

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/31606> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Fagel-de Werd, Suzanne

Title: De stijl van gewoon proza

Issue Date: 2015-01-27

5

Een stilistische benadering van perspectief

5.1 Inleiding

De avonden van Gerard Reve is een klassieke en veelgelezen roman die mede vanwege zijn grote bekendheid ook als voorbeeld dient in twee veelgebruikte inleidingen in de narratologie (Bal 1990 en Van Boven & Dorleijn 2003), bij de uitleg van vertelsituaties en focalisatiemogelijkheden. De beroemde beginregels van *De avonden*, die hieronder worden geciteerd, geven namelijk blijk van een vertelsituatie die afwijkt van de rest van de roman:

Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte. (Reve 1997, 7).

De feitenkennis die bijvoorbeeld een student Nederlands zich volgens de uitleg in de handboeken eigen moet maken, kan ongeveer als volgt worden samengevat: *De avonden* van Gerard Reve heeft een enkelvoudig personale vertelsituatie – we hebben alleen toegang tot de gedachten en gevoelens van hoofdpersoon Frits – met uitzondering van de eerste zin van de roman. Daar is een auctoriale verteller aan het woord. Dit kun je afleiden uit het woordje 'ons' ('onze stad'), dat aangeeft dat we met een verteller te maken hebben die zichzelf expliciet in de tekst manifesteert als een 'ik' die het verhaal ('deze geschiedenis') vertelt. Maar die expliciete ik-verteller laat in de rest van de roman niet meer van zich horen, waardoor de rest van de roman als personaal verteld gekarakteriseerd kan worden.⁸¹

81 In deze samenvatting is de verteltechnische terminologie aangehouden van F. Stanzel, zoals uitgewerkt door Van Boven en Dorleijn (2003, hoofdstuk 8). Van Boven & Dorleijn schrijven: 'In enkelvoudig personale romans focaliseert slechts één personage; vergelijk *De avonden* waarin na een korte introductie van de verteller alleen Frits van Egters als focalisator optreedt.' (Van Boven & Dorleijn 2003, 231). Bij Bal wordt de verteltechniek in

Het perspectief van *De avonden* wordt in handboeken (Bal 1990, 119-120, Van Boven & Dorleijn 2003, 231) onder de aandacht gebracht omdat het een goede illustratie vormt bij de theorie over vertelsituaties en focalisatie. Er wordt echter in de handboeken niet verteld *waarom* deze vertelwijze in de eerste regels wordt gebruikt. Het is een opvallende afwijking van de vertelstijl van de rest van de roman, en wanneer we niet willen aannemen dat het een betekenisloos element is, dan moeten we aannemen dat die auctoriale of externe verteller in het begin een functie heeft. Maar welke?⁸²

In dit hoofdstuk betoog ik dat er meer systematische aandacht nodig is voor de functie – om preciezer te zijn: de stilistische keuzes en het interpretatieve effect – van perspectiefsituaties. Hieronder laat ik allereerst zien op welke wijze de effecten van perspectiefmogelijkheden behandeld worden in gangbare en maatgevende handboeken als Bal (1990), Herman & Vervaeck (2005) en Van Boven & Dorleijn (2003) (paragraaf 5.2). Ik beargumenteer vervolgens (aan de hand van Simpson 1993, Dancygier 2011 en vooruitlopend op de onderzoeksresultaten die ik in hoofdstuk 8 en 9 nader presenter) op welke wijze er meer aandacht zou kunnen worden besteed aan de linguïstische elementen die vertelwijze en/of focalisatie stilistisch karakteriseren, zodat de werking van een gekozen perspectief nauwkeuriger (taalkundig, stilistisch) kan worden omschreven (paragraaf 5.3). Ook ga ik in op het problematische onderscheid tussen vertellerstekst en persoonstekst (paragraaf 5.4). Daarmee hoop ik aan te tonen hoe stilistiek en perspectiefonderzoek zich tot elkaar verhouden en hoe een stilistische kijk op perspectief bestaande narratologische theorieën kan aanvullen.

5.2 Categorieën versus functies

Narratologie en stilistiek zijn twee verschillende disciplines, die zich onder meer onderscheiden door een verschillend niveau van analyse. De narratologie houdt zich bezig met grotere eenheden dan de stilistiek, namelijk met elementen die een verhaal of roman structureren: vertellers, personages, ruimte, tijd, etcetera. Het primaire object van de stilistiek daarentegen zijn verschijnselen op woord- en zinsniveau. Nu is er geen strikte scheiding tussen de twee disciplines: op diverse plaatsen wordt in narratologische handboeken ook gewezen op concrete tekstuele kenmerken die bijdragen aan structurelementen van teksten, zoals de stilistische karakterisering van ruimte, personages en vertellers.⁸³ Dit gebeurt noodzakelijkerwijs beknopt, aangezien een stilistische analyse niet het hoofddoel is. Het gaat in de narratologie vooral om een heldere uitleg van de theorie: welke categorieën worden onderscheiden en wat zijn de kenmerken van elke categorie? Met andere woorden, de hoofdvragen die aan bod komen zijn van het type 'Hoe kun je vaststellen of je met een personale vertelwijze danwel

De avonden als volgt omschreven: 'In het [...] beginfragment van *De avonden* zien we de focalisatie overgaan van EF [externe focalisatie, door een externe verteller, SF] naar PF [een interne, persoonsgebonden focalisator, SF]. '(Bal 1990, 119-120).

82 Uit mijn praktijkervaring als docent blijkt dat studenten ook niet in staat zijn zelfstandig een functie toe te kennen aan deze specifieke perspectiefwisseling. Meer toelichting is noodzakelijk. Zie ook paragraaf 5.5.

83 Zie onder meer Bal (1990), 112-113, 121-122; Van Boven & Dorleijn (2003), 234-237, 291, 299-307; Herman & Vervaeck (2005), 82-84.

met een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen te maken hebt?; ‘Waarin verschilt een ik-verteller van een auctoriale verteller?’ of ‘Hoe zijn vertellerstekst en persoonstekst van elkaar te onderscheiden?’

Uiteraard is er ook aandacht voor het nut van deze onderscheidingen: de handboeken geven diverse voorbeelden van tekstuele effecten die door perspectief- en focalisatiekeuzes kunnen worden bereikt. In die voorbeelden wordt ook (beknopt) gerefereerd aan stilistische details. Hieronder laat ik zien op welke wijze dat in de bestaande handboeken gebeurt en welke problemen daarin aan te wijzen zijn. In de volgende paragraaf (5.3) geef ik aan hoe een systematische stijlanalyse kan bijdragen om de functies van narratologische perspectiefkeuzes beter te beschrijven en in kaart te brengen.

Vertelsituaties

Het voornaamste onderscheid in vertelsituatie, zoals uiteengezet door Mieke Bal in navolging van G. Genette, is dat tussen een personagegebonden verteller – een verteller die over zichzelf vertelt; in de terminologie van F. Stanzel een ‘ik-verteller’ – en een externe verteller: een verteller die over anderen vertelt.⁸⁴ De externe verteller kan verder onderverdeeld worden in vertellers die expliciet naar zichzelf verwijzen (Stanzels auctoriale verteller), danwel vertellers die hun eigen aanwezigheid in meerdere of mindere mate impliciet laten. Hieronder vallen zowel Stanzels personale verteller als de mengvorm tussen auctoriaal en personaal vertellen, die ook wel afgezwakt auctoriaal vertellen (Van Boven & Dorleijn 2003, 205-207) genoemd wordt.⁸⁵

De theorieën van Stanzel en Bal zijn beide gangbaar in de neerlandistiek. Bal heeft twee aspecten van Stanzels typologie aangevuld: zij maakt onderscheid tussen ‘vertellen’ en ‘visie’ (focalisatie), en daarnaast heeft ze aangetoond dat het onderscheid dat in Stanzels categorisering wordt gemaakt tussen ‘ik-romans’ en romans in de derde persoon (‘hij’/‘zij’) niet zwart/wit is, maar subtieler ligt: ook derdepersoonromans worden in principe verteld door een ik-figuur. Alleen de mate waarin die zelf op het romantoneel verschijnt, verschilt van volledig afwezig – personagegebonden focalisatie (enkelvoudig of meervoudig) – tot zeer intrusief, waarbij personagegebonden focalisatie en externe focalisatie elkaar afwisselen en de verteller zich in het extreemste geval als een ‘ik’ met een duidelijke

84 Herman & Vervaeck (2005, 88-89) onderscheiden op basis van Genettes theorie zes vertelinstanties: er is een tweedeling tussen vertellers die binnen en buiten het verhaal staan (intra- en extradiëgetische vertellers, en beide typen kunnen zich op drie manieren verhouden tot de gebeurtenissen: ze kunnen vertellen over gebeurtenissen die ze zelf hebben meegemaakt of over gebeurtenissen van anderen (homo- versus heterodiëgetisch), waarbij de homodiëgetische verteller de hoofdfiguur van het verhaal kan zijn (autodiëgetisch) of een zogenaamde getuige-verteller, die een bijrol speelt in het verhaal (allodiëgetisch). Deze gedetailleerde indeling is nuttig voor narratologische analyse, maar voert te ver voor het punt dat ik in dit hoofdstuk wil maken. Ook kan de specialistische terminologie verwarrend overkomen. Daarom geef ik de voorkeur aan Bals omschrijvingen.

85 Deze vertelwijze verschilt namelijk niet veel van die van de auctoriale *verteller*. Er is alleen geen verteller die zich expliciet (*‘ik vertel jullie een verhaal over...’*) als buiten het verhaal staand personage presenteert.

eigen positie en commentaar in het verhaal manifesteert.⁸⁶ Stanzels categorieën ‘auctoriale verteller’, ‘afgezwakt auctoriaal vertellen’ en ‘personale verteller’ zijn dus in Bals indeling drie posities op dezelfde – glijdende – schaal.⁸⁷ Ondanks Bals correcties en aanvullingen blijkt Stanzels typologie nog steeds praktisch van nut te zijn. Zijn indeling wordt in handboeken nog steeds veelvuldig gebruikt om perspectieftypes van elkaar te onderscheiden, onder andere in *Literair mechaniek* (Van Boven & Dorleijn 2003).

De vier categorieën die Van Boven & Dorleijn op basis van Stanzel onderscheiden (auctoriaal, afgezwakt auctoriaal, personaal en ik-vertelling), zijn in feite grote vergaarbakken waarin verscheidene vertelwijzen worden samengebracht vanwege het feit dat ze allemaal één of enkele algemene kenmerken gemeen hebben (bijv. een ‘ik’ die zowel verteller als personage is). Omdat men de grote variatie binnen één categorie wel degelijk onderkent, wordt er ook aandacht besteed aan de diverse varianten die er *binnen* één perspectieftype aan te treffen zijn. Mijn bezwaar is dat deze verschillende uitwerkingen van een verteltype (zie de vier functies hieronder) worden gepresenteerd als ‘mogelijkheden’: Optie A is mogelijk, maar B kan ook en soms treffen we ook C aan, of D... De voorbeelden spreken voor zichzelf, maar er wordt niet toegelicht op basis van welke kenmerken een lezer perspectiefkeuze en effect kan koppelen in teksten die hij nog niet kent.⁸⁸

Uit de voorbeelden en uitleg die Bal en Van Boven & Dorleijn geven, is een viertal functies van focalisatie- en perspectiefopties af te leiden. Ik bespreek de functies hieronder kort, om daarna aan te geven wat daarin ontbreekt of systematischer uitgewerkt zou kunnen worden.

Functie 1: Vertellerscommentaar versus beleven

Neem allereerst de ik-verteller (de personagegebonden verteller in Bals terminologie). Daarbij wordt onderscheid gemaakt tussen een ‘belevend ik’ en een ‘vertellend ik’. Van Boven & Dorleijn geven terecht aan dat de verhouding tussen die twee kan variëren van ‘veel vertellend ik, weinig belevend ik’, via ‘weinig vertellerscommentaar, veel belevend ik’ tot ‘vertellen en beleven vallen samen’. Maar welke functies kunnen die verschillen hebben? Dat een (al te) aanwezige ik-verteller bijvoorbeeld voor *afstand* kan zorgen doordat hij de lezer met zijn commentaar uit het verhaal haalt (cf. Vandelanotte 2010, Dancygier & Vandelanotte 2009), is een effect waar niet aan gerefereerd wordt. Het omgekeerde, dat je het verhaal als lezer ‘meebeleeft’ alsof het op dat moment gebeurt, wordt overigens wel als effect vermeld: ‘Ten slotte hebben we dan nog het ik-verhaal waarbij het vertellend ik en het belevend

86 Vgl. Bal 1990, 29: ‘Zodra er taaluitingen zijn, is er een woordvoerder die die taaluitingen doet; zodra die taaluitingen een verteltekst vormen is er een vertelinstantie, een vertellend subject. En dat is, grammaticaal gezien, *altijd* een ‘eerste persoon’. Dit komt overeen met recente inzichten uit de cognitieve linguïstiek, cf. Dancygier (2011, 64): ‘The vantage point is cognitively available in all cases, but the degree to which such a vantage point is associated with a narrating subject or not accounts for the various choices made.’

87 Ik laat de uitgebreide en gedegen typologie van Herman & Vervaeck (2005, 75-105) buiten beschouwing om dat een bespreking daarvan te ver voert voor het punt dat ik hier wil maken.

88 Zie de voorbeelden in de volgende paragrafen over de vier functies van perspectiefkeuzes.

ik met elkaar versmolten lijken te zijn. Het lijkt dan, alsof het beleven en het vertellen samenvallen: het vertellend ik lijkt te verwoorden wat hij op hetzelfde moment doet en meemaakt. Zulke romans en verhalen suggereren dat alles nú gebeurt en staan dan ook in de o.t.t.' (Van Boven & Dorleijn 2003, 199).⁸⁹

Wat is het effect van veel vertellend, weinig belevend? Op welke manieren kunnen vertellen en beleven afgewisseld worden? Welke manipulaties kunnen schrijvers hiermee uitvoeren? Wat voor verschillende effecten zijn er mogelijk? Dit type vragen krijgt te weinig aandacht. Dat is begrijpelijk, want in een handboek gaat veel ruimte nu eenmaal op aan het uitleggen van begrippen en categorieën. Het gevolg is echter dat de relatie tussen linguïstische vorm en esthetische functie onderbelicht blijft.

Niet alleen bij de ik-verteller, maar ook bij de uitleg van de categorie 'auctoriale verteller' werkt *Literair mechaniek* aan de hand van een opsomming van mogelijkheden.

[De auctoriale verteller heeft] in principe inzicht in het innerlijk, de gedachten en gevoelens van alle personages. Hij kan die gedachten in het verhaal weergeven [...]. Maar de verteller kan er natuurlijk ook voor kiezen zijn personages van buitenaf te beschrijven, zoals in het [...] Woutertje Pieterse-citaat: 'Een kleine jongen [...] stond op de stoep, en *scheen* besluiteloos.' En omgekeerd hoeft de auctoriale verteller zich niet altijd als alwetend op te stellen; hij kan op bepaalde momenten, om spanning te wekken of als onderdeel van het spel dat hij speelt, onwetendheid voorwenden en bijvoorbeeld doen alsof hij het gedachteleven van een personage niet kent. (Van Boven & Dorleijn 2003, 190-191).⁹⁰

Een indicatie van een reden voor een bepaalde perspectiefkeuze is de formulering 'om spanning te wekken of als onderdeel van het spel dat hij speelt'. Dit wordt echter niet verder uitgewerkt.⁹¹ De lezer

89 De focus van Van Boven & Dorleijn is niet gericht op het *effect* van het gekozen perspectief op de lezer. Zij lijken literaire teksten impliciet te beschouwen als artefacten waarvan de eigenschappen in kaart gebracht moeten worden, en nemen daardoor vaak geen lezersperspectief in. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de volgende formulering, waarin Van Boven & Dorleijn aangeven dat een ik-verteller een beperkt blikveld heeft en dus niet alwetend is. 'Deze vertelsituatie werkt daarom alleen wanneer het blikveld van het ik beperkt is tot wat hij zelf direct heeft gezien, gehoord of meegemaakt, en wanneer hij van de gedachten en gevoelens van de andere personages slechts datgene weet wat zich naar buiten toont. Naar de rest moet hij raden, zodat we vaak passages tegenkomen als deze: 'Wat er gezegd is, weet ik niet, maar zij was lijkbleek toen ze in de kamer terugkeerde'.' (Van Boven & Dorleijn 2003, 202). De formuleringen 'deze vertelsituatie *werkt alleen* wanneer...' en 'naar de rest moet hij raden' geven blijk van identificatie met de verteller; ik zou in dit geval echter kiezen voor een formulering die het effect op de lezer omschrijft: 'Deze vertelsituatie heeft als effect dat het blikveld van het ik beperkt is en de lezer alleen volgt wat het ik direct heeft gezien, gehoord of meegemaakt...'

90 Bal presenteert een vergelijkbaar voorbeeld in het kader van haar uitleg van 'externe focalisatie' (EF): 'Ook is het mogelijk, dat het hele verhaal door een EF wordt gefocaliseerd. Het verhaal kan dan objectief, neutraal lijken, omdat de gebeurtenissen niet gepresenteerd worden vanuit het standpunt van een der personages, dat dan bevoordeeld zou zijn' (Bal 1990, 120).

91 Zo ook in formuleringen als 'Karakteristiek voor de auctoriale verteller is verder, dat hij wanneer hij wil het verhaal kan stopzetten om over het een of ander te gaan uitweiden.' Of: 'Soms zien we in teksten het merk-

moet het verder doen met de opmerking dat ‘vertellerscommentaar’ een belangrijk middel is om de lezer te manipuleren of te sturen.

Functie 2: Beperkt blikveld

Een belangrijk kenmerk van ik-vertellers en van personaal vertelde romans, is dat de personages een beperkt blikveld hebben. Bij de bespreking van enkelvoudige en meervoudige personale vertellers besteden Van Boven & Dorleijn dan ook relatief veel aandacht aan de mogelijke effecten van dit beperkte perspectief op de tekst. Ook in Bals uitleg zijn ‘partijdigheid’ en ‘beperking’ centrale begrippen om de effecten van manipulaties met perspectief en focalisatie aan te geven (Bal 1990, 118).

In *Literair mechaniek* wordt de enkelvoudige personale verteller gebruikt om het begrip ‘onbetrouwbare verteller’ te introduceren.⁹² De auteurs wijzen op het feit dat je in een enkelvoudig personale roman toegang hebt tot de gedachten van één personage, zonder inmenging van een externe verteller, en zonder toetsingsmogelijkheid via de visie van een ander personage. Dit heeft gevolgen voor het beoordelen van de betrouwbaarheid van de verteller, en dit is uiteraard een belangrijk effect. Mieke Bal wijst in haar handboek op manipulaties die kunnen worden uitgevoerd met behulp van beperkte visie. In het huwelijksconflict tussen Alain en Camille in *La Chatte* van Colette worden we ‘van Camille alleen haar gedrag en hardop uitgesproken woorden gewaar [...], terwijl Alain’s [*sic*, SF] gedachten ook weergegeven worden, inclusief zijn negatieve visie op zijn vrouw. [De lezer wordt] er door gestuurd in zijn meningsvorming over de personages. Daardoor werkt focalisatie sterk manipulerend.’ (Bal 1990, 124).

Bij een *meervoudig* personale vertelwijze wordt het verhaal afwisselend vanuit het perspectief van verschillende personages verteld. Van Boven & Dorleijn geven een schets van de mogelijke functies die deze vertelwijze kan hebben; didactisch gezien lijkt het me wederom raadzaam als bij deze presentatie van mogelijkheden ook zou worden aangegeven welke tekstuele kenmerken aanleiding kunnen geven tot een bepaalde functionele interpretatie:

Zo’n presentatie kan allerlei effecten hebben, zoals spanning of ironie, en biedt voor de interpretatie verschillende mogelijkheden. De lezer weet meer dan de afzonderlijke personages, die immers niet van elkaars innerlijk op de hoogte zijn. [...] Ook kan hij verschillende subjectieve visies op het verhaalgebeuren tegen elkaar afwegen, om zelf tot een meer objectief beeld te komen. In *De tranen [der acacia’s]* en veel andere naoorlogse romans wordt deze meervoudig

waardige fenomeen dat de auctoriale verteller niet alleen de lezer, maar ook een personage toespreekt.’ Een uitleg van de werking van deze perspectiefmanipulaties blijft achterwege. (Van Boven & Dorleijn 2003, resp. 191 en 193). In 2013 verscheen een herziene, derde druk van *Literair mechaniek*. In deze nieuwe, overzichtelijk gepresenteerde versie wordt vertelperspectief nog steeds op de hierboven gekenschetste, categoriserende manier beschreven.

92 Vreemd genoeg wordt geen verband gelegd met de ik-verteller, wiens beperkte blikveld eveneens voor onbetrouwbaarheid kan zorgen. Zie voor recente voorbeelden van – soms zeer goed verborgen – manipulaties met onbetrouwbare ik-vertellers Van Duijn (2012) en Konst (2011 en 2009).

personale vorm gebruikt om het gebrekkige onderlinge contact, de menselijke eenzaamheid uit te beelden. [...] Maar zo'n presentatie kan ook andere functies hebben. In veel naturalistische romans bijvoorbeeld wordt inzicht gegeven in verschillende personages om een 'objectiever' want veelzijdiger beeld te geven. (Van Boven & Dorleijn 2003, 204).

Functie 3: Spanning door informatiedosering

Zowel Van Boven & Dorleijn als Bal wijzen erop dat er door kennisverschil tussen het personage en de lezers effecten van spanning en dreiging kunnen ontstaan. De lezer kan meer, minder, evenveel of even weinig weten als een bepaald personage en: 'Bij elk van deze soorten spanning kan natuurlijk weer worden nagegaan [...] welk personage het antwoord weet, en via welke focalisator [...] de lezer het antwoord te weten komt.' (Bal 1990, 129). Ook dit is een belangrijk effect dat op inhoudelijk en pragmatisch niveau vast te stellen is.

Functie 4: Gekleurde beschrijvingen

In bovenstaande voorbeelden gaat het om inhoudelijke kenmerken van verhalen (voornamelijk: wiens gedachten wel/niet worden weergegeven). Er is weinig aandacht voor eventuele grammaticale (stilistische) kenmerken die een bijdrage zouden kunnen leveren aan de focalisatie. Bal geeft weliswaar aan dat het belangrijk is om niet alleen vast te stellen *wie* focaliseert (het subject) en *wat* het personage focaliseert (waar het subject zich op richt, het object van focalisatie), maar ook *hoe* er gefocaliseerd wordt: 'Met wat voor instelling kijkt het?' zo licht Bal de hoe-vraag toe (Bal 1990, p. 120).⁹³ Dat naast 'wat' en 'wie' ook de vraag 'hoe' aan de orde komt, opent de mogelijkheid van een stilistische analyse. Maar de vervolgvraag 'Met wat voor instelling kijkt het?' en de voorbeelden (zie ook hieronder) die gebruikt worden om 'hoe' iemand kijkt toe te lichten, bevinden zich bij Bals voorbeelden toch voornamelijk op het inhoudelijke vlak.

Dat blijkt bijvoorbeeld uit Bals voorbeeld van 'hoe' er gefocaliseerd wordt in Couperus' roman *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan*: 'Lot focaliseert dikwijls zijn moeder, mama Ottilie, en het is voornamelijk daardoor, dat wij van haar een vrij sympathiek beeld krijgen, ondanks haar onvriendelijke gedrag.' (Bal 1990, 120). Zo worden een vriendelijke visie op Ottilie en een visie waarin haar gedrag minder positief wordt beschreven beide in de roman gepresenteerd. Van Boven & Dorleijn (2003, 229) halen in dit verband het personage Ina uit Carry van Bruggens *Een coquette vrouw* aan, over wie verschillende andere personages in de roman hun mening geven. Op vergelijkbare wijze kun je in Nescio's 'Dichtertje' een verdeling maken in personages die de promotie en bijbehorende salarisverhoging van het dichtertje toejuichen (o.a. tante, God van Nederland, Cobra) en zij die dat niet doen (dichtertje zelf, Dora). De thematische tegenstelling tussen de 'burgerlijken' en de 'kunstenaars' wordt

93 Ook Van Boven & Dorleijn stellen: 'Vaak kun je als lezer pas goed begrijpen waarom je op een bepaalde manier hebt gereageerd op personages en gebeurtenissen door na te gaan wie er focaliseren, wat precies door ieder van hen wordt waargenomen en welke visie ze er op nahouden. Zo valt te achterhalen op welke wijze je tot een bepaald beeld van de verhaalwereld bent gestuurd' (Van Boven & Dorleijn 2003, 231).

onder andere op die manier benadrukt. *Hoe* er gefocaliseerd wordt, is dus na te gaan door na te gaan welke mening door welk personage (of verteller) geuit wordt. Dit blijft echter een *inhoudsanalyse*; de handboeken besteden geen aandacht aan de *talige constructies* die gebruikt worden, en hoe die eventueel zouden kunnen bijdragen aan het perspectiverende karakter van een tekst.

Het dichtst bij een *stilistische* analyse komt Bal in haar uitleg van de subjectiviteit die door focalisatie kan ontstaan. Ze bespreekt een landschapsbeschrijving van de omgeving van de Indonesische Burubudurtempel (uit *De kus* van Jan Wolkers) om aan te tonen dat zelfs die neutraal ogende descriptie gekleurde elementen bevat; gekleurd, doordat de ruimte door een bepaald personage gefocaliseerd wordt: 'De presentatie is, zonder dat dat sterk opvalt, *interpreterend*. Dat blijkt uit het gebruik van metaforen [... en] beelden als "kartelig" en "kamt", "grillige donkergrijze doeken", en clichés als "bergruggen".⁹⁴ (Bal 1990, p. 120).

Lezers krijgen door deze uitleg een duidelijke waarschuwing: pas op, zelfs een neutraal ogende beschrijving kan subjectieve elementen bevatten. Maar de lezer krijgt geen specifieke instructie over welke elementen nu precies van belang zijn voor vaststellen van de gekleurdheid van de focalisatie. Metaforen kunnen kleurend zijn, en bijwoorden ('kartelig') en werkwoorden ('kamt') kunnen blijikbaar ook een subjectief effect hebben. Maar hoe en waarom? Alleen deze concrete voorbeelden uit dit ene fragment worden besproken, er wordt niet uitgelegd welk type bijwoorden, of wat voor werkwoordgebruik er in het algemeen voor kleuring kunnen zorgen.⁹⁵

5.3 Linguïstische indicatoren en modaliteit

Van de vier functies in de vorige paragraaf worden er drie (spanning, verschillende visies en vertelerscommentaar) op grond van *inhoudelijke* tekstkenmerken beschreven. De specifieke *stijl* waarin de focalisatie/het perspectief gepresenteerd wordt, krijgt weliswaar aandacht in Bals beschrijving van 'kleuring door focalisatie', maar die wordt niet gepreciseerd aan de hand van linguïstische kenmerken.

Daarnaast blijven de vier perspectiefcategorieën van Stanzel, zoals ik in het begin van deze paragraaf al aangaf, grote vergaarbakken. Van een in principe duidelijk onderscheid in vier verteltypen (auctoriaal, personaal, ik-verteller en mengvorm) blijft weinig over, omdat *binnen* deze vier categorieën de variatie enorm groot kan zijn. Een auctoriale verteller kan zowel alwetend zijn als iemand die bewust informatie achterhoudt, maar ook iemand die alleen externe gebeurtenissen beschrijft, en geen gedachten of gevoelens van personages weergeeft...

Daarom is het nuttig en zelfs wenselijk de bestaande theorieën op het gebied van focalisatie en perspectief aan te vullen met een systematische en stilistische categorisering. Dit kan worden

94 Het citaat van Wolkers waar deze woorden naar verwijzen, luidt: 'Dichterbij, opzij van me, rijst een gegroefde en geplooid bergwand violetgrijs omhoog met een kartelig silhouet dat in de witte wolkenlucht kamt. Donkere schaduwplekken van de wolken liggen verspreid over de glooiingen alsof er grillige donkergrijze doeken op neergelaten zijn.' (Geciteerd naar Bal 1990, 121).

95 Specificering in termen van 'modale bijwoorden' en 'evaluatieve bijvoeglijke naamwoorden' zou hier wenselijk zijn geweest. Zie bijvoorbeeld de uitleg van modaliteit in Jeffries & McIntyre (2010, 77-80).

geïllustreerd aan de hand van de theorie over *point of view* die Paul Simpson (1993) ontwikkelde in navolging van Roger Fowler (1986).⁹⁶ Ik geef hieronder aan de hand van Simpsons 'modal grammar' van *point of view* een schets van inhoud en nut van een *stilistische* benadering van perspectief. Mieke Bals aansporing dat naast wie focaliseert en wat er gefocaliseerd wordt ook het 'hoe' van de focalisatie van belang is, krijgt daardoor een nadere stilistische uitwerking.⁹⁷

Fowlers typologie

Roger Fowler onderscheidt vier typen vertellers, die hij met de letters A, B, C en D van elkaar onderscheidt (Fowler 1986, 127-146). Type A is gelijk te stellen aan Stanzels ik-verteller; type B heeft veel weg van de personale verteller. Fowler wijst erop dat in zowel type A als type B veel *verba sentiendi* voorkomen: woorden die gevoelens en gedachten aanduiden. Type C en D wijken af van Stanzel en krijgen van Fowler een heel specifieke invulling. Beide typen worden gekenmerkt door de afwezigheid van *verba sentiendi*. Het gaat om vertelposities waarbij de externe verteller geen toegang heeft tot de gedachten en gevoelens van zijn personages. Bij type C ligt het accent op uiterlijk zichtbare gebeurtenissen; de stijl is registrerend, zoals in romans van Hemingway vaak het geval is. Bijvoorbeeld: uit het feit dat een man een trap oploopt, bij een huisbel aanbelt en dat het zweet in zijn nek staat (uiterlijke beschrijvingen), moeten we afleiden dat de man zenuwachtig of wellicht bang is voor wat gaat komen nadat hij aangebeld heeft.⁹⁸ Bij type D is de stijl eveneens van buitenaf beschrijvend, maar daarbij geeft de verteller duidelijk uiting van zijn subjectieve (en dus beperkte) positie en visie. Voorbeeld van een type-D verteller is iemand die zinnen als de volgende uit, zinnen die vol staan van epistemische uitdrukkingen: 'The brown eyes *seemed* a little small'; 'he *must be* past forty'; 'the man was *certainly* in the prime of life'; 'the suit *must have been* carefully folded'.⁹⁹

Fowlers Type C en D zijn door hun zeer specifieke invulling problematisch, en Simpson schaft deze twee categorieën dan ook weer af door ze te verwerken als subtypes van Fowlers A- en B-types. Maar het belang van Fowlers opzet in perspectieftypen is volgens Simpson dat daarin duidelijke linguïsti-

96 In de Angelsaksische traditie lijkt veel minder strikt onderscheid te worden gemaakt tussen perspectief en focalisatie dan in de continentale narratologie. Cf. Simpson 1993, 33, waar hij Genettes 'typology of narrative mood' (= focalisatie) gelijkstelt aan wat in de Angelsaksische traditie 'psychological point of view' heet: 'Psychological point of view refers to the ways in which narrative events are mediated through the consciousness of the 'teller' of the story. It will encompass the means by which a fictional world is slanted in a particular way or the means by which narrators construct, in linguistic terms, their own view of the story they tell. Psychological point of view extends from authorial omniscience to a single character's perhaps restricted version of 'reality' (Simpson 1993, p. 11-12). Als overkoepelende term voor zowel vertelsituatie als focalisatie wordt in de Angelsaksische traditie de term *point of view* gebruikt, die ik om die reden onvertaald laat. De term 'reflector', die hieronder aan de orde komt, wordt gebruikt als synoniem voor focalisator.

97 Simpson geeft aan eveneens op de hoogte te zijn van Genettes typologie (Simpson 1993, 31-34).

98 Dit voorbeeld is ontleend aan Hemingways verhaal 'The killers' uit 1928, dat door Fowler (1986, 141-142) besproken wordt.

99 Deze voorbeeldzinnen zijn met lichte bewerking ontleend aan Simpson 1993, 42.

sche criteria worden opgesteld om te bepalen of een *point of view* van het type A of B (*verba sentiendi* en eerste- of derdepersoons voornaamwoorden, modaliteit in de persoonstekst om oordelen en meningen van het personage weer te geven, afwezigheid van modaliteit bij de verteller), C (uiterlijke beschrijvingen, afwezigheid van modaliteit en *verba sentiendi*) of D (epistemische uitdrukkingen en modaliteit in de vertellerstekst) is. Simpson bouwt voort op Fowlers indeling. Hij laat zien dat er in de praktijk vaak combinaties van Fowlers vertellerstypes (bijvoorbeeld combinaties van type A en C, van type B en D) aangetroffen worden. Simpson integreert daarom Fowlers inzichten omtrent de type C en type D-verteller in een gedetailleerde uitwerking van de categorieën A en B.¹⁰⁰

Modaliteit in type A en type B

Het terugbrengen van Fowlers vier categorieën naar twee typen, maakt dat Simpsons indeling in feite nauw aansluit bij de indeling van Mieke Bal: het hoofdonderscheid dat bij beiden overeind blijft, is dat tussen enerzijds een personagegebonden verteller (Bal) ofwel een type A-verteller (Simpson), die in de ik-vorm vertelt; en anderzijds een externe verteller (Bal) of Type B bij Simpson: een verteller die in de derde persoon over anderen vertelt. De verschillende focalisatiemogelijkheden (door verteller of personage) die Bal onderscheidt worden door Simpson ondervangen door in categorie B te spreken van een Type B-narrator mode¹⁰¹ en Type B-reflector mode¹⁰².

Deze driedeling in type A, B-vertellersmodus (B-v) en B-personagemodus (B-p) is dus in overeenstemming te brengen met Bals indeling. Simpson gaat echter nog een stap verder, door in lijn met Fowlers modale onderscheidingen (uiterlijke beschrijvingen versus gedachten en gevoelens, wel of geen oordelen en meningen) een stilistische onderverdeling te creëren. Simpson stelt dat elk vertellers- en focalisatietype (A, B-v en B-p) zich op drie manieren kan opstellen. Er zijn drie modaliteiten: positief, negatief of neutraal. Dit leidt tot in totaal negen specifieke *point of view*-configuraties: A positief, A negatief, A neutraal; B-v positief, B-v negatief, B-v neutraal; B-p positief, B-p negatief en B-p neutraal.¹⁰³

Wat houdt nu de indeling in positief, negatief en neutraal in? Deze drie subcategorieën verschillen van elkaar door het type *modaliteit* dat erin gebruikt wordt. Modaliteit is een fenomeen dat op zinsniveau (grammaticaal-stilistisch) aanwijsbaar is in werkwoorden, bijwoorden en bijvoeglijk naamwoorden. Modaliteit betreft ‘attitudinal’ features of language’ (Simpson 1993, 47): de wijze waarop een verteller of personage zich verhoudt tot de bewering die in een propositie over de wereld wordt

100 Een beknopte inleiding geeft Jeffries & McIntyre (2010, 77-84).

101 Te vertalen als vertellersmodus, dat wil zeggen dat de externe verteller focaliseert.

102 Dat wil zeggen focalisatie door een personage.

103 Op Simpsons indeling is wel kritiek mogelijk. Zou het bijvoorbeeld niet wenselijk zijn om ook in de A-categorie onderscheid te maken tussen ‘personage’ en ‘reflector’, om recht te doen aan het onderscheid tussen ik-belevende en ik-vertellende passages?

gedaan. Het gaat dan om modale hulpwerkwoorden, modale bijwoorden, evaluerende bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden en werkwoorden die kennis aanduiden, voorspellen of evalueren.¹⁰⁴

Modaliteit is in te delen in vier categorieën:

Deontische modaliteit (verplichtingen: 'moeten', 'mogen')

- Je mag nu gaan.
- Je moet nu gaan.
- Het is noodzakelijk dat je gaat.

Boulomaische modaliteit (verlangens: 'willen', 'wensen', 'hopen')

- Ik hoop dat je nu gaat.
- Het spijt me dat je nu gaat.
- Het is goed dat je nu gaat.

Epistemische modaliteit (kennis, meningen en cognitie: 'weten', 'vermoeden')

- Je zou best wel eens gelijk kunnen hebben.
- Het kan zijn dat je gelijk hebt.
- Misschien had je wel gelijk.
- Je hebt gelijk.¹⁰⁵

Perceptiemodaliteit (een subcategorie van epistemische modaliteit, 'het is duidelijk dat...' 'blijkbaar...').

- Het is voor iedereen helder dat je gelijk hebt.
- Blijkbaar heb je gelijk.
- Je hebt duidelijk gelijk.¹⁰⁶

Het is binnen het kader van dit proefschrift niet nodig om van elk van de negen perspectiefcategorieën de precieze configuratie van modaliteit aan te geven. Een globale karakterisering van de

104 Herman & Vervaeck (2005) wijzen op het belang van modaliteit in het vaststellen van focalisatie: 'Ook woorden die een modaliteit aanduiden, worden vaak gebruikt om de externe van de interne focalisatie te onderscheiden. "Misschien dacht ik toen dat alles goed zou komen." laat door de modale term "misschien" zien dat het ik-nu niet zeker weet wat het ik-toen dacht. De lezer ziet alleen de gedachten van het ik-nu en heeft dus te maken met een externe focalisator.' (Herman & Vervaeck 2005, 83-84). Het begrip 'modaliteit' en de verschillende verschijningsvormen ervan, worden echter niet verder toegelicht.

105 Ook generieke uitspraken worden bij de epistemische modaliteit ingedeeld. Deze algemene uitdrukkingen ogen weliswaar neutraal, maar vormen in feite de sterkste manier waarop een spreker zich aan de waarheid van een uiting kan committeren. Ik kan zeggen: 'Ik vind hem lief', maar dat is minder sterk dan wanneer ik zeg: 'Hij is lief'. In dat laatste geval maak je een sterkere epistemische claim, vandaar dat categorische uitspraken ook onder modaliteit vallen (Simpson 1993, 49). Zie ook hoofdstuk 8.5 over subjectiviteit en objectiviteit bij Jan Arends, en paragraaf 9.3 en 9.4, waaruit zal blijken dat in *De asielzoeker* van Arnon Grunberg categorische uitspraken een sterk subjectieve en modale werking hebben.

106 Ontleend aan Simpson 1993, 48-50.

inhoud van de typering positief, negatief en neutraal volstaat. Bij vertellers of focalisatoren met 'positive shading'¹⁰⁷ kun je over het algemeen veel deontische en boulomaïsche modaliteit aantreffen, 'foregrounding a narrator's desires, duties, obligations and opinions vis-à-vis events and other characters' (Simpson 1993, 56). Dat uit zich in de zogenaamde *verba sentiendi*, werkwoorden die voelen en denken aanduiden, evaluerende bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden. Epistemische modaliteit en perceptiemodaliteit daarentegen zijn in dit type verhalen relatief ongebruikelijk; dat zijn juist kenmerken van het *negatieve* type vertellers.

Het gaat bij teksten met negatieve kleuring om epistemische hulpwerkwoorden, modale bijwoorden en modale werkwoorden die onzekerheid en twijfel aanduiden, zoals 'I suppose, I imagine and I assume' en perceptieaanduiders als 'blijkbaar', 'misschien' en 'schijnbaar', of uitdrukkingen als 'it looked as if...; it seemed... it appeared to be...'. (Simpson 1993, 58). Onzekerheid over het verloop van gebeurtenissen of met betrekking tot andere personages komt hierdoor sterk naar voren.

Wanneer er ten slotte sprake is van een *neutrale* vertelling, dan is elke vorm van modaliteit afwezig. De verteller of focalisator geeft geen meningen, oordelen of gedachten en gevoelens prijs en vertelt het verhaal door middel van uiterlijke beschrijvingen en categorische beweringen. Veel fysieke en weinig psychologische beschrijving dus.¹⁰⁸

De stilistische precisering van A, B(v) en B(p) in positief, negatief en neutraal is zowel geschikt om teksten als geheel mee te typeren, als ook om (plotselinge) overgangen van het ene naar het andere type in één specifieke tekst aan te wijzen en te interpreteren. De typologie van Simpson heeft twee voordelen boven de indelingen van Stanzel en Bal. Ten eerste wordt er gewezen op concrete linguïstische kenmerken die de diverse vertellers en focalisatoren kunnen karakteriseren, zoals hierboven is aangetoond. Door op modale werkwoorden, bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden te letten, kan de lezer een nauwkeuriger analyse maken van de wijze waarop vertellers en personages zich in een tekst of in een bepaalde passage gedragen.

107 *Shading* kunnen we vertalen met 'kleuring'.

108 Simpson maakt deze interpretatieve claims zonder te willen stellen dat er een rechtstreeks of algemeen geldig verband bestaat tussen positieve, neutrale of negatieve kleuring en interpretatief effect: 'Throughout this and the previous chapter, I have tried to resist the temptation to extrapolate directly from observation of particular configurations of modality and transitivity to overgeneralized statements about literary genres. The discussion of the passage from *Blackwoods* [...] was a case in point, where negatively shaded modality combined with a highly 'ergative' transitivity pattern to create the alienating effect which, I argued, typifies much of the 'Gothic' genre. However, not only can both of these linguistic features occur in contexts other than this, but they are only two of a host of linguistic layers which make up the structure of any utterance. Certainly, one would be hard put to develop an exclusively linguistic definition of the 'Gothic'. Yet if we look at the problem of interpretative positivism from another angle, a literary stylistic analysis which avoided *all* attempts at interpretation would appear strange and perhaps somewhat pointless.' (Simpson 1993, 113-114). Simpson geeft aan hoe door middel van context en een samenspel van linguïstische factoren toch een verband tussen linguïstische kenmerken en stilistische interpretatie gelegd kan worden. Zie ook paragraaf 2.4 over de rol van context in interpretatie.

Ten tweede koppelt Simpson de diverse verhoudingen van verteller of personage tot de gebeurtenissen (positief, negatief of neutraal) en de inzet van specifieke modale tekstkenmerken aan interpretatieve effecten. Bij elke subcategorie wordt niet alleen aangegeven welke tekstkenmerken (modaliteit) belangrijk zijn, maar ook wat voor functies ze kunnen hebben in romans. Dit wordt met representatieve tekstfragmenten toegelicht.¹⁰⁹

Simpsons typeringen zijn zowel geschikt om teksten als geheel te karakteriseren, als om overgangen binnen één tekst van het ene naar het andere subtype te analyseren en functioneel te verklaren. Over het effect van A-negatief (of een plotselinge overgang van A-positief naar A-negatief) zegt Simpson bijvoorbeeld dat dit een effect van 'bewilderment and estrangement' kan hebben, dat er een 'disorientating lack of purchase on events narrated' ontstaat, 'with things no longer as palpable as they were'. A-negatief kan gebruikt worden voor 'self-questioning' of om een 'sensation of shock' over te brengen (Simpson 1993, 58-59). B-negative heeft 'alienating or disquieting effects' en wordt vaak gebruikt 'for a portrayal of villains and grotesques', omdat de lezer maar moet raden naar de motieven van de schurk of antiheld; doordat vaak alleen diens uiterlijk en gedrag worden beschreven, maar niet zijn gedachten of motieven, komt hij des te sterker over als 'inhumaan', wreed (Simpson 1993, 66).

A- en B-neutrale vertellingen hebben een 'flat, almost "journalistic" feel', en kunnen gebruikt worden om een realistische sfeer te scheppen. Het effect kan ook onpersoonlijk zijn, en de neutrale vertelwijze kan een 'startling effect' hebben 'when this mode is used to narrate events to which emotional involvement is normally attached' (Simpson 1993, 61).¹¹⁰ Effecten van afstand en nabijheid, sympathie en antipathie, spanning en verwarring worden zo op een systematische manier gerelateerd aan duidelijk herkenbare linguïstische indicatoren.

Van de vele tekstvoorbeelden die Simpson presenteert om de effecten van specifiek modaliteitgebruik in verschillende literaire teksten te illustreren, geef ik er hier één, een fragment uit Samuel Becketts *Molloy*. Er is bij Beckett sprake van een type A-verteller, oftewel een persoonsgebonden verteller of ik-verteller:

And suddenly I remembered my name, Molloy. My name is Molloy, I cried, all of a sudden, now I remember. Nothing compelled me to give this information, but I gave it, hoping to please, I suppose. They let me keep my hat on, I don't know why. Is it your mother's name? said the sergeant, it must have been a sergeant. Molloy, I cried, my name is Molloy. Is that your mother's name? said the sergeant. [...] I thought it over. Your mother, said the sergeant, is your mother's – Let me think! I cried. At least I imagine that's how it was. (Geciteerd naar Simpson 1993, 51-52).

109 Voor een uitgebreide uitleg verwijs ik graag naar Simpsons rijk geïllustreerde hoofdstuk 3 uit *Language, Ideology and Point of view* (Simpson 1993, 46-84). Op deze plek volsta ik met enkele representatieve voorbeelden.

110 Zie ook Vandelanotte (2010), die diverse typen van 'afstandscheppende' mogelijkheden binnen het ik-vertelperspectief onderscheidt.

Op grond van de handboeken van Bal en Van Boven & Dorleijn kunnen we in dit ik-verhaal 'ik-belevende' en 'ik-vertellende' gedeeltes onderscheiden. Met Simpsons 'modal grammar of point of view' kunnen we deze passage preciseren met behulp van linguïstische kenmerken. Dan valt de hoge graad aan epistemische modale uitdrukkingen van de verteller op (it must have been, 'I suppose, 'I don't know', 'At least I imagine that's how it was'. Deze uitdrukkingen staan in de tegenwoordige tijd en karakteriseren de houding van de verteller. Het type modaliteit – type A-negatief – versterkt niet alleen het gevoel van onzekerheid, verwarring en vervreemding dat het personage toentertijd ervoer, maar geeft tevens aan dat de verteller ook nu nog niet precies weet wat er in het verleden gebeurd is.

De linguïstische precisering van perspectieftypen in positief, negatief en neutraal stelt de interpreter in staat de stilistische opbouw van perspectiefkeuzes nauwkeurig in kaart te brengen: 'The relatively neglected concept of *modality*, it will be argued, can account systematically for the different points of view exhibited by many works of narrative fiction.' (Simpson 1993, 9). En hoewel er geen één-op-éénrelatie is tussen stilistische kenmerken en interpretatief effect, is er wel een correlatie tussen specifieke modaliteitskeuzes en literaire functie. Simpson geeft daarvan een goed overzicht. Het grote voordeel van deze benadering is dat men *betrouwbare* en *controleerbare* uitspraken kan doen door uit te gaan van de talige kenmerken van een tekst: 'Where the benefit of linguistics does lie is in the way it offers an established metalanguage which can account systematically for what the analyst feels are significant features of language in a text.' (Simpson 1993, 4). Interpretatieve oordelen worden op deze manier gestoeld op een betrouwbare, linguïstische basis.

Het was in deze paragraaf mijn doel om aan te tonen hoe stilistische hulpmiddelen je in staat stellen perspectief nauwkeuriger te analyseren. *Hoe* er gefocaliseerd wordt en *welke visie* verschillende focalisatoren erop nahouden – vragen die bij Bal centraal staan –, kan op deze manier met behulp van duidelijk aanwijsbare tekstenkenmerken worden omschreven. Simpsons aandacht voor modaliteit is ook relevant voor de praktische stijlanalyses die in deel II van dit proefschrift worden gepresenteerd. Zo speelt negatieve modaliteit een belangrijke rol bij het creëren van effecten van subjectiviteit en objectiviteit bij Jan Arends, Maarten Biesheuvel en Arnon Grunberg. Een analyse van modaliteitsgebruik helpt tevens om de redeneerprocessen en de verhouding van personages tot de werkelijkheid in *De Asielzoeker* van Arnon Grunberg in kaart te brengen (zie paragraaf 9.4 en 9.6). Net als in Simpsons 'modal grammar' bevinden mijn stilistische analyses zich op het grammaticale niveau en zijn ze erop gericht om een verband te leggen tussen keuzes op het microniveau van de tekst (de grammatica) en het macroniveau (de interpretatie, het effect). Ook modaliteit is daarbij van belang. Het verschil met Simpsons benadering is dat perspectiefbepaling niet het doel is van mijn analyses. Ik richt me op de samenhang tussen stijl en thema, waaraan uiteraard ook de perspectiefkeuze een bijdrage kan leveren.¹¹¹ Wat mijn benadering en die van Simpson gemeen hebben is dat ze zich beide

111 Ook in het proefschrift van Van Leeuwen (2015) wordt op een linguïstische manier gekeken naar perspectief, niet in literaire teksten maar in politieke toespraken. Van Leeuwen laat in hoofdstuk 4 van zijn dissertatie zien hoe Geert Wilders op een strategische manier van perspectief gebruikmaakt door op strategische wijze kiezers een perspectief toe te schrijven. In hoofdstuk 5 betoogt hij dat Wilders door de jaren heen minder ge-

op het grammaticale niveau bevinden en dat de functie en het effect van de gekozen taalmiddelen centraal stellen.

5.4 Vertellerstekst versus persoonstekst

De hierboven aangehaalde koppeling tussen micro- en macroniveau is ook aan de orde bij een ander aspect van perspectief en focalisatie: namelijk bij het onderscheid tussen vertellerstekst en persoonstekst.¹¹² Dat onderscheid wordt van groot belang geacht in de literaire analyse, omdat de gedachte is dat je moet kunnen vaststellen wie verantwoordelijk is voor een bepaalde uiting: het personage of de verteller.¹¹³ Maar dat is, zeker in het geval van vrije indirecte rede, waarbij vertellers- en persoonstekst door elkaar heenlopen, lang niet altijd met zekerheid vast te stellen. Herman & Vervaeck geven diverse voorbeelden van problematische tekstfragmenten en concluderen: 'Bij elke classificatie die de structuralistische narratologie voorstelt, doen zich grensgevallen en problemen voor die nog geen oplossing gekregen hebben en die allicht nooit opgelost zullen worden. In vele gevallen moet de structuralist zich beperken tot de vaststelling dat het concrete verhaal de theoretische opsplitsingen door elkaar gooit.' (Herman & Vervaeck 2005, 104).

Herman & Vervaeck geven aan dat poststructuralistische onderzoekers zich minder bezig houden met de vraag 'wie spreekt' en dat vooral in de hedendaagse cognitieve narratologie een tendens aanwezig is om het onontwaaarbaar door elkaar lopen van vertellers- en personagestemmen als gegeven te beschouwen.¹¹⁴ Daarmee zijn de bekritiseerde classificaties (vertellerstekst, persoonstekst, directe

bruik is gaan maken van complementconstructies om zijn perspectief op kwesties weer te geven, waarmee een effect van objectiviteit gecreëerd wordt.

- 112 Dat onderscheid wordt vooral gemaakt bij de analyse van gedachte- en gespreksweergave: directe rede (persoonstekst; het personage is verantwoordelijk voor de uiting); indirecte rede (vertellerstekst) en vrije indirecte rede (mengvorm van persoons- en vertellerstekst).
- 113 Van Boven & Dorleijn noemen dit zelfs het 'kernpunt' van hun hoofdstuk over vertellen (Van Boven & Dorleijn 2003, 183). Ook Sanders (1994) is gericht op het vaststellen van verantwoordelijkheid voor uitingen. Haar twee hoofdvragen zijn: *wie is 'de bron die verantwoordelijk is voor de informatie en [wat is] de mate waarin deze bron op de voorgrond treedt in de weergave van de informatie'.* (Sanders 1994, 219).
- 114 Herman & Vervaeck (2005, 101) geven, in navolging van de cognitief narratologische inzichten van Monika Fludernik (1996), aan dat bij gespreks- en gedachteweergave spreektaalige elementen die persoonlijk lijken, toch conventioneel en stereotyp kunnen zijn. Dit wordt door Fludernik 'typificatie' genoemd. Met die term duidt Fludernik linguïstische middelen aan die conventioneel en stereotyp zijn voor een bepaald genre. Wanneer bijvoorbeeld in een zin in de vrije indirecte rede getwijfeld en gestotterd wordt en gekleurd taalgebruik voorkomt, dan wordt daarmee gesuggereerd dat het daarbij gaat om elementen die het personage letterlijk gezegd zou hebben, en dat die letterlijke elementen (persoonstekst) zijn verweven met woorden die van de verteller afkomstig zijn (de vertellerstekst). Herman & Vervaeck gebruiken hierbij als voorbeeldzin: 'Hij zei dat hij godverdomme in de oorlog veel onderduikers ge... gered had', waar de vloek en het gestotter de indruk wekken van een exacte weergave. Stotteren en het gebruik van emotionele uitroepen zijn echter stereotype (conventionele) weergavemechanismen waarmee in literaire teksten de schijn van echtheid gewekt wordt. Dit mechanisme (een effect van mimesis en persoonlijke kleuring door het gebruik van stereotype formuleringen) wordt door Fludernik 'typificatie' genoemd. Fludernik hecht vanwege de rol van typificatie minder

rede, indirecte rede etc.) geenszins overbodig geworden: het blijven nog steeds handige hulpmiddelen om linguïstische aspecten van een (literaire) tekst mee te beschrijven. Maar belangrijker dan de vraag of een specifieke uiting aan verteller of personage toe te schrijven is, is de vraag welke functie de specifieke gedachteweergave heeft in het verhaal. In deze paragraaf geef ik aan dat ook bij gedachte- en gespreksweergave meer gekeken moet worden naar de functie van bepaalde formuleringkeuzes.

Veel interessanter bijvoorbeeld dan de vaststelling dat een bepaalde zin in de vrije indirecte rede staat, is de vraag naar de *functie*: Waarom krijgen we hier een *direct quote* en horen we op een andere plek alleen maar indirect wat er gezegd wordt? Wat is de link tussen de wijze van gedachte- en gespreksweergave en de interpretatie van het verhaal? Het volgende tekstfragment vormt hierbij een mooie illustratie. Het is een passage uit de novelle *The tiger moth* van H.E. Bates, waarin een tijdelijk in een dorp gelegeerde soldaat avances maakt bij een schooljuffrouw:

She rested her fork on the edge of her plate and he noticed for the first time that she was wearing no wedding ring. He immediately changed the subject.

'Are you in one of the services?' he said.

No, she said, she was teaching literature and history in St. Anne's High School for Girls. They had been evacuated from London to a mansion called Clifton Court. Did he know it?

'I see it from the air. Sounds pretty dull though. Still, fun and gossip in the common room I've no doubt.'

No, she was free of all that, she said, thank God. She'd managed to buy a small cottage of her own.

'Sounds cosy. Perhaps I might invite myself over some time?'

'The garden's a mass of weeds.'

This enigmatic answer of hers had the effect of changing his interest into a certain excitement.

(Geciteerd naar Hutchinson 1988, 141-142).

De man is focalisator. Zijn deel van het gesprek met de vrouw wordt in de directe rede weergegeven. In contrast daarmee staan de meeste antwoorden van de vrouw in de vrije indirecte rede. Enkel haar laatste antwoord wordt in directe rede gepresenteerd. Die specifieke presentatiewijze heeft als functie om een effect van 'afstand' in stand te houden.¹¹⁵ We horen de vrouw *via* de man. De focalisatie blijft dus bij het mannelijke personage, ook als de vrouw aan het woord is.

belang aan de vragen 'Wat een personage of verteller letterlijk gezegd heeft', en 'wie spreekt' in een bepaald citaat. Die vragen kunnen worden vervangen 'door een onderzoek naar de typische wendingen die de taal oplegt en die de subjectieve expressie tegelijkertijd mogelijk maken en vervormen.' (Herman & Vervaeck 2005, 101). De cognitieve narratologie heeft dus meer oog voor de literaire tekst als constructie die erop gericht is effecten van mimesis te bewerkstelligen bij de lezer.

115 Volgens Short is op de schaal van manieren van *speech presentation* (weergave van spraak) de Directe Rede de prototypische weergavevorm: '[W]e assume that D[irect] S[peech] is the *norm* in the novelist's representation of speech, and that any movement towards the narrator end of the scale (and F[ree] I[ndirect] S[peech]) is the next possibility leftwards on that scale) represents narratorial interference in the representation of what characters say in the fictional world.' (Short 1996, 307). Wordt een tekstfragment in de vrije indirecte rede of

De man stelt directe vragen, die in de directe rede worden weergegeven. Zij geeft weliswaar antwoord, maar gedraagt zich niet heel uitnodigend. Aan die afstandelijkheid wordt stilistisch vormgegeven door haar woorden indirect (gecombineerd met vertellerstekst) te presenteren. De laatste zin wijkt af van dit beeld. Daar is het taalgebruik stilistisch direct (de directe rede is gebruikt), maar deze zin is daarentegen *inhoudelijk* als raadselachtig te karakteriseren: ze ontwijkt nu inhoudelijk een directe reactie op zijn vraag. Die indirectheid, en het feit dat zij hem op afstand houdt, wordt dus in de rest van het fragment stilistisch uitgedrukt door de inzet van de vrije indirecte rede: 'The FIS [Free Indirect Speech] helps to create the air of uncertainty' (Hutchinson 1988, 142).

Een tweede voorbeeld om aan te geven dat het niet volstaat om in een bepaalde tekstpassage (te proberen) aan te geven welke typen gedachte- en gespreksweergave aanwezig zijn. Barbara Dancygier toont dat aan aan de hand van een passage uit Margaret Atwoods roman *The Blind Assassin*:

I was informed of the accident by a policeman: the car was mine, and they'd traced the license. His tone was respectful: no doubt he recognized Richard's name. He said the tires may have caught on streetcar track or the brakes may have failed, but he also felt bound to inform me that two witnesses – a retired lawyer and a bank teller, dependable people – had claimed to have seen the whole thing. They'd said Laura had turned the car sharply and deliberately, and had plunged off the bridge with no more fuss than stepping off a curb. They'd noticed their hands on the wheel because of the white gloves she'd been wearing. (Geciteerd naar Dancygier 2011, 89).

Dancygier stelt naar aanleiding van deze passage:

Ostensibly, the fragment is an elaborate report of various stretches of speech and thought. There are thoughts of the narrator, as she guesses how the police got to her and why the policeman sounded respectful, there are the policeman's words [...] and the information he had gathered from the witnesses, and there are the eyewitness reports [...]. At this level, the fragment is saturated with STR [Speech & Thought Representation] constructions, with words and thoughts attributed to four different individuals. (Dancygier 2011, 90).

Maar wat is de *functie* van deze ophoping van gespreks- en gedachteweergaven? Dancygier laat zien dat de personages in dit tekstfragment worden gebruikt om verschillende meningen over de oorzaak van Laura's dood naar voren te laten komen. Was het een ongeluk of was het zelfmoord? Dat is de centrale thematische vraag in *The Blind Assassin*. Het gaat er dus niet om dat hier sprake is van personages (getuigen, politieagent, hoofdpersoon) wier gedachten en gesprekken dienen te worden gepresenteerd:

in de indirecte rede geciteerd, dan is die uiting verwijderd van de prototypische directe rede, wat in dit geval een effect van afstandelijkheid en terughoudendheid bij de vrouwelijke gesprekspartner suggereert.

Primarily, their reports are used in establishing two possible interpretations of what happened – as an accident or as suicide [...]. Jointly, they construct the crucial point of the entire narrative, rather than having a specific role as characters whose speech and thought needs to be represented. (Dancygier 2011, 90).¹¹⁶

Dit zijn twee voorbeelden van de mogelijke stilistische functies die gedachte- en gespreksweergave kunnen uitoefenen in een tekst. In de narratologische handboeken is er nauwelijks aandacht voor dit type stilistische inzet van gespreks- en gedachtweergave.¹¹⁷ Van Boven & Dorleijn bespreken in het kader van 'stilistische variatie' wel het feit dat personages zich door hun taalgebruik kunnen laten herkennen: een bekakt personage zal bekakt praten, een kind kinderlijk, etc. De spreekstijl kan dus worden ingezet om een bepaald personage te karakteriseren. Op grond van dit feit generaliseren zowel Bal als Van Boven & Dorleijn, door te stellen dat vertellerstekst en persoonstekst van elkaar kunnen worden onderscheiden doordat de twee typen gerelateerd zijn aan het onderscheid tussen onpersoonlijk versus persoonlijk taalgebruik: 'Over het algemeen zal vertellerstekst neutraal van toon zijn, terwijl in persoonstekst gemarkeerde formuleringen kunnen worden gekozen.' (Van Boven & Dorleijn 2003, 234). Maar op een verband tussen focalisatiemogelijkheden en thematiek wordt in de handboeken niet gewezen.

Dat vertellerstekst meestal neutraal zou zijn, is zeker met Simpsons positieve, negatieve en neutrale kleuring in het achterhoofd al een twijfelachtige bewering. Ook Van Boven & Dorleijn geven aan dat het hier geen wet van Meden en Perzen betreft:

Natuurlijk is vertellerstekst niet per definitie ongemarkeerd. Droogstoppel in de *Max Havelaar* heeft een heel specifieke stijl – maar die is dan ook verteller en personage tegelijk. De verteller Boontje in *De Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon hanteert een stijl die geenszins onpersoonlijk of neutraal aandoet, maar juist de indruk maakt van een spontane, primitieve mondelinge uiting, getuige de openingszin [...]. (Van Boven & Dorleijn 2003, 235, zie ook Bal 1990, 37-38).

Daarmee wordt het zojuist opgestelde onderscheidingscriterium meteen onbruikbaar gemaakt. In plaats van het als algemene richtlijn gepresenteerde onderscheid onpersoonlijk versus persoonlijk is

116 Dancygier spreekt in termen van *viewpoint compression* (het samenbrengen van meerdere visies in één uiting) en *viewpoint decompression* (het omgekeerde mechanisme). Zij werkt met een narratologische toepassing van Mental space en Blending theory om de mechanismen te beschrijven waardoor factoren als perspectief en gespreks- en gedachtweergave aanleiding geven tot bepaalde interpretaties en motieven in een literaire tekst. In plaats van 'reporting' staat bij haar de 'construal' (zie ook hoofdstuk 7.2) van interpretaties centraal.

117 Herman & Vervaeck gaan in op de 'mogelijke werelden'-theorie van Marie-Laure Ryan en noemen kort David Hermans theorie van 'hypothetical focalisation', waarbij vertellers of focaliseerders gerangschikt worden op een schaal van zekere naar onzekere mededelingen (Herman & Vervaeck 2005, 158-159). Dit wordt echter niet uitgewerkt of toegelicht aan de hand van linguïstische kenmerken waarmee die mate van (on)zekerheid kan worden vastgesteld.

Simpsons aandacht voor modaliteit (Welke modaliteit vertoont de verteller? Welk type modaliteit zien we wanneer een personage focaliseert? En wat voor effect heeft die modaliteit op onze interpretatie van het verhaal?) een nauwkeuriger, linguïstisch steviger gefundeerde manier om vertelstijlen stilistisch te karakteriseren. Het onderscheid persoonlijk versus onpersoonlijk is te algemeen.

Daarnaast tonen de hierboven besproken fragmenten uit *The tiger moth* en *The blind assassin* aan dat er een verband gelegd dient te worden tussen de gekozen gedachte- en gespreksweergave en de interpretatie van een verhaal. Het onderscheiden van vrije indirecte, indirecte en directe rede kan nuttig zijn, maar moet geen doel op zich vormen. Het doel moet gelegen zijn in het vaststellen van de relatie tussen vorm en functie: wat voor effect heeft de gedachte- of gespreksweergave voor de interpretatie van de gebeurtenissen?

5.5 Conclusie

Tekstkenmerken en functionele effecten dienen in samenhang gepresenteerd te worden. Het was mijn doel in dit hoofdstuk om een stilistische kijk te presenteren op perspectief en focalisatie, zodat nauwkeuriger in kaart gebracht kan worden hoe daaraan op linguïstisch niveau uitdrukking kan worden gegeven en met welk effect dat gebeurt.

Een stilistische analyse van perspectieftypen in de lijn van Simpsons modaliteitscategorieën lijkt een waardevolle aanvulling op en precisering van de bestaande narratologische benadering van perspectief te zijn. Simpson wijst op specifieke linguïstische indicatoren waarmee diverse vertellers- en focalisatiehoudingen van elkaar onderscheiden kunnen worden. Modaliteit is daarbij het centrale begrip. Daarnaast is er bij Simpson een centrale plek voor de uitleg van de mogelijke *functies* van diverse modaliteitstypen. In mijn stijlanalyses in deel II van dit proefschrift richt ik me net als Simpson op grammaticale fenomenen en op uitdrukking van modaliteit, en een functionele interpretatie van taalverschijnselen is mijn oogmerk. Maar mijn doel is niet het vaststellen of nader omschrijven van perspectieftypen. Dat is dan ook de reden dat ik Simpsons 'modal grammar' niet één op één toepas in dit proefschrift. Maar omdat stijl, thematiek en perspectief nauw met elkaar in verband staan en modaliteit daarin een centrale rol speelt, verwijs ik in deel II van dit proefschrift regelmatig naar overeenkomsten met Simpsons benadering.

Ik heb in het bovenstaande aangetoond dat meer aandacht voor de functie van perspectief- en focalisatiekeuzes noodzakelijk is, zeker vanuit didactisch oogpunt. Literair analisten, zowel studenten Nederlands als gevorderde literatuurvorsers, moeten niet alleen perspectieftypen kunnen herkennen (categoriseren); ze moeten ook weten hoe perspectiefkeuzes en –wisselingen geïnterpreteerd kunnen worden.

De vraag die ten slotte in dit hoofdstuk nog dient te worden beantwoord, is: 'Maar wat is nu de functie van de externe verteller in de beginregels van *De avonden*?' Ik herhaal de betreffende zinnen:

Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte. (Reve 1997, 7).

Waarom niet een minder plechtstatige omschrijving in plaats van 'in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946'? Waarom die expliciete verwijzing naar 'onze stad', en de expliciete introductie van Frits van Egters als 'de held van deze geschiedenis'? De auctoriale verteller die in deze formuleringen aan het woord is, herkennen we als afkomstig uit de negentiende-eeuwse verteltraditie. Maar de moraliserende en alwetende verteller die toen veelvuldig in verhalen optrad, is door de opkomst van stromingen als realisme en naturalisme eind negentiende en begin twintigste eeuw al in onbruik geraakt en mag in 1947 als vrijwel obsoleet worden beschouwd.¹¹⁸ Van Boven & Dorleijn geven aan dat de enige manier waarop de auctoriale verteller nog optreedt in moderne (en postmoderne) literatuur een context van 'ironie of spel' is (Van Boven & Dorleijn 2003, 195). Maar ook daar lijkt op het eerste gezicht geen sprake van te zijn bij *De avonden*: de auctoriale verteller verdwijnt na deze regels geheel van het toneel, en ook lijkt hij hier geen ironische of becommentariërende rol te spelen: hij grijpt niet in in het verhaal, hij blikt niet terug, hij kondigt niet aan wat er zal gebeuren; hij speelt alleen een introducerende rol, en geeft ook geen (ironisch) commentaar op de gebeurtenissen in deze verder realistische roman.

Of toch wel? Reves formulering is niet willekeurig. Er had ook een formulering kunnen staan waarin de auctoriale verteller geheel afwezig was. Dit zou wellicht meer in lijn zijn geweest met de vertelwijze in de rest van de roman. Doordat er zo'n duidelijke afwijking optreedt in de eerste regels, mogen we aannemen dat daar ook een reden voor is. Anders zouden we wellicht zelfs moeten spreken van een stijlbreuk.

Wat doet die auctoriale verteller dan precies in die eerste regels? De referentie naar de ouderwetse negentiende-eeuwse verteller – door het plechtige begin met de uitgebreide datumaanduiding en de vermelding 'de held van deze geschiedenis' – zorgt voor een verwachtingspatroon bij de lezer. Die herkent de verwijzing naar het typische negentiende-eeuwse avonturenverhaal, toen helden nog helden waren, avonturen beleefden en tegenslagen overwonnen, en toen vertellers nog alwetende, boven het verhaal staande en de lezer bij de hand leidende vertellers waren die het verhaal rijkelijk van commentaar voorzagen.

118 Van Boven en Dorleijn verwoorden de bezwaren tegen de auctoriale verteller als volgt: '... dat ze met het vertellerscommentaar heel wat morele visies en oordelen opgedrongen kregen'. Daarnaast kan de auctoriale verteller een spel spelen 'door het verhaal te onderbreken, uitweidingen in te lassen, op cruciale momenten informatie achter te houden en de personages nu eens van binnenuit en dan weer van buitenaf te presenteren. In latere tijden ging men die punten als hinderlijk ervaren.' (Van Boven & Dorleijn 2003, 194). Het spelen met informatie door de verteller conflicteert namelijk met het streven naar realisme van de moderne twintigste-eeuwse roman en werd daarom afgewezen.

Het oproepen van die negentiende-eeuwse avonturenroman en romanheld kan vervolgens in verband gebracht worden met de inhoud en het hoofdpersonage van *De avonden*, en dan blijkt: het contrast met *antiheld* Frits van Egters en het verhaalverloop van *De avonden* – waarin acties en heldendaden ontbreken – kon niet groter zijn. De inzet van dit vertelperspectief in de eerste regels is daarmee te classificeren als een voorbeeld van de beroemde Reviaanse ironie: het contrast tussen het plechtige versus het alledaagse, hier geconcretiseerd aan de hand van de tegenstelling *held* – *antiheld*, mede gecreëerd door middel van de inzet van het auctoriale vertelperspectief.

Deze casus illustreert niet alleen dat het nodig is om naar de functie van perspectiefkeuzes te vragen, het is ook een mooi voorbeeld van de contextafhankelijkheid van stilistische effecten, die eerder in paragraaf 2.4 aan de orde werd gesteld. In dit geval wordt de context gevormd door enerzijds literatuurwetenschappelijke en literatuurhistorische kennis¹¹⁹ en anderzijds de inhoud en thematiek van het verhaal *De avonden*. Die specifieke constellatie roept de tegenstelling *held-antiheld* in het leven, en daarmee kan aan de inzet van de auctoriale verteller de stilistische functie van Reviaanse ironie worden toegekend.

Het doel van literatuuronderwijs is studenten te leren om teksteigenschappen te interpreteren en te koppelen aan andere talige en contextuele informatie. In handboeken dienen daarom de gebruiksmogelijkheden en effecten van de verschillende soorten perspectiefkeuzes duidelijk te worden uitgelegd. Dat kan door de specifieke talige constructie van perspectieven expliciet te analyseren (Simpsons modaliteitsanalyse), en/of door formulerings- en perspectiefkeuzes in verband te brengen met andere, ook niet-talige informatie (inhoud, achtergrondkennis, literatuurgeschiedenis). Het doel van de *case studies* in het tweede deel van dit proefschrift is dan ook om deze stappen, van taalfenomenen naar contextuele interpretatie, zo nauwkeurig en controleerbaar mogelijk te presenteren, en zo inzicht te geven in het proces van stilistische analyse.

Bij die nauwkeurigheid en controleerbaarheid hoort ook de inzet van kwantitatieve gegevens. Interpretaties kunnen worden ondersteund door middel van frequentiegegevens. Het volgende hoofdstuk is daarom gewijd aan nut en nadeel van kwantitatieve middelen voor de stilistiek.

119 Kennis van literaire stromingen/genres en hun verteltechnische en inhoudelijke kenmerken, kennis van ontwikkeling en gebruik van diverse typen vertelperspectief door de eeuwen heen, kennis van wat geldt als plechtstatig taalgebruik, kennis van ironie en van de specifieke Reviaanse ironie en stijl, et cetera.

