3. in: *ZozoLala*. Mei/juni 1985, nr. 21, blz. 10.

(13) M. ANTOINE, De grote reis van Toone. in: *Robbedoes*. Jg. 3, nr. 13, afl. 113, 27 maart 1941.

(14) DERIB, *De winter van de paarden*. Lombard, Brussel, 1978, blz.4.