

Syllabus verhaalanalyse

Hoofdstuk 1

Definities: Een verhaal is de in een mededeling vervatte en geordende reeks gebeurtenissen; die ene mededeling kan de vorm hebben van mondelinge communicatie of van tv-reclame, maar zij kan evengoed een film, roman of een tragedie zijn.

(A. Kibedi Varga)

Een verhaal bestaat uit een tekst die een opeenvolging van gebeurtenissen van menselijk belang integreert in de eenheid van een handeling.

(Cl. Bremond)

Een verhaal is de overgang van de ene situatie naar de andere, waarbij situatie wordt opgevat als de relaties tussen personen op een gegeven ogenblik in termen van wederzijds belang of oppositie.

(L. Tomashevsky)

De uitspraken hierboven zijn nog niet voldoende om een waterdichte definitie van een verhaal te geven. Dat is eigenlijk ook niet mogelijk. Er zullen altijd teksten te vinden zijn die zich aan een definitie onttrekken. Maar zo'n definitie is ook niet nodig. In de praktijk zal het nauwelijks moeilijkheden opleveren vast te stellen wat wel en wat niet tot de categorie verhalende teksten behoort. Wel is het de moeite waard te bekijken of de hierboven gegeven citaten ons kunnen helpen greep te krijgen op verhalen.

Essentieel in alledrie de definities is het begrip **handelingsverloop**, of verandering in een reeks gebeurtenissen. Natuurlijk is het mogelijk, dat de slotsituatie neerkomt op de beginsituatie (we spreken dan van een **cyclisch verloop**), maar intussen is er dan het een en ander gebeurd, waardoor die twee situaties toch wezenlijk van elkaar verschillen. Ook is het denkbaar dat de aanvangssituatie in het geheel niet verandert: dan hebben we te maken met een grensgeval, een limiet waarnaar moderne schrijvers vaak op weg zijn. Een slotsituatie die geen afronding geeft, maar mogelijkheden te raden open laat, is een **open einde**.

Wie een verhaal leest, komt al gauw tot de ontdekking dat er meer is dan alleen handelingsverloop. Zij of hij wordt geconfronteerd met een mengeling van gebeurtenissen, beschrijvingen en informatie over wie wat doet. Wanneer er tijdens het lezen een beeld ontstaat van een geheel, een reeks gebeurtenissen die op de een of andere manier met elkaar samenhangt, krijgen we steeds meer de neiging onze tekst als een verhaal te beschouwen. Een krantenbericht is vaak zo'n verslag van een reeks samenhangende gebeurtenissen, evenals een sprookje, een bijbelverhaal, een realistische roman als *Madame Bovary* van Gustave Flaubert, maar ook een vreemd verhaal als *Die Verwandlung* van Franz Kafka. Met 'samenhang' bedoelen we niet, dat er een logische lijn in het verhaal zou moeten zitten. Het gaat om de **tekstuele samenhang**. De overgangen van de ene naar de andere episode zijn op de een of andere manier 'mee te maken'. De lezers kunnen volgen wat er gebeurt, of, als dat niet eenvoudig is, zullen ze proberen een samenhang te reconstrueren.

Om op een zinvolle wijze over verhalen te kunnen spreken, staat ons een uitgebreid analyse-instrumentarium ter beschikking. De belangrijkste begrippen daaruit bespreken we in de volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 2

ANALYSE

Een verhaal doet zich aan de lezer voor als een lopende tekst, een reeks zinnen. Een analyse is alleen mogelijk als de "**zich vormende vorm**" van een tekst bekeken wordt in het licht van de "**gevormde vorm**", het totale verhaal. Strikt genomen bestaat de zich vormende vorm maar

eenmaal: wanneer je het verhaal voor het eerst leest. Elke volgende lezing wordt mede bepaald door de gevormde vorm: de kennis van de complete tekst, die als herinnering in de geest aanwezig is. Nu is de eerste lezing uniek, maar meestal gebrekkig. Het is onze bedoeling, door een groeiend inzicht in de complete tekst als het ware een **ideale eerste lezing** te construeren. Om te kunnen beoordelen of een onderdeel functioneert, moet je het binnen een eenheid kunnen plaatsen. De meest dwingende eenheid is het uiteindelijke product, de kant-en-klare tekst.

2.1 ZINNEN

De zinnen in een verhaal zijn te onderscheiden in **primaire en secundaire zinnen**. De eerste (primaire dus) openen handelingsmogelijkheden, die later al dan niet worden gerealiseerd. Bedoeld zijn alleen die zinnen die voor het verhaal als fabel (ook wel: plot) onmisbaar zijn. Een sigaret die aangeboden wordt, opent de mogelijkheid van aannemen of weigeren, maar in negen van de tien gevallen is deze handeling volledig willekeurig; dit in tegenstelling tot het plaatsen van een tijdbom en het afgaan daarvan of niet. Zo'n primaire zin en zijn inlossing kun je zien als een **minimale verhaaleenheid** (die overigens nog verder te ontleden valt). Eentje, maar meestal meer van deze eenheden vormen een **sequentie**, dat wil zeggen een afgerond gedeelte handelingsverloop.

De tweede (secundaire dus) zijn al die zinnen die een primaire zin verbinden met zijn logische of onlogische inlossing. Deze zinnen kunnen van verschillende aard zijn of een van elkaar verschillende functie hebben. Te onderscheiden zijn:

- **Informaties** (preciserings van personages, handelingen, plaats, tijd, etc.);
- **Beschrijvingen** (het doorgaan in detail op de hierboven genoemde onderdelen);
- **Afleidingen** (zinnen die de aandacht van de hoofdhandeling afleiden).

De laatste twee typen zijn van invloed op de spanning tussen een primaire zin en zijn inlossing. De nieuwsgierigheid die gewekt wordt door het signaal (prospectief = vooruitverwijzend aspect), wordt niet meteen bevredigd. Bestaat die spanning uit zweven tussen angst en hoop, tussen twee tegengestelde krachten in het algemeen, dan noem je die spanning **suspense**. Meestal zijn dan nog de volgende twee extra kenmerken waar te nemen:

- de tijd tussen het prospectief geladen signaal en het antwoord wordt opvallend gerekt (**manipulatie met de tijd**), of
- de verhaalpersonages weten zelf niet wat hun boven het hoofd hangt, maar de lezer wel. De lezer ziet dan de gebeurtenissen vanuit het perspectief (gezichtspunt) van de boven het verhaal staande verteller en komt in de ambivalente positie tussen het verlangen naar een snelle oplossing van de spanning en lekker lang genieten (**manipulatie van het perspectief**).

Een zeer belangrijke rol bij de dosering van de spanningverwekkende elementen en de daarna gegeven oplossing van de spanning speelt het begrip **timing**. Hoelang kan een verteller de hoofdhandeling onderbreken voordat de **spanningsboog** verloren gaat? Dat is uiteraard afhankelijk van zijn publiek. Sombere liederen voorspellen dat er ten gevolge van de zapcultuur binnenkort geen spanningsboog meer zal zijn.

2.2 WOORDEN

Niet alleen zinnen geven signalen, ook woorden kunnen dat en zulke woorden noem je dan logischerwijze **kern- of signaalwoorden**: als verteld wordt hoe *James Bond* in *Goldfinger* aan een bureau zit met vier telefoons, dan is dat cijfer meer dan slechts een kwantitatieve mededeling: het vertelt ons ook iets over rijkdom en de business waarin hij thuis is. Een kenmerk van een signaalwoord is, dat het naast de gewone betekenis nog een extra betekenis heeft. Die betekenis noemen we de **connotatieve betekenis**.

Er is een speciaal signaalwoord dat een meestal extra aandacht verdient: de **titel**. Vaak wordt daarin een verwachtingspatroon geschapen dat in etappes wordt ingevuld.

Een signaal hoeft niet helemaal ingevuld te worden aan het einde van een sequentie: meestal blijft er nog iets onopgelost, verwacht de lezer dat er nog meer werk van wordt gemaakt. Dat is zeker het geval in verhalen met een ontknoping aan het eind, of dat nu het oplossen van een raadsel is, het ontrafelen van een misdaad of het napluizen van ingewikkelde motivaties.

Opdracht:

Lees het verhaal *Bloed* van **G.K. van 't Reve** uit de bundel *Tien Vrolijke Verhalen* en schrijf de signaalwoorden op die iets zeggen over:

- a) de ontknoping
- b) de man
- c) de jongen
- d) het meisje



 **print**
het verhaal *Bloed*

BLOED

“Allen!” De man liet zijn schorre, raspende stem opnieuw door de ruimte klinken. Er kwam geen antwoord, maar ergens uit de buurt van de opgestapelde blokken geperst hooi klonk een kort geritsel. De oogleden van de man vernauwden zich gedurende de paar seconden dat hij onbeweeglijk bleef staan, al zijn zintuigen gespannen, wachtend of het geluid zich zou herhalen.

Het geritsel verplaatste zich. De man stak snel, met de achteloze nauwkeurigheid van een roofdier, de ruimte over die hem van de stapel scheidde, sprong met geruisloze behendigheid over de voorste paar blokken heen, en trok de ineengedoken gestalte van een jongen tevoorschijn. Even was er een stilte, die slechts verbroken werd door het geluid van een fluitende, hijgende ademhaling.

“En wat deed jij daar? Opvreter. Jij laf kreng. Wat had jij hier te zoeken?” sprak daarop zacht, en daardoor nog heser, de stem. Voordat er tijd had kunnen zijn geweest voor een antwoord, volgde reeds het geluid van steeds sneller toegediende slagen.

In het schaarse licht was alleen het gelaat van het kind duidelijk zichtbaar. Er waren geen tranen op te zien. Uit de mond steeg wel een regelmatig, hoog gekreun op, maar in de spitse, muisachtige gelaatstrekken en de diepliggende, donkere ogen viel slechts een uitdrukking van geduldige waakzaamheid te lezen.

De man duwde de gestalte voor zich uit en drukte het gezicht met brute kracht tegen de muur. Er klonk een gesmoorde gil, die de man een ogenblik zijn prooi deed loslaten. Opnieuw liet hij zijn vuisten op het lichaam van de jongen neerkomen, maar ten slotte scheen hij moe te worden, want opeens hield hij op, draaide zich om en verdween.

Allen veegde het bloed, dat uit zijn neus liep, weg van zijn lippen en spuwde de stukjes hooi uit, die met het bloed zijn mond waren binnengekomen, en trad op zijn tenen naar buiten, in het volle daglicht.

Nauwelijks was hij de staldeur uit, of opnieuw dook hij werktuiglijk in elkaar, maar de stem die zo onverwachts boven hem klonk was niet dezelfde als die van daareven. Hij herstelde zich en keek omhoog. “Allen, kom hier.” Hoog boven hem, over de rand van de vloer van de droogzolder, was een blozend gezichtje met gele krulletjes eromheen zichtbaar. Allen schudde nadrukkelijk het hoofd.

“O, je bloedt helemaal. Kom hier!” riep het stemmetje. De jongen veegde opnieuw zijn lippen schoon, en bekeek zijn hand. Hij deed een paar stappen naar voren, leunde tegen de ladder en drukte zijn gezicht tegen het koele staal van de sporten. “Je moet het zelf maar weten,” kirde het stemmetje boven hem. “Je komt hier of ik zal vader wat gaan vertellen.”

De jongen klom langzaam de hoge ladder op en ging, boven gekomen, op de vloer zitten, na eerst een stuk gedroogde appel van een van de honderden volgeregen lijnen die door de loods waren gespannen, te hebben afgerukt en in zijn mond te hebben gestopt.

“Dat heb je te laten,” zet het meisje. “Ik ga het vertellen.”

De jongen zei niets. Het meisje trok nu op haar beurt een half dozijn appelpartjes van een lijn, at een ervan op, en wierp de rest in de diepte. “Rupsen hebben ook bloed,” deelde ze mede. “Maar het is groen.”

De jongen bleef zwijgen. Op de grote hoogte waarop ze zich bevonden was een lichte bries voelbaar, die soms in de luchtsleuven van dak en wanden een ijl gezoem veroorzaakte.

“Hij vindt je altijd meteen,” vervolgde het meisje. “Omdat je te stom bent je te verstoppen. Vader zegt er zit niets in zijn hoofd en alles moet ik er zelf inslaan. Hij zegt: Allen kan geen woord van een ander woord onderscheiden. Dat zegt hij.”

De jongen likte aan zijn lippen, maar bewoog zijn hoofd niet. Het viel niet te zeggen of het gesprokene tot hem door was gedrongen. Zijn blik bleef onbeweeglijk voor hem uit gericht.

Het bouwsel waarop ze zich bevonden was veel hoger dan de stal en ook dan het woonhuis, dat grotendeels achter het staldak schuilging. Voor hen lag een wijd vergezicht over de met rotsmuurtjes gemarkeerde fruittuinen, de bijna geheel droge, rode rivierbedding en, voorbij de rivier, de hoge

boompartijen, blauwachtig door stof of warmtenevels, die het dorp omzoomden en alleen de bovenste trans van de kerktoren zichtbaar lieten. Van de huizen was nergens ook maar een steen of een dakpan te zien. Ook de dikke, hoge muur die bij de weg begon en die het kerkhof omgaf waar zijn ouders begraven lagen, bleef, hoe scherp de jongen ook tuurde, onzichtbaar voor zijn blik. Hij slikte de fijngekauwde appel door en begon met zijn nagels de hard geworden, donkere korst rond zijn neus los te krabben.

“De ladder kan helemaal los,” zei het meisje, driftig knikkend, waarbij haar krullen op en neer dansten. De jongen keek haar even aan. De ladder kon niet los, want die was immers van ijzer! Hij schudde het hoofd. “Wel waar!” kirde haar stemmetje. “Kijk maar.” Ze knielde neer, boog zich voorover en begon moeizaam de beide vleugelbouten los te draaien, waarmee de staken van de ladder aan de voorste vloerbalk zaten vastgeschroefd. Ze hield op toen de bouten halverwege naar buiten waren gekomen, en kwam weer overeind zitten. Haar purperen gezichtje was bezweet geraakt.

“Ik heb geen zin meer. Ik krijg pijn aan mijn vingers,” verklaarde ze, achterover leunend tegen de golfijzeren wand. De jongen maakte slechts een kort, slorpemd geluid.

“Waarom zeg je helemaal niks?” vroeg het meisje. Ze liet zich verder achterover zakken en bracht haar armpjes onder het hoofd.

“Denk je dat je nooit tegen me hoeft te antwoorden?” De jongen liet even zijn ogen over de liggende gestalte dwalen om ze ten slotte op de rode, dikke enkels en de zwarte knoopschoentjes die op die van een pop geleken, te laten rusten. Even, bijna onwaarneembaar kort, bewogen zijn lippen.

“Wil je weer helemaal niets zeggen?” Het stemmetje was even langzaam en lijsig als tevoren, maar een nieuwe toon, die de jongen al te goed kende, was er in hoorbaar geworden. “Je mag hier niet eens komen.” In een ritseling van massa’s geborduurd katoen richtte haar figuurtje zich op. De jongen staarde zwijgend langs de ladder neer op het betonnen plaveisel in de diepte.

“Ik ga vader vertellen dat je hier zit. Je hebt van de appels gegeten, dat kan hij zien.” Ze begon de ladder af te dalen. “Je hoeft dus niet te proberen die stukken op te rapen,” vervolgde ze, op de beneden over het beton verspreid liggende partjes wijzend. “Ik ga ze fijn trappen.”

Ze was nu beneden. De jongen keek toe hoe de voetjes, een trilling veroorzakend in de rose, gerimpelde knietjes, de nog half sappige stukjes vrucht driftig vermorzelden. Daarna zag hij haar om de hoek van de stal, in de richting van het woonhuis, in snelle dribbelpas verdwijnen.

De jongen bleef geruime tijd onbeweeglijk zitten. Om hem heen was het bijna volkomen stil. De bries was te zwak geworden om nog enig gesuis in de luchtsleuven van de loods voort te brengen. Slechts vaag, als van heel ver, was het loom, mompelend getok van hoenders te horen.

De jongen bewoog op zijn hurken naar voren. Zonder naar zijn handen te kijken, betastte hij de beide half uitgeschroefde bouten en begon ze verder uit te draaien. Het ging helemaal niet moeilijk, en hij kreeg helemaal geen pijn in zijn vingers!

Ergens koerde luid en opgewonden een duif. De jongen liet beide schroefbouten in zijn broekzak verdwijnen en richtte zich weer op. Een deur sloeg rammelend dicht, maar de jongen bewoog zich niet. Slechts even knipperden zijn oogleden. Over het kiezel naderden zware voetstappen, die dof werden op het beton.

De man bleef onderaan de ladder staan, beide handen op de rug houdend. Hij keek omhoog en zijn ogen, die scherp de omtrekken van de jongen opnamen, drukten verbazing uit. Zijn blik ontmoette niet die van de jongen, die stil voor zich uit keek en zich niet verroerde.

De man haalde zijn handen van achter zijn rug vandaan. In de ene had hij een vers afgerukte, sterke boomtak. Hij begon de ladder te bestijgen. De jongen slikte, maar nog steeds bleef hij roerloos zitten. Hij bewoog zich pas, toen het hoofd van de man de bovenste sport was genaderd.

Wat in enkele volgende ogenblikken gebeurde, zou niemand nauwkeurig hebben kunnen beschrijven, zo snel volgde alles elkaar op: de voet van de jongen die, als gedreven door een losspringende veer, de kin van de man raakte; de ladder die knarsend losliet en zich langzaam van de rand van de vloer begon te verwijderen; het gekreun dat uit de keel van de man ontsnapte, zijn bliksemsnelle draaiing om de ladder heen en zijn sprong, zijn vingertoppen en nagels, die slechts machteloze krassen in het stof van de loodsvloer achterlieten; de plof, die uit de diepte opklonk en de stalen palen van de loods deed trillen; en ten slotte de ladder zelf, die langzaam, bijna plechtig, op zijn plaats terugkeerde.

De jongen knielde neer en bracht de vleugelbouten weer in hun gaten aan. Daarna daalde hij naar beneden om de tak op te rapen en deze ver weg, tot over de omheining van de varkenshokken heen, weg te slingeren, steeds echter behoedzaam blijvend niet zijn voeten te zetten in het donkere, reeds tot stilstand gekomen stroompje, dat om het hoofd van de man over het beton was uitgevloeid.

(Ik zal het hier maar bij laten, hoewel ik ook graag dat gemene stiefzusje een doodsmak had laten

maken)

2.3 FABEL EN SUJET

Om over de inhoud te kunnen spreken, is het nodig dat je een **parafrase** van die inhoud maakt. Daarmee bedoelen we dat er een korte herschrijving (samenvatting) van het verhaal wordt gemaakt. Het is een zekere abstractie van het verhaal. Het maken daarvan is altijd moeilijk, omdat het voor een literair werk kenmerkend is, dat er een nieuwe werkelijkheid wordt geschapen door middel van typisch literaire middelen als doorbreking van de tijdsvolgorde (zie verderop) en van de verbanden. Echter, **de manier waarop iets verteld wordt, is belangrijker dan de vermelde feiten!**

In dit verband hanteren wij twee termen: **fabel** en **sujet**.

- De **fabel** (ook wel *histoire*, plot of intrige genoemd) is een parafrase van de inhoud met herstel van de tijdsvolgorde (= **chronologie**) en met accentuering van de onderlinge verbanden (**causaliteit**). Dus: a,b,c,d,e.....enz.
- Het **sujet** is een parafrase van de gebeurtenissen in de volgorde en in het verband waarin ze in de tekst verteld worden. Dus: d,b,a,c,e.....enz.

Een van de allerbelangrijkste overwegingen bij een verhaalanalyse is steeds:

Wat is de verhouding tussen fabel en sujet?

Immers, in het sujet is te zien hoe de schrijver zijn/haar gegevens heeft bewerkt; hoe hij/zij het literaire spel heeft gespeeld. Bij de vergelijking van fabel en sujet ontdek je de transformaties die de schrijver heeft toegepast en kun je je een oordeel vormen over de functionaliteit van die transformaties.

Opdracht:

Lees het verhaal dat je docent je uitreikt.
Noteer zowel **de fabel** als **het sujet** ervan.
Vergelijk ze met elkaar en **noteer de verschillen**.

2.4 HET THEMA & DE IDEE

In de bovenstaande paragraaf is de parafrase beschreven als een bepaalde vorm van abstractie van de inhoud van een verhaal. Een nog grotere abstractie van de inhoud is het **thema**. We verstaan hieronder **de kortste aanduiding van de inhoud of van het centrale probleem in een literair werk**. In het ideale geval kun je het thema aangeven met één zelfstandig naamwoord, aangevuld met een bepaling. Zo eenvoudig is het echter meestal niet. Literaire ervaring speelt een belangrijke rol. Het maakt veel uit of je Goethes *Iphigenia* leest met of zonder kennis van de Iphigeneia-versies van Euripides en Racine, of je James Joyces *Ulysses* leest met of zonder kennis van de *Odysee* van Homerus. Voorlopig moeten we echter maar niet al te genuanceerd te werk gaan wat dit punt betreft.

De maximale abstractie wordt bereikt in het begrip **idee**. Hieronder verstaan we **de visie van de schrijver op de probleemstelling in het werk**.

Opdracht:

Lees het door je docent uitgedeelde verhaal.
Probeer te bepalen wat het **thema** is.

2.5 MOTIEVEN

Het volgende element dat moet worden onderscheiden is het **motief**. In de taalkunde is het gebruikelijk een taaluiting te ontleden in haar samenstellende delen. Het kleinste betekenisdragende element dat je dan kunt onderscheiden noemen we een foneem. In de fictionele taaluiting is ook een minimale betekenis-eenheid te onderscheiden: dat is het **motief**. Motieven vormen de bouwstenen van een verhaal.

We onderscheiden o.a.:

1. **statisch motief** (bepaalt sterk de sfeer of situatie), bijv. oorlog, armoede;
2. **dynamisch motief** (bepaalt sterk het handelingsverloop), bijv. woede, wantrouwen;
3. **compositiemotief** (brengt samenhang tot stand), bijv. tegenstellingen;
4. **literair-historisch motief**, zoals:
 - o Blauwbaardmotief (vrouwenmoordenaar) bijv. in *Het schandaal der blauwbaarden* (1968) van S. Vestdijk;
 - o dubbelgangersmotief (afgesplitste persoon) bijv. in *De donkere kamer van Damokles* (1958) van W.F. Hermans;
 - o Faustmotief (verbond met de duivel) bijv. in *Marieken van Nieumeghen* (± 1500);
 - o Lolitamotief (seksuele verhouding tussen een oudere man en een jong meisje) bijv. in *Het Debuut* (1975) van Hester Albach;
 - o locus amoenus-motief (een stereotiepe, lieflijke plaats met bomen, een vijver, vogels, een beekje, een omheining enz) bijv. in *Ik en mijn speelman* (1927) van A. van der Leeuw;
 - o manuscriptfictie (deze tekst is zgn. gevonden/ontdekt, of een gevonden manuscript geeft een belangrijke draai aan de gebeurtenissen) bijv. *Het boek van Joachim van Babylon* (1947) van Marnix Gijsen;
 - o queestemotief (zoektocht (vaak naar het geluk of zichzelf)) bijv. in *Nooit meer slapen* (1966) van W.F. Hermans;
 - o sympathetische natuur-motief (overeenstemming tussen weersgesteldheid en stemming) bijv. in *Werther Nieland* (1949) van G. Reve;
 - o vondelingmotief bijv. in *Esmoreit* (±1475);
5. **bijbels motief**, zoals:
 - o apocalypsmotief (laatste oordeel), bijv. in *Het grote gebeuren* (1958) van Belcampo;
 - o Messiasmotief (verlosser), bijv. in *De komst van Joachim Stiller* (1960) van Hubert Lampo;
 - o paradijismotief (een bestaan in ongereptheid), bijv. in *Terugkeer naar Atlantis* (1953) van Hubert Lampo;
 - o vis (christendom / Christus), bijv. in *De Vis* (1962) van Ed Hoornik, of in *Het behouden huis* (1952) van W.F. Hermans
6. **klassiek motief**, zoals:
 - o Elektramotief (moederhaat en vaderliefde), bijv. in *Het Laïoscomplex* van L. de Jager;
 - o Oedipusmotief (vaderhaat en moederliefde), bijv. in *Een vlucht regenwulpen* (1978) van Maarten 't Hart;
 - o Orpheusmotief (definitief verlies van de geliefde), bijv. in *Klaaglied om Agnes* (1959) van Marnix Gijsen;

- o Phoenixmotief (herrijzenis), bijv. in *De vogel Phoenix* (1947) van Vasalis;
- o Anchisesmotief (het (geestelijk) op de rug dragen van de vader), bijv. in *Rituelen* van Cees Nooteboom en in veel werk van Jan Wolkers;

7. **leidmotief** (een motief dat geregeld en ongewijzigd binnen een werk terugkeert), bijv. 'zwart' in *Het zwarte licht* van Harry Mulisch en 'muziek' in *De droomkoningin* van Maarten 't Hart.

Deze opsomming is natuurlijk lang niet volledig, maar de belangrijkste en meest voorkomende hebben we hier wel genoemd.

Opdracht:	Ga na van welk motief er sprake is in <i>Bloed</i> van G.K. van 't Reve.
------------------	---

2.6 HET VERTELPERSPECTIEF (POINT OF VIEW)

In een verhaal wordt de geschiedenis, datgene wat gepresenteerd wordt als de inhoud van het verhaal altijd vanuit een bepaalde visie aangeboden. Die visie kan van verschillende instanties afkomstig zijn: van de verteller die een overkoepelende visie geeft, of van een van de personages. Voor de interpretatie van een verhaal is het van het grootste belang dat we ons steeds afvragen: **wie vertelt het verhaal** of **door wiens ogen zien we de gebeurtenissen**? Hieronder zullen we een aantal mogelijkheden bespreken.

- Het verhaal wordt door de auteur verteld. In de verhaalanalyse spreken we dan over een **auctoriale verteller of een auctoriale vertelsituatie**. Opvallende kenmerken zijn, dat de verteller **alwetend** is (hij laat steeds merken dat hij weet hoe het verhaal verder gaat) en dat hij **almachtig** is (hij maakt voortdurend duidelijk dat hij met personen en situaties kan doen wat hij wil). Geregeld converseert hij over de hoofden van de personages hen met de lezer. Hij is dus een alleswetende verteller, die als een "ik" of een "we" kan optreden, maar die zelf geen deel heeft aan de handelingen in het verhaal. Hij staat als het ware buiten de voorgestelde wereld en kan van daaruit deze wereld overzien. **Hij ordent het verhaal van buitenaf** en geeft er commentaar op. Alles wat zich in de figuren afspeelt, is hem bekend: **de lezer kijkt via de verteller in het innerlijk van iedere verhaalfiguur**. Het is alsof de lezer aan de hand van een vriendelijke verteller door het boek wordt heengeleid. Voor moderne lezers doet dit soms wat ouderwets aan, omdat hedendaagse schrijvers zoveel mogelijk de werkelijkheidsillusie willen handhaven. Ter illustratie geven we het begin van de fameuze roman *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp* van **Heere Heeresma**.

Hoofdstuk 1

Zoals we reeds hebben kunnen lezen, is onze Han de Wit een jongen die het liefst met moeder was getrouwd als vader daar niet was geweest, die het dagelijks brood verdient in de kolenbranche. Han's vader is een oud-weesjongen die zijn vak in de praktijk heeft moeten leren en Han's moeder leerde kennen op de kermis. Na een wilde avond vol gegier en gelach, bier en mesgeflapper heeft hij haar kunnen meenemen naar het "vrijersdijkje", waar hij haar tot zijn toekomstige gade bestempelde. Toen al!

Na een zeer sombere winter, berucht onder meer om zijn sneeuwval – de rivier was toen zo erg bevroren dat de jonge elegante notaris er met zijn auto voortdurend overheen reed – trouwden ze en vertrokken ze, hartelijk nagewuifd door moeders familie, naar de stad. Moeders ravenzwarte haar, een erfenis van een van haar voorvaderen, een zekere François die met het leger van Napoleon was teruggekomen, wordt alras dof en begint hier en daar zelfs uit te vallen door de zorgen en een hardnekkig soort roos. Vader krijgt tenslotte werk, dat in die tijd ook al niet goed betaalde, o.a. omdat vader, wanneer er geen brandstoffen behoeften te worden afgeleverd, om de hoek van de poort moest wachten en dan niet uitbetaald kreeg. Dat waren wel bijzonder koude uren, zo, zonder beschutting op straat! Gelukkig wordt, na enige miskramen, Han geboren. De zon breekt door in de kleine woning (al regende het toen ook al voortdurend). Han mag naar school en ja hoor, het lukt!

Nog een voorbeeld, nu uit **Woutertje Pieterse** van **Multatuli**:

Wouter schudde zich af, als iemand die nat is, wreef zich de ogen uit en ging naar huis. We zullen later wel zien wat hem dar wachtte, doch moeten daartoe een paar uren teruggaan en ik hoop dat de lezer niet te collet monte is tot het aannemen van mijn uitnodiging op de saliemelk van juffrouw Pieterse. Men bedenke, dat 'r man niets zelf maakte en alles van Parijs kreeg. In 't voorbijgaan wenste ik een kort bezoek te brengen bij meester Pennewip.



- Naast de auctoriale verteller kennen we de **ik-verteller**. Er wordt dan ook wel gesproken van een **ik-verhaal of ik-roman**. Binnen het kader van de ik-vertelsituatie is er een tweedeling aan te brengen.
 - De **ik als getuige**: de ik-figuur is verteller-getuige. Hij schrijft vanuit de buitenkant van de handeling.
 - De **ik als hoofdfiguur**: de ik-figuur is verteller-hoofdfiguur: zijn psychische reacties staan in het centrum van de gebeurtenissen. Veel moderne bekentisliteratuur maakt gebruik van deze vertelwijze. Deze ik-verteller verschilt van die in de auctoriale vertelsituatie omdat de laatste (de auctoriale dus) **niet** deelneemt aan de handeling.
- Er bestaat ook een vertelsituatie waarbij de schrijver of de vertellende instantie de hoofdpersoon toespreekt. We hebben dan te maken met een **verhaal in de tweede persoon**. Deze vertelsituatie komt maar weinig voor en we behandelen haar hier meer voor de volledigheid. Om je een indruk te geven, citeren we een stukje uit **Zelfportret, of het galgemaal** van **Herman Teirlinck**.

Ge ligt daar uitgestrekt, Henri, als op een berrie, want de Amerikaanse wipzetel werd haast volkomen horizontaal overgehaald. Uw gelaat verdwijnt onder de vale slijklaag die men er zorgvuldig heeft over gesmeerd, nu al een dik uur geleden. De werking van die radioactieve bagger is tamelijk traag, mar ge verdraagt geduldig de invretende prang ervan, en ze gaat bovendien met een gevoel van mystisch behagen gepaard, het vertrouwen dat men gedwee hecht aan het miraculeus broeien van de tijd. Op den duur gaat het slib een droge stank ontbinden, die, net onder de neusgaten, dreigt onuitstaanbaar te worden. Maar ge bijt alle braking dapper van u af. En, zou men zeggen, hoe pijnlijker de behandeling is, des te heilzamer komt u de uitwerking voor. Wanneer dan de met parfum doordrongen handen het kleverig masker wegstrijken en uw bevrijde huid een nieuwhed lenen, waarvan de gladheid u zo verrast dat de grijns om uw mond zich in een glimlach zet, rekt ge u even uit.

- Naast de vorige drie mogelijkheden kennen we ook het **verhaal in de derde persoon**. Een betere en algemenere benaming is de **personale vertelwijze**. Bij dit soort verhalen is er geen sprake van een auctoriale verteller of een ik-verteller. Er is iemand (of iets) die (wat) vertelt. Deze vertellende instantie kan zich op twee manieren manifesteren:
 - Hij heeft een grote almacht, net als de auctoriale verteller. Het volgende voorbeeld komt uit ***Paspoort in duplo*** van **J. Bernlef**

Hij reed nu langs een moerassige strook land die van de weg, die iets hoger lag, gescheiden werd door een sloot waar waterlissen in groeiden. Hier ergens had het bord gestaan dat er gebouwd werd door de firma Rimex aan motel "Waterzicht" – en even later zag hij het motel ook liggen, een 100 meter van de nu naar rechts draaiende weg: een middenstuk van twee verdiepingen, een meter of twintig lang met twee vleugels die er in een hoek van 25 graden op stonden. Veel te groot en te luxueus voor een dergelijke plaats, vond hij. Boven een groot gazon voor het hotel wapperde aan een lange witte vlaggenstok de Nederlandse vlag. Op het parkeerterrein ervoor stonden dan ook maar twee auto's. Een Mercedes en een Dauphine, de eerste toebehorende aan de vertegenwoordiger van een nylonfabriek te Tegelen, die dit hotel prefereerde boven het hotel in het nabijgelegen Ramshorst, omdat hij het hier zo rustig vond en toch al zo slecht sloep, een kwaal waaraan hij al sinds zijn militaire dienst leed; de tweede auto, de Dauphine, was het eigendom van een musicus die een sonate voor viool had gecomponeerd en nu op weg was naar vrienden om hem voor te spelen, maar halverwege toch nog weer enige wijzigingen had bedacht, wijzigingen die een snel voor zijn auto de weg over wippende eekhoorn hem eigenlijk had ingegeven, want hij had moeten toeteren en het tweetonige signaal van zijn claxon had hem net dat slot van het eerste deel ingegeven waar hij eigenlijk al vanaf het begin naar had gezocht. En zo was hij hier, al hummend en fluitend, terechtgekomen om vanavond, bij een paar borrels, dit einde van het eerste deel te veranderen.

Het is uit dit fragmentje duidelijk, dat de vertellende instantie alwetend en almachtig is. Hij praat als het ware met die alwetendheid: hij kent het verre verleden van de optredende personen, weet wat en hoe ze denken, of hoe ze gereageerd hebben of eventueel nog zullen reageren op bepaalde situaties.

Het verschil met de auctoriale vertelwijze is dat de schrijver zich nergens rechtstreeks tot de lezer richt.

- Hij beperkt zijn gezichtsveld tot de gedachten en handelingen van een enkele romanfiguur. We spreken dan van een **personaal verhaal**. De kijk die de lezer op de handelingen en de gebeurtenissen krijgt, wordt geheel bepaald door de persoon via wie hij "in het verhaal kijkt". Het is daardoor vaak uitermate moeilijk voor de lezer het verhaal te beoordelen, dus om te bepalen wat waar en niet waar is. In het auctoriale verhaal geeft de verteller de lezer een vaste maatstaf in handen, hier niet. De verteller levert de lezer uit aan de visie van een enkele verhaalfiguur om hem in onzekerheid te brengen of zelfs te misleiden. Dit type hij-verhaal lijkt ontzettend veel op een ik-verhaal, vandaar dat W.F.

Hermans in zo'n geval spreekt van de **verhulde ik-vorm**.

Het volgende fragment uit **Keefman** van **Jan Arends** dient ter illustratie

Vriend,

Weet jij waarom ik die broeder een opsodemieter gegeven heb? Jij zegt natuurlijk 'Keefman is agressief'. En 'stop hem maar in het bus als hij lastig wordt.' Maar dat is het juist. Al maanden willen ze mij in het bus. Weet jij dat ik hier een rotleven heb? Goed, iedereen heeft hier een rotleven. Want je wilt toch niet zeggen dat de mensen hier geen rotleven hebben in die vieze troep. Weet jij dat mijn ingewanden bruin zijn geworden van de strontlucht die ik hier inadem? Weet jij dat er hier geen plaats is in het huis waar het niet naar stront ruikt? Behalve misschien dan in dat kamertje van jou waar jij je wetenschappelijke rapporten zit te schrijven. Maar geen woord over stront. Maar dat ik hier gepest word, dat weet jij niet, of het kan je niet schelen. Daarom heb ik die broeder een opsodemieter gegeven. Dat zat er al maanden in. Het was heus niet om dat klerenhangertje. Wat kan mij een klerenhangertje schelen? Maar ik mag nergens aan meedoen. Dat is de zaak. Keefman kan niet klaverjassen. Keefman zit toch maar te vergooien. Keefman is achterlijk. Wie heeft dat praatje hier in huis in omloop gebracht dat ik achterlijk ben? Dat heb jij gedaan. Jij weet welke vooropleiding ik heb gehad. Maar je zegt zelf dat ik helemaal niet achterlijk ben en dat ik het verstand heb van een gemiddelde ULO-leerling. Dat is toch niet achterlijk, zou ik zo zeggen. Als er geklaverjast wordt is dat toch voor de patiënten zou ik zeggen. Maar als Keefman mee wil doen, hebben ze ineens geen vierde man meer nodig. Of ze hebben geen zin. Of ze hebben geen tijd. Of ze moeten medicijnen uitdelen. Ook weer zoiets, die vieze medicijnen. Of denk jij soms dat iemand kan klaverjassen als hij zwaar onder de medicijnen zit? Dat is toch geen wonder dat een mens zich vergooit die de halve Organon opvreet? Dat heeft met achterlijk niks te maken. Je bent zo suf als de pest. En wat is nou eigenlijk je bedoeling? Dat ik hier mijn hele leven blijf? Weet jij dat mijn doofheid ook erger wordt door die medicijnen? Jij bent geen dokter. Jij bent een kwakzalver. Jij maakt de mensen ziek. Hoe wil je dat ik algebra ga leren als ik van die pillen van jou niet uit mijn ogen kan kijken? Weet je wat het is wat hier werkt? Dat is tuig. Voor mij is de verpleging nog altijd iets moois. Dat is het liefderijk verzorgen van zieke mensen. Maar word je hier liefderijk verzorgd? Een trap kan je krijgen. En waarom hebben die mooie verpleegsters van jou zo de pest aan mij?

Keefman maakt van zijn hart geen moordkuil. Keefman durft zijn bek open te doen. Keefman weet wat er mis is met die bajeskolonie hier. En daarom mag Keefman niet meedoen met klaverjassen.

Door het verschuiven van het point of view van de ene naar de andere figuur kan de schrijver de verschillende standpunten van de personen ten opzichte van elkaar of van de gebeurtenissen in het verhaal duidelijk maken. Een helder voorbeeld van deze techniek zie je in het verhaal

Afscheid van **Louis Couperus**. Het beschrijft het einde van een zesjarige verhouding: de personen zijn volledig op elkaar uitgekeken en hebben niets meer gemeen. Een fragment:

Het gesprek viel. Buiten ratelde de regen steeds tegen de ruiten. Zij was gaan zitten en het trof hem dat ze er oud uitzag, met dat blonde haar, met die te jeugdige dracht. Zes jaren Ja, zeker, zes jaren. Zes lange, lange jaren..... . Gevuld met Nice, Parijs, en dan altijd datzelfde Zo altijd hetzelfde Als het een huwelijk geweest was, kon het niet altijd eender geweest zijn Wat miste die vrouw eigenlijk een fantasie Wat was zij een dorre ziel, met zo een schijn van artistieke smaak. Wie dacht dat er meer achter zat, die kwam er bekaaid vanaf. Ze was vrolijk en ze was elegant. Maar ze was toch wel in veel onbeduidend. Zes jaren ! Nu, een huwelijk duurt weleens korter. Ook wel een huwelijk met een onbeduidende vrouw, zonder fantasie. Een zoen, of twintig zoenen..... . En hij haalde, onzichtbaar, de schouders op. Je kan een romannetje niet altijd overlezen. Vooral niet, als de hoofdstukken zo weinig variëren Ze zou je niet verder brengen naar een spannend einde Fantasie was toch eigenlijk alles Hij fantaseerde, als hij paard reed Die 'knappe kop' had zeker ook geen fantasie: nu, dan zou toujours perdrix' wel gaan.

- Waar denk je aan? Vroeg zij, over hem zittende, zeer soepel gerekt in de vele kussens.

- Aan niets, zeide hij eenvoudig en vouwde de handen rustig, als een die nog recht heeft zo te zitten.

Hoe laat ga je naar Annie?

- O, vanavond pas weerde ze vaag af.

- Dan blijf ik nog even, zeide hij. Tot ik in mijn eentje dineren ga

- Ben je er erg verdrietig om? plaagde zij zwak.

- O, ik zal wel iemand vinden, om samen te eten bij Riche of zo, antwoordde hij egaaltjes.

En zij zaten over elkaar, terwijl de regen ratelde tegen de ruiten.

- Wat een weer, voor augustus! siste zij nijdig. Ik zal me misschien toch moeten verkleeden

- Geneer je niet voor mij, hoor! zeide hij galant. Als je je nu verkleeden wilt

Zijn bijna flauwe galanterie ergerde haar. Zes jaren, was het heus al zes jaren.....? Zes jaren, in Parijs, Nice en in Holland! Maar het was bijna een huwelijk geweest! Zonder dat zij aan trouwen hadden gedacht, tenminste zij niet; nu, hij ook niet! Zes jaren! Zo altijd hetzelfde Wat miste die man toch eigenlijk fantasie! Zo zelfs, dat zij zich niet herinnerde of hij verleden week er tweemaal of driemaal geweest was Waarachtig, een eerzaam echtgenoot in de sleur van een huwelijk kon niet fantasielozter worden dan hij steeds geweest was. Hij was toch wel ouder ook in die zes jaar geworden.

Zij wist niet waarom, maar hanepoten aan de ogen deden haar onmiddellijk twijfelen... . Hij was, weliswaar, een sportsman, maar zo eenzijdig, vervelend, met zijn 'peerd'. Eerst had zij weleens mee paard gereden, maar de dokter had het haar verboden en eigenlijk hield ze er niet van Hij was oud, hij was heus oud geworden.

En daar zaten ze nu tegenover elkaar! Omdat zij nu en dan eens gewoon waren over elkaar te zitten! Om geen andere reden! Waarom zei hij nu niet eens wat! Wat bleef hij daar nu soezen, voor zich uit,



met die gevouwen handen. Hij was ergerlijk vervelend soms.

Veel moderne romans zijn personaal. Hierboven werd W.F. Hermans aangehaald, die deze vertelvorm betitelt als de verholde ik-vorm. Dit type hij-verhaal lijkt inderdaad veel op een ik-verhaal, maar dat betekent niet, dat je zonder meer van een hij-verhaal een ik-verhaal kunt maken door 'hij' en 'zijn' te vervangen door 'ik' en 'mijn'. In personale verhalen krijg je namelijk voortdurend informatie van buitenaf, met andere woorden je moet steeds verdacht zijn op een bijna onmerkbaar ingrijpen van de vertellende instantie. Probeer het maar eens met een aantal zinnen uit ***Een roos van vlees*** van **Jan Wolkers**:

Hij glimlacht en schudt zijn hoofd.

Dan valt zijn hoofd met een lichte schok nog verder naar voren en met zijn wang tegen de vacht van de kat valt hij in slaap.

..... Dan begint ineens zijn ademhaling onregelmatig te worden, hijgend en fluitend. De kat heft haar kop naar hem op. Daniel schrikt wakker.

- Tot slot vragen we nog wat aandacht voor een wel zeer bijzondere manier van vertellen, namelijk het **verhaal waarin de ik- en de hij-passages elkaar afwisselen**. Deze techniek werd door **Remco Campert** toegepast in zijn roman ***Een ellendige nietsnut***. We geven weer een fragment:

Terwijl Joke werkte, tekende Lex.

Nou ja, tekenen. Ik knoeide maar een beetje op papier. En 's middags deed ik boodschappen, maakte het eten klaar en hield het warm, als Joke overwerk had. De eerste tijd tenminste, later kwam het steeds vaker voor, dat ik, na de sla en de aardappels en de saucijsjes te hebben gehaald, in een café bleef hangen. Tot Joke opbelde of zelfs naar het café kwam om mij aan mijn huishoudelijke plichten te herinneren. Dat moest voorzichtig gebeuren, want als ik iets gedronken heb, ben ik licht ontvlambaar en ze wist dat ze het publiek van bamzaaiers, pokeraars en enkele baardige schilder tegen zich had. Misschien had ze alleen de obers op haar hand, maar die konden daar, uit hoofde van hun misselijk beroep, natuurlijk niets van laten merken.

Lex was niet aan de drank, hij bedroog Joke zelfs niet (daar was hij waarschijnlijk te initiatiefloos voor); hij had er alleen genoeg van om eten te koken en om haar sleutel in het slot van de huisdeur te horen steken (een kort, efficiënt geluid) en om haar gezicht te zien, als ze merkte dat hij die dag weer weinig of niets gedaan had. Ze zei er niets van, dat niet maar ze trok een gezicht en ik begreep heel goed dat ze dat gezicht trok, wat het alleen nog maar erger maakte. Het verlamde me, dat gezicht van haar.

Slotopmerking: het probleem van een schematische indeling zoals hierboven is gegeven, is dat er in de praktijk slechts weinig – of misschien wel helemaal geen – zuivere vormen voorkomen: dat er dus alleen maar **mengvormen** en **varianten** bestaan. Dus dat een personaal verhaal een enkele auctoriale ingreep kan bevatten zonder dat daarmee het hele verhaal auctoriaal wordt. Kortom, dat het schema te strak en te rigide is om alle verfijningen van de werkelijkheid te vangen. Sommige literatuurcritici maken daarom slechts een onderscheid tussen **ik-, jij-, en hij-romans** en binnen de categorie van de **hij-romans** stellen ze dan vast of we te maken hebben met een personaal, auctoriaal of een neutraal vertelperspectief, exclusief of in combinatie.

2.7 TIJD

Ons bestaan, onze wereld voltrekt zich in tijd en ruimte. In een literair werk, een wereld in woorden, voltrekt zich eveneens een bestaan. Tijd en ruimte zijn hierin afhankelijk van de woorden, zouden er zonder die woorden zelfs niet eens zijn. Hoewel tijd, ruimte en handlingsverloop zeer sterk op elkaar betrokken zijn, worden ze, omwille van de overzichtelijkheid, in aparte paragrafen behandeld.

Vooraf moet nog opgemerkt worden dat in een verhaal de gebeurtenissen **vrijwel nooit in strikt chronologische volgorde** worden verteld.

2.7.1 VERTELTijd EN VERTELDE TIJD

Het eerste onderscheid dat gemaakt moet worden, is dat tussen de *tijd-binnen-het-werk*, **de vertelde tijd** (*de tijd dus waarover verteld wordt*) en de *tijd-van-de-realisatie*, **de verteltijd** (*de tijd die nodig is om iets te vertellen*). De vertelde tijd is dus het tijdsbestek waarover in een bepaald werk wordt verteld, bijvoorbeeld een dag, tien jaar uit iemands leven, etc. De verteltijd zou je kunnen uitdrukken in bladzijden, woorden, lees-, voordrachts- of speeltijd. Tussen beide tijden is een aantal relaties mogelijk. De auteur geeft bepaalde gebeurtenissen nu eenmaal meer verteltijd dan andere; hij kan bepaalde stukken zelfs helemaal weglaten. De manipulaties met de tijd komen het duidelijkst tot uitdrukking als je de **fabel** en het **sujet** met elkaar vergelijkt.

Grofweg kunnen er drie tijdsrelaties worden onderscheiden. Een bezwaar tegen zo'n onderscheiding is, dat gesuggereerd wordt dat de verhouding tussen verteltijd en vertelde tijd nauwkeurig meetbaar zou zijn: dat is natuurlijk niet zo, omdat lees- of verteltijd tamelijk willekeurig wordt uitgedrukt in een aantal woorden of bladzijden en er in een verhaal meestal te weinig exacte aanwijzingen te vinden zijn om de vertelde tijd nauwkeurig vast te stellen. Omdat beide tijden niet nauwkeurig meetbaar zijn, is er over hun relatie weinig exacts te zeggen. Om toch de schijn van enig houvast op te houden, geven we hier de drie relaties.

1) De **dramatische tijdsrelatie**: de vertelde tijd en de verteltijd dekken elkaar. Hiervan is sprake wanneer de personages sprekend opgevoerd worden. Als voorbeeld hebben we gekozen voor een woordelijke beschrijving van een kennismaking tussen twee personen uit ***Paspoort in duplo*** van **J. Bernlef**.

De man en de vrouw die in deze passage een rol spelen, hebben al eerder contact gehad als de vrouw, samen met haar echtgenoot, in een bioscoop zit en de laatste tijdens de film in slaap is gevallen. Het perspectief in het verhaal is personaal. De vertellende instantie vult de stiltes in het gesprek op met informatie waarover alleen een alwetende verteller kan beschikken. Het effect van het gebruik van deze tijdsrelatie in deze passage is, dat de lezer met grote nauwkeurigheid op de hoogte wordt gesteld van het toenaderingsproces tussen de twee personen. De overspelsituatie die van deze ontmoeting het gevolg is, is van groot belang voor het handelingsverloop in de roman. Het fragment

De deur stond open en uit het café klonk een druk gepraat. Ze drukte de brug van haar zonnebril omhoog en stapte naar binnen. Bijna alle tafeltjes waren bezet door groepjes mannen in donkere pakken, met dikke drukkewegende handen waaraan ringen zaten die te breed waren en te veel glinsterden om trouwringen te kunnen zijn. Zo nu en dan steeg er van de tafeltjes een bulderend gelach op dat aan de andere tafels luidruchtig commentaar ontlokte. Mandy stond een ogenblik in de deuropening en was zich bewust van de blikken van een groot aantal dikke mannen. Nergens was een plaats vrij. Ze keek in een van de spiegels die schuin voor haar in een van de vier sierpilaren waren aangebracht en herkende hem onmiddellijk. Voor ze het wist – ja, zo was het, ze handelde in een impuls – stond ze bij het tafeltje en vroeg of de plaats tegenover hem vrij was. Hij stond half op, knikte toen hij haar vraag gehoord had en ging weer zitten. Hij herkende haar niet met haar zonnebril op en haar nieuwe jeans aan, merkte ze geamuseerd. Ze bestudeerde hem vanachter haar beschermende donkere glazen en had een bijna niet te bedwingen lust om High Noon te gaan fluiten. Ook toen ze bij de ober een kop koffie bestelde, herkende hij haar niet, ze hadden tenslotte nog nooit met elkaar gesproken. Hij keek ongeïnteresseerd naar een van de groepjes handelaars of wat het ook waren die nu het glas hieven om ergens op te gaan drinken. Alsof hij zich plotseling iets herinnerde, staarde hij haar opeens recht in het gezicht. Dit was zo'n prettig moment voor haar, van vreemd werd zij een bekend gezicht, zij had iemand ontmoet die om haar gaf, die haar herkende en nu iets zou gaan zeggen, het kon haar op dit moment weinig schelen wat.

‘Neem me niet kwalijk, maar heb ik u al niet eens eerder ontmoet ergens?’

‘Het zal niet de eerste keer zijn, dat u zoiets zegt.’

‘Dan vergist u zich toch. Ik zou een kennismaking met een mij onbekende vrouw nooit op deze manier beginnen.’

‘Op welke manier dan?’

‘Dat hangt ervan af.’

‘Van welke omstandigheden?’

‘Ja, onder andere.’

‘Bijvoorbeeld In een bioscoop?’

‘Ach.....’

Hij nam haar zonnebril bij de poten vast en legde hem voor haar op tafel. Ze zette hem snel weer op.

‘Heb je gehuild?’

Ze gaf geen antwoord, maar stak haar hand uit. Ze schudden handen, licht glimlachend om hun eigenvormelijkheid. Hij deed zelfs een poging om te gaan staan, maar stootte zijn knie tegen de tafelrand.

‘Mandy Oudshoorn.’

‘Pieter Verkerk.’

‘Wil je iets drinken?’

‘Ik heb al koffie besteld.’

‘O ja, dat is waar ook.’

Even was er een stilte die ruimschoots werd opgevuld door het gebalk van de handelaars.

‘Wat zijn dat voor mannen?’

‘Ik geloof veeverkopers.’

‘Ze zien er wel naar uit. Wat doe jij, ik bedoel voor je beroep?’

‘O, ik scharrel zo wat. Op het ogenblik doe ik niks.’

‘Moet je niet vragen wat ik doe?’

‘Dat weet ik al. Zonder beroep. Huisvrouw. Is het niet? Hoe komen jij en je man hier eigenlijk verzeild?’

‘Met vakantie, min of meer. Mijn man is overspannen.’

‘Waarom ben je dan niet met hem?’

‘ Vind je het goed als we daar niet over praten?’

Tweede stilte. Geladener dan de eerste. De geluiden van buitenaf drongen al nauwelijks tot hen door. Ieder dacht zijn eigen gedachte die elkaar steeds meer naderden. Mandy dacht aan het plantsoen voor het huis van haar ouders waar ze zich, toen ze tien was, had uitgetkleed voor een paar buurjongetjes in ruil voor een blik op hun geslachtsdeeltjes. Pieter dacht aan zijn kamer, het onopgemaakte bed, de foto van het ei van Brancusi en de vergeelde tekening van een meisjeskop van Picasso die al jaren aan de muur van zijn kamertje hingen.

‘ Vond je mijn.....kennismaking in de bioscoop brutaal?’

‘ Ja, nogal. Ik was.....ik had zoiets nog nooit meegemaakt.’

‘ Vond je het erg?’

‘ Dat heb je toch wel gemerkt? Doe je zoiets wel meer?’

‘ Soms. De bioscoop werkt erg stimulerend op mijn erotische gevoelens.’

‘ Vanwege de films?’

‘ Nee, de atmosfeer, die langzaam aan- en uitgloeiende lampen, het gemompel in het donker, het geschuifel, die lucht van regen en sigaretten. Het is opwindend om dan een vrouw die je totaal niet kent, aan te raken.’

‘ Maar je had toch wel eerst gekeken?’

‘ Ja natuurlijk, ik kijk wel uit, zeg.’

‘ Toch lijkt het me nogal gevaarlijk. Stel je eens voor, dat ik mijn man had gewaarschuwd of dat ik was gaan gillen. Je hebt van die vrouwen. Misschien was je wel de bioscoop uitgegoid.’

‘ Dat is ook wel eens gebeurd. Dat is een deel van de spanning.’

‘ Dus het is een spel voor je?’

‘ Jawaarom niet?’

Derde stilte. Er is nu geen weg meer terug. Ze voelen dat allebei. Het gaat er nu alleen nog maar om de weg van het café naar Pieters bed op een elegante wijze te bewandelen. Beiden denken over dit probleem na. Mandy opent haar tasje en zoekt naar haar spiegelkje en lippenstift. Pieter schuift zijn lege koffiekopje weg en beweegt zijn tenen, die zich ergens ver weg in zijn bruine schoenen bevinden. Hij opent zijn mond, zijn tong rust zwaar op zij onderste rij tanden, begint dan te trillen.

‘ Vind je me aardig, eigenlijk?’

‘ Om te zien?’

‘ Voorlopig wel, ja’

‘ Je hebt een heel apart gezicht. Mooie neus, leuke ogen, een beetje waterig misschien, maar die kleur grijs zie je niet zoveel, je bent niet te lang,’ ging ze hem opnemend verder.

‘ Een zevenenzeventig.’

‘ Je hebt een goed figuur, een beetje jongensachtig.’

‘ En m’n oren?’

‘ Heb je daar een complex over?’

‘ Gehad wel. Vroeger zag je het erger, toen ik nog fris opgeknipt werd zoals de buurtkapper dat noemde.’

‘ Zo’n bloempotmodel.’

‘ Ja, precies. En verder?’

‘ Nou..... je hebt een mooie mond, maar je tanden zijn weer niet mooi. Ik houd van lange vingers. Je hebt een grove huid, mar daar houd ik wel van, zo’n glad huidje past niet bij een man, de meeste hebben dat ook niet.’

Vierde stilte. Verder kunnen ze zo niet praten, want de andere lichaamsdelen bevinden zich onder kleren die eerste afgelegd moeten worden. Hij beweegt zijn hand langzaam over de tafel naar haar toe en zij legt de hare erin. Een bulderend gelach stijgt op, het lijkt nu wel van alle tafeltjes tegelijk, en houdt pas op als Pieter de deur van café De Wenteltrap achter haar sluit.

De puurste vorm van de dramatische tijdsrelatie komt voor binnen de scènes van een toneelstuk. Daar heb je namelijk geen ‘last’ van tussenvoegsels, die voor het verhaal juist essentieel zijn. Maar pas op: ook hier wordt vaak met de tijd gemanipuleerd. Zo worden gebeurtenissen die te veel tijd in beslag nemen vaak door de acteurs aan elkaar verteld en worden bijvoorbeeld sterfscènes nogal eens opgerekt.

2) De lyrische tijdsrelatie: dit is het tegengestelde van de dramatische tijdsrelatie. Tijdens de tijd van de realisatie wordt nauwelijks of in het geheel geen vertelde tijd ontwikkeld, met andere woorden: de verteltijd wordt geheel gebruikt voor het verwoorden van een ogenblik of een

toestand. Deze vorm tref je veelvuldig aan in lyrische poëzie. Als voorbeeld geven we dan ook een gedicht. Het is van **Rutger Kopland**.

Harmonie

Het grasveld is nat van limonade
En kindertranen en ik de vader
Zie toe hoe alles gaat
Zoals het gaat onder de zon
Wat kan ik daar nog meer aan doen
Dan diep in de borstkas mee-hoempajen
Met buurmans piston
Hij oefent voor de harmonie
Zijn eerste nummer dit seizoen.

3) De epische tijdsrelatie: hierin wordt de vertelde tijd nu eens versneld weergegeven, we spreken dan van *tijdverdichting*, dan weer vertraagd, *tijdvertraging* genoemd.

2.7.2 PROSPECTIE EN RETROSPECTIE

Binnen een literair werk heb je natuurlijk bijna altijd te maken met combinaties van de verschillende tijdsrelaties. Als je een literair werk analyseert, is het belangrijk te bepalen wat het effect is van het gebruik van een bepaalde tijdsrelatie op een bepaalde plaats in dat werk

Al eerder hebben we opgemerkt, dat in een verhaal zelden strikt de chronologische volgorde wordt aangehouden. Door **fabel** en **sujet** met elkaar te vergelijken, kun je de manipulaties met de tijd opsporen. Je kunt dan bijvoorbeeld ontdekken dat binnen een verhaal plotseling een min of meer zelfstandig stuk voorgeschiedenis wordt verteld: dan heb je te maken met een zogenaamde **flashback**, ook wel **retrospectie** genoemd. Ook kun je erachter komen, dat een schrijver vooruitloopt op de gang van het verhaal en iets vertelt of suggereert wat binnen de gang van de chronologie nog niet aan de orde is: in zo'n geval spreken we van een **flash forward**, ook wel **prospectie** genoemd.

Over het algemeen kun je stellen dat een **flashback vertellend** van aard is en een **flash forward** meer een **suggererend** karakter heeft.

Retrospecties kort na het begin van een verhaal hebben dikwijls de bedoeling te verklaren hoe de hoofdfiguur in een bepaalde situatie is terechtgekomen. Retrospecties aan het einde hebben tot doel door middel van een scène uit het verleden (een groot deel van) de gebeurtenissen te verklaren. Deze verhaalstructuur zie je nogal eens in detectives. Daarnaast kennen we nog de zogenaamde ingeschoven retrospecties, bijvoorbeeld in de vorm van een korte levensbeschrijving van een nieuw optredende figuur.

Prospecties komen vaak aan het begin of het einde van een hoofdstuk voor. Je kunt twee soorten

prospecties onderscheiden, namelijk:

- Prospecties die in elk geval uitkomen, doordat ze door de verteller worden gegeven. Voordat het eigenlijke verhaal begint, weet de lezer al wat het resultaat zal zijn van de gebeurtenissen waarover hij straks gaat lezen. Als voorbeeld geven we het begin van **Titaantjes** van **Nescio**:

Jongens waren we, maar aardige jongens. Al zeg ik 't zelf. We zij nu veel wijzer, stakkerig wijs zijn we, behalve Bavink, die mal geworden is. Wat hebben we al niet willen opknappen. We zouden het hun wel eens laten zien hoe 't moest. We, dat waren wij, met z'n vijven. Alle anderen waren 'ze'. 'Ze', die niets snapt en niets zagen. 'Wat?' zei Bavink, 'God? Je praat over God? Hun warme eten is hun God.' Op enkele 'goeie' kerels na werd iedereen door ons veracht. Heel stilletjes zeg ik daar nu bij: 'En niet ten onrechte,' maar niemand mag het horen. Ik ben nu geen held meer. Je weet niet hoe je de mensen nog eens nodig kunt hebben.



De bovenstaande beschouwing gaat vooraf aan het verhaal over vijf idealistische jeugdige wereldverbeteraars. Ook titels behoren nogal eens tot deze soort prospecties. We denken hierbij aan: *Allemaal Tranen*, *De wereld gaat aan vlijt ten onder*, etc.

- Uitspraken over de toekomst waarvan niet zeker is dat ze door de romanpersoon worden gedaan. Net zo min als echte personen weten romanpersonen iets zeker over de toekomst. Toch komen deze prospecties bij de lezer vaak over als toekomstzekere vooraanduidingen. Als later blijkt, dat ze niet uit komen, *verandert dat iets in de interpretatie van de lezer omtrent de persoon die ze gedaan heeft*: als een romanpersonage vaak onware of onjuiste uitspraken doet over de toekomst, is de lezer soms geneigd al zijn/haar prospecties tegengesteld te interpreteren en voelt de lezer zich soms zelfs bedrogen wanneer een uitspraak van zo'n personage toch uitkomt. Deze voortdurende onzekerheid van de lezer over de werkelijke waarde van de uitspraken van de romanpersonages vormt een belangrijk aspect van de **spanningsopbouw** van een verhaal.

Vreemd genoeg zijn er ook verhalen die *eindigen* met een *prospectie*. Dat zijn dan verhalen met een zogenaamd **open einde**: de feitelijke afloop wordt niet verteld, maar de lezer heeft wel voldoende gegevens om te bepalen hoe het verhaal zou kunnen aflopen. Bij een open einde krijg je als lezer dus niet op alle vragen antwoord; het centrale probleem wordt niet opgelost. Bij een zogenaamd **gesloten einde** is dat wel het geval.

Het gebeurt ook wel. Dat een boek eindigt op vrijwel hetzelfde ogenblik (of op vrijwel dezelfde manier) als waarop het begonnen is. We spreken dan van een **cyclische opbouw** of van een **cyclisch verloop**.

Als binnen de vertelde tijd alle gebeurtenissen zonder onderbreking of sprongen in de tijd verteld worden, spreken we van een **continu tijdsverloop**. Bij een kort verhaal is dat mogelijk, in langere verhalen of in romans komt dit nauwelijks voor. Een schrijver kan onmogelijk alles vertellen: hij moet vaak stukken tijd overslaan. We spreken dan van een **niet-continu (of**

discontinu) tijdsverloop. Bij een niet-continu tijdsverloop bevat het verhaal *sprongen in de tijd*. Wat minder belangrijk is, wordt overgeslagen. Het verhaal bevat dan 'gaten': stukken tijd waarover niets verteld wordt. De begrippen **(niet-) chronologisch** en **(niet-) continu** kunnen met elkaar verbonden worden, ze kunnen met elkaar gecombineerd worden. In **chronologisch** vertelde verhalen staan de gebeurtenissen in de normale tijdsvolgorde: wat het eerst gebeurt, wordt het eerst verteld. In **niet-chronologisch** vertelde verhalen staan de gebeurtenissen niet in de volgorde waarin ze gebeurd zijn: heden en verleden zijn verwisseld. Binnen beide vormen kun je met de begrippen **continu** en **niet-continu** te maken hebben.

Ten slotte moet nog gewezen worden op een belangrijk facet van het gebruik van het element *tijd* in de structuur van een verhaal, namelijk dat van de *gelijktijdigheid*. In een verhaal wordt iets chronologisch of lineair aangeboden, wat in werkelijkheid simultaan gebeurt, met andere woorden de schrijver vertelt **na elkaar** wat in werkelijkheid **naast elkaar** gebeurt: hij richt de aandacht van de lezer *achtereenvolgens* op de dingen die *gelijktijdig* gebeuren.

2.8 RUIMTE

De plaats(en) waarop en de omgeving waarin het verhaal zich afspeelt, noemen we *ruimte* of *decor*. Het zal duidelijk zijn, dat het *handelingsverloop* gekoppeld is aan een bepaalde *plaats van handeling*. Als hierna iets gezegd wordt over de ruimte waarin en verhaal zich afspeelt, moet je je goed realiseren, dat het niet goed mogelijk is iets te zeggen over de ruimte zonder dat daarbij de romanpersonages betrokken worden.

Ruimte is ook belangrijk als er een samenhang is met het *thema* of met een van de *motieven*. Dat is bijvoorbeeld zo in **Montyn** van **Dirk Ayelt Kooiman**: een van de motieven daar is de angst van de hoofdpersoon voor afgesloten ruimtes; hij vlucht uit een fabriek omdat hij die als verstikkend ervaart en tijdens een bombardement blijft hij zelfs liever buiten dan dat hij de schuilkelders in gaat. Dat motief is weer verbonden met het thema: de innerlijke onrust van de hoofdpersoon.

Belangrijk is het te onthouden, dat de plaats van handeling is gekoppeld aan de personen en door de personen haar betekenis krijgt. Aan de plaats van handeling zijn dan twee aspecten te onderscheiden:

- De plaats in *topografisch opzicht*, aangegeven in geografische aanduidingen, maten en getallen;
- De *relatie* tussen de topografische gegevens en de personen in het verhaal.

De ruimte doet zich dus op twee manieren aan ons voor:

- 1) Als de *zichtbare wereld*;
- 2) Als *belangensfeer*

N.B.: dit houdt niet in, dat we de ruimte altijd noodzakelijk via de personen moeten zien; de ruimte kan op zichzelf beschreven worden, maar dan altijd in relatie met de personen.

De lezer raakt dus bij de ruimte betrokken via de figuren. Doordat de ruimte tegelijkertijd zichtbare ruimte en belangensfeer is, spreekt men wel van een *speelruimte* en *belangenruimte*. Speelruimte is dan de zichtbaar gemaakte ruimte; deze speelruimte is er niet vanaf het begin, zoals bij toneel, maar *ontstaat door het optreden van de personen*. Als voorbeeld geven we het begin van **Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan** van **Louis Couperus**:

De diepe basstem van Steyn klonk in de vestibule.

- Kom Jack, kom hond, kom je mee met de baas. Kom je mee?

De blijde blaf van de terrier galmde op en neer, over de trap stormde zijn uitbundige vaart, als struikelde hij over zijn eigen poten. –

- O, die stem van Steyn, siste Otilie tussen haar tanden, en zij sloeg driftig bladen om van haar boek.

Charles Pauws zag haar rustig aan, met zijn glimlachje, zijn lach om mama.

De eerste ruimtewerking ontstaat door 'klonk'. Steyn wordt door iemand die op een andere plaats is, gehoord (Otilie). "Klonk" scheidt afstand. Deze afstand is de speelruimte tussen de twee.

De tweede ruimtewerking is het feit, dat nu reeds het begin van een huis ontstaat: vestibule, trap en huiskamer.

Opdracht:

Vervang 'klonk' door 'riep'. Wat is daarvan het effect?

Belangenruimte is de zingeving van de speelruimte, dat wil zeggen er wordt in uitgedrukt hoe de personen ion de ruimte geplaatst zijn, welke relatie ze ermee hebben.

Vaak spelen de *weersomstandigheden* in het verhaal een rol. In oudere literatuur (waarin de ruimte vaak uitvoeriger wordt beschreven dan in moderne literatuur) was slecht weer bijna altijd een voorbode van een onheilspellende gebeurtenis. Als het weer opklaarde, kreeg het verhaal ook vaak een positieve wending. Toch is het aan te bevelen ook in moderne literatuur te letten op een eventueel verband tussen de weersomstandigheden (of klimatologische omstandigheden) en het thema. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de al eerder genoemde roman ***Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp*** van **Heere Heeresma**, waarin het constant regent en mist.

Er is door ons gewezen op het verband dat er bestaat tussen de personen en de ruimte. Het 'meest primaire' verband echter is dat tussen **tijd en ruimte**: immers, de verhaalruimte komt pas tot stand vanaf het moment dat het verhaal begint!

Opdracht:

Lees het onderstaande fragment uit ***Hersenschimmen*** van **J. Bernlef** en bepaal het effect van de ruimte (en van de weersomstandigheden) op de hoofdpersoon.

 **print het fragment uit *Hersenschimmen***

Misschien komt het door de sneeuw dat ik me 's morgens al zo moe voel. Vera niet, zij houdt van sneeuw. Volgens haar gaat er niks boven een sneeuwlandschap. Als de sporen van de mens uit de natuur verdwijnen, als alles één smetteloze witte vlakte wordt: zo mooi! Dwepend bijna zegt ze dat. Maar lang duurt die toestand hier niet. Al na een paar uur zie je overal schoenafdrukken, bandensporen en worden de hoofdwegen door sneeuwruimers schoongeploegd.

Ik hoor haar in de keuken bezig met de koffie. Alleen de okergele haltepaal van de schoolbus geeft nog aan waar de Field Road langs ons huis loopt. Ik begrijp trouwens niet waar de kinderen blijven vandaag. Iedere ochtend sta ik hier zo voor het raam. Eerst controleer ik de temperatuur en dan wacht ik tot ze in de vroege winterochtend van alle kanten tussen de boomstammen te voorschijn komen met hun rugtassen, hun kleurige mutsen en dassen en hun schelle Amerikaanse stemmen. Die bonte kleuren stemmen me vrolijk. Vuurrood, kobaltblauw. Eén jongetje heeft een eigeel jack aan met een pauw op de rug geborduurd, een jongetje dat licht hinkt en altijd als laatste in de schoolbus klautert. Dat is Richard, de zoon van Tom, de vuurtorenwachter, geboren met een te kort linkerbeen. Een hemelsblauw wijd uitstaande pauwenstaart vol donker starende ogen. Ik begrijp niet waar ze blijven vandaag.

Het huis kraakt als een oude kotter in zijn binten. Buiten rolt de wind door de kruinen van de verder kale doorbuigende dennen. En op vaste momenten de dof loeiende stoten van de foghorn – de misthoorn bedoel ik – naast de vuurtoren op de laatste, in zee stekende rots van Eastern Point. Op vaste momenten. Daar kun je de klok op gelijk zetten.

Min drie wijst de buitenthermometer aan, pappa's Heidenseick-thermometer, een glazen staafje in een mosgroene houten beschermhuls, vastgeschroefd aan het raamkozijn. Links Celsius, rechts Fahrenheit. Pappa en zijn Heidenseick. In het doen van weersvoorspellingen geloofde hij niet, maar wel in het vastleggen van feiten. Niet voor niets was hij praktisch zijn hele leven griffier. Ochtend- en avondtemperatuur, genoteerd in een zwart gemarmerd cahier. Het eerste en het laatste wat hij deed, iedere dag opnieuw. Een soort ritueel. In de weekends haalde hij het cahier te voorschijn en werkte hij aan zijn bureau op basis van de genoteerde temperaturen zijn grafieken bij. Die grafieken, getekend met een hard Faber-potlood op zalmkleurig grafiekpapier, bewaarde hij in een map. Waarom deed hij dat alles eigenlijk? Hij heeft er maar één keer met me over gesproken, kort voor zijn dood, in zijn huisje tegen het binnenduin van Domburg. 'Mijn tijd is te kort,' zei hij, 'en het systeem is te groot, te traag en te ingewikkeld voor een mens alleen. Ik registreer louter feiten.' 'Maar je vermoedt een systeem achter die feiten,' zei ik. 'Ja,' zei hij, 'dat zou je wel zeggen. Of alle feiten zouden afwijkingen moeten zijn,' voegde hij er met zijn smalle ironische lachje aan toe. 'Maar dan zou het geen systeem meer zijn,' opperde ik. 'Of een systeem dat wij ons niet voor kunnen stellen,' zei hij.

Vreemd dat ik hier in Gloucester, aan de kust boven Boston, plotseling aan hem sta te denken: aan pappa en zijn Heidenseick-thermometer. Zelfs zijn graf in Nederland moet al wel zijn opgeruimd. Ja, hij hield van systemen. Als vader keek hij over je heen, zijn waterige blauwe ogen op iets gericht dat de rest van ons rond de huiskamertafel niet kon zien. We waren eigenlijk een beetje bang voor hem, mamma en ik. Hij was op een heel letterlijke manier uit de hoogte. En ook nog op een andere manier. Als hij in een goede bui was, nam hij me 's avonds mee op het balkon en wees hij mij de sterrenbeelden aan, de heldere schitterende planeten. Een paar keren zagen we een vallende ster. Hij probeerde aan een achtjarige uit te leggen dat wat hij daar in de avondhemel zag een oeroud verleden was, dat wij de werkelijke toestand van het universum niet konden zien, hoogstens berekenen. Een aantal van die sterren die je daar ziet, bestaat in het echt niet meer, maar andere nog wel. Dat begreep ik niet, maar ik vroeg niets. Zulke dingen zei hij trouwens alleen wanneer hij in een goede bui was. Meestal ging hij na het eten direct aan zijn bureau zwiiggend zitten werken. Vierenzeventig jaar werd hij. Nog drie jaren en ik zal hem wat leeftijd betreft hebben ingehaald. Toen mamma in 1950 stierf, begon hij behalve de temperatuur ook andere aspecten van het weer te noteren. Sneeuwval. Storm. Se eerste tekens van de lente. De spreekwenzwormen die in de herfst over zijn dak trokken en die hij als 'ontelbaar' omschreef in zijn bijna gekalligrafeerde handschrift dat zo goed paste bij het onpersoonlijke karakter van zijn mededelingen. Zes jaar later stierf hij zelf. Plotseling stond zijn hart stil. Ik schroefde de thermometer van het raamkozijn van zijn huisje en nam hem mee. Ik weet eigenlijk niet precies waarom. Het is een heel gewone thermometer.

Je hoort Vera altijd van verre aankomen, zo rinkelen die twee kopjes en schoteltjes op het bliken dienblad. Espenblaadje zeg ik wel eens gekscherend tegen haar, maar dat vindt ze niet zo leuk. Het komt door een versleten nekwervel, heeft dokter Eardly gezegd. Er is weinig aan te doen. Niets eigenlijk. Ouderdom.

'Waar blijven de kinderen toch?'

'De kinderen? Waar zouden die anders moeten zijn dan in Nederland?'

‘ Nee, ik bedoel die van hier.’ Ik wijs naar buiten. ‘ De kinderen van Cheever, van Robbins en Tom Richard.’

‘ Maar Maarten, het is zondag vandaag. Kom, je thee wordt koud.’

Dat ik dat vergeten was. En thee? Ik zou toch zweren dat het ochtend was. Maar nu ik door het andere raam in de richting van de zee kijk, zie ik wel dat het later moet zijn. Achter de grijze damp schuilt een bleek zonnetje. Het moet door die mist komen, dat ik me heb vergist. Mist houdt licht tegen. Voor ik ga zitten, sla ik vlug een blik op de wandklok. Drie uur geweest.

2.9 ROMANPERSONAGES

De personen zijn in een verhaal aanwezig door hun daden, hun gedachten, hun uitspraken en waarnemingen en/of de beschrijving(en) daarvan. In vrijwel elk verhaal kun je de personages verdelen in *hoofd- en bijfiguren*. In literaire werken ligt de nadruk bijna altijd op het *karakter* en de *psychologische ontwikkeling* van de hoofdfiguur of -figuren. Het is in de literatuuranalyse gebruikelijk de personages in verhalen in te delen in twee typen: **flat characters en round characters**.

Een **flat character** is gebouwd op een enkele eigenschap. Het karakter is in een enkele zin te omschrijven, het is dus weinig genuanceerd. Er is sprake van zwart-wit tekening, karakterontwikkeling valt niet waar te nemen. Flat characters reageren altijd op dezelfde, haast clichématige manier, ze zijn herkenbaar. Kortom, het zijn **statische** personages. We noemen ze ook wel **types**.

Een **round character** is in staat te verbazen, omdat hij/zij door zijn/haar gecompliceerdheid steeds onverwachte dingen kan doen. Er is sprake van karakterontwikkeling. De presentatie van zo'n personage is gespreid, waardoor er een geleidelijke opbouw van meer karaktertrekken plaatsvindt. Al lezend ontdek je langzamerhand de complete persoonlijkheid.

N.B. Deze onderscheiding in flat en round characters wordt door veel literatuurcritici en -analitici als te subjectief gezien, waardoor de geldigheid ervan slechts relatief is; er zijn volgens hen te veel overgangsvormen, zodat het werken ermee vrij moeilijk is.

In een verhaal zie je vrijwel altijd een *wisselwerking* tussen *karakter, gedrag en gebeurtenissen*. Enerzijds heeft het karakter van de hoofdpersoon invloed op wat hij doet, waardoor hij bepaalde gebeurtenissen veroorzaakt en zo invloed op andere verhaalfiguren uitoefent. Anderzijds hebben gebeurtenissen die veroorzaakt worden door de andere verhaalpersonen, invloed op wat de hoofdpersoon denkt, voelt en doet. Zo ontstaat een netwerk van *verhoudingen tussen personen*. Bij een analyse ligt de nadruk op de *karakterbeschrijving*, op de *innerlijke veranderingen* en op de *onderlinge verhoudingen tussen personen*.

Ook moet je letten op het uiterlijk, de leeftijd, het beroep of de bezigheden van de hoofdfiguur (en bijfiguren) als die zaken van belang zijn voor het verhaal.

Er is een sterke samenhang tussen de hoofdfiguur en het thema van het verhaal. Het thema krijgt meestal concreet vorm in de hoofdfiguur. Daarom gebeurt het vaak dat de thematiek van een boek beschreven wordt door middel van de hoofdfiguur en zijn relaties met andere mensen. Zo krijgt in *Bleekers zomer* van **Mensje van Keulen** het thema van de onmacht van de kleine burgerman (om de sleur van het dagelijks bestaan te doorbreken) concreet vorm in de figuur van Willem Bleeker en in zijn omgang met de andere verhaal personen.

Verhaalpersonen leer je op drie manieren kennen:

1. uit wat ze zeggen, doen en denken;
2. uit wat andere figuren over hen zeggen, denken en hoe ze zich tegenover hen gedragen;
3. uit wat de verteller of vertelinstantie over hen zegt.

Hoe goed je de persoon leert kennen en hoe betrouwbaar de informatie over hem is, hangt sterk af van de manier waarop je de informatie krijgt, dus vooral van het vertelperspectief. Als je een persoon alleen leert kennen uit wat anderen over hem zeggen, weet je niet wat er werkelijk in hem omgaat. Daardoor kan hij zich verrassend gedragen. Als je aan de andere kant een persoon alleen leert kennen uit zijn eigen mededelingen, kan hij de lezer behoorlijk belazeren.

Opdracht:

Lees het onderstaande fragment uit *De Tweeling* van Tessa de Loo en ga in op de psychologische ontwikkeling van de karakters. Beschrijf ook de onderlinge relaties.



Anna en Lotte zijn een tweeling. Ze werden aan het eind van de Eerste Wereldoorlog geboren in Duitsland. Nadat kort na elkaar hun ouders overlijden, worden ze over de familie 'verdeeld'. Anna groeit op in Zuid-Duitsland, Lotte bij een oom en tante in Nederland. De meisjes verliezen elkaar helemaal uit het oog en worden volwassen onder totaal andere omstandigheden.

Als ze hoogbejaarde vrouwen zijn, ontmoeten ze elkaar bij toeval tijdens een gezondheidskuur in het Belgische Spa. Daar raken ze met elkaar in gesprek: ze vertellen elkaar hun levensgeschiedenis.

'Zo zie je,' onvermoeibaar vatte Anna de draad weer op, 'hoe Hitler bij ons in het dorp furore maakte. Ik zal je nog wat vertellen. Een paar jaar geleden kwam ik tijdens een uitstapje toevallig op de Wewelsburg terecht, je weet wel, waar we vroeger met boerenkarren gingen picknicken. In de oorlog koos Himmler deze burcht uit om er het cultuurcentrum van het Derde Rijk te vestigen. Hij liet een toren bouwen van gigantische afmetingen, van diabolische schoonheid, een symbool van macht. Dat konden ze, de nazi's. Meer dan vierhonderd mensen zijn omgekomen bij de bouw van dit monument. Het kerkhof waar ze begraven zijn, is later verdonkeremaand. De ironie is dat de mensen er nu, uit alle delen van de wereld, naartoe stromen – iedereen raakt bevangen door de schoonheid. Himmlers opzet werkt nog steeds, dat is het griezelige. Ze zouden die toren knalrood moeten verven, ze zouden de lijdensweg van de joden erop moeten schilderen!'

Lotte keek verschrikt om zich heen. Naarmate Anna zich meer opwond, werd ze luidruchtiger. De laatste zinnen schalden provocatief door de bezadigde, zalmroze ruimte. Met haar handen beduidde ze Anna het volume wat te temperen.

Die begreep de wenk. 'Nou ja,' vervolgde ze rustiger, 'sinds de politieke verhoudingen veranderd zijn, hebben ze er een klein oorlogsmuseum ingericht. Ik liep daar wat rond, er hing van alles aan de muur. Ineens ontdekte ik twee kiesbriefjes uit ons dorp, keurig ingelijst. Een van 30 januari, toen Hitler de macht greep, en een van maart in hetzelfde jaar, ter gelegenheid van een grondwetswijziging die hem machtigde besluiten te nemen buiten het parlement om. Mijn hart stond stil. Oom Heinrich, die dacht dat er in dat stadium alleen een paar zotten in het dorp waren met nationaal-socialistische sympathieën, bleek zich behoorlijk vergist te hebben. Uit de briefjes kwam naar voren dat op 30 januari al een kwart van onze dorpsgenoten op Hitler stemde, twee maanden later was het al twee derde deel.

De boeren, de bakker en de kruidenier, de kaartvrienden van oom Heinrich – ineens kwamen ze in een ander licht te staan. Ik was geschokt, na al die jaren. Al die tijd was het latent aanwezig, maar hij wist het niet.'

Ze legde haar hand op die van Lotte en keek haar bezorgd aan. 'Soms ben ik bang dat het zich herhaalt. Dat belachelijke 'Een vaderlandgeschreeuw' bij de eenwording, het toenemende nationalisme. Ik had nooit gedacht dat de mensen nog ontvankelijk zouden zijn voor die idioterie, in een Europa waar je in een uur van Keulen naar Parijs vliegt, in een paar uur naar Rome. Het spijt me, ik wil geen Cassandra zijn, maar

'Bij ons is het anders,' onderbrak Lotte haar.

'De Hollanders ... ja die Pfeffersäcke!' Anna veerde op. 'Jullie staan anders tegenover buitenlanders omdat jullie al heel vroeg wereldhandel bedreven. Maar de Duitsers – heb je er wel eens over nagedacht wat voor volk wij zijn? De gewone man was nooit iets, bezat nooit iets. Hij had geen enkele kans op een fatsoenlijk bestaan. En als hij bij toeval eens een keer iets had, dan kwam er een oorlog en was hij alles weer kwijt. Zo ging dat, eeuwenlang.'

'Maar hoe kwamen de Pruisen dan aan hun trots?' Lotte spande zich in om, dwars door de vermoeidheid heen, alert te blijven.

'Als je niks hebt en niemand bent, heb je iets anders nodig om trots op te zijn. Daar heeft Hitler slim op ingespeeld. De kleine man kreeg een functie, een rang, een titel: blokwacht, groepsleider, gouwleider. Zo konden ze commanderen, konden ze hun geldingsdrang kwijt.'

De koffie werd gebracht. Lotte herademde. Gretig bracht ze het kopje naar haar mond. Anna sloeg haar met een scheef lachje gade. 'Die Hollanders met hun kopje koffie. Sinds ze de eerste koffiëboon uit de

koloniën hebben verscheept, hangt hun ziel en zaligheid ervan af.’

Lotte antwoordde met een tegenaanval. ‘Heb je nooit meer een greintje sympathie voor Hitler gehad?’

‘Sympathie? Meine Liebe! Ik vond hem weezinwekkend. Die generaalsstem: ‘Vorr vierrzehn Jahrren! Die Schande von Verrrsailles!’ Ik voelde niets voor hem. Ik was een braaf kind van de katholieke kerk en geloofde wat de pastoor me zei omdat hij aardig voor me was. Heel eenvoudig. Toch hebben veel brave katholieken zich uiteindelijk laten verleiden. Goebbels, die zelf was opgeleid bij de jezuïeten, heeft de traditionele katholieke waarden opgenomen in de nazi-propaganda. Daarin werd de zuiverheid, de reinheid van het Duitse volk verheerlijkt. Met seks liet de Duitse man zich niet in, behalve als hij een man had uitverkoren: een echte Duitse natuurlijk, die niet rookte, niet dronk, zich niet opmaakte en geen buitenechtelijke kinderen kreeg. Ze trouwden en kregen twaalf kinderen die ze aan de Führer schonken. Die idealen werden erin gehamerd.’

Lotte zuchtte, starend in haar lege kopje.

‘Waarom zucht je?’ vroeg Anna.

‘Het is even te veel voor me, Anna.’

Anna opende haar mond en sloot hem weer. Ze beseftte dat ze het liefst zelf aan het woord was, dat ze alles, alles wilde uitleggen, eindeloos verantwoording afleggen. Wat de Hollanders tijdens de oorlog hadden meegemaakt, wist ze wel, globaal.

Over de lotgevallen van de bevolking in de door hen bezette gebieden waren de Duitsers inmiddels tot in den treure geïnformeerd. Maar over wat henzélf was aangedaan gedurende twaalf jaar tirannie werden ze geacht te zwijgen: wat had de agressor voor reden om zich te beklagen, hij had het toch immers zelf gewild?

Ze vermande zich. ‘Als ik te veel doordraaf, moet je me een halt toeroepen, Lotte. Dat deed vader ook, vroeger, weet je nog?’

Hij stak zijn vingers in zijn oren en riep: ‘Ruhe, Anna. Bitte sei ruhig!’

Lotte herinnerde zich er niets van. Telkens als ze zich haar oorspronkelijke vader voor de geest probeerde te halen, schoof, juist vanwege de uiterlijke gelijkens, het raster van haar Hollandse eroverheen – dominant, onuitwisbaar. De koffie begon te werken, ze leefde weer op. Anna moest maar eens even haar gemak houden.

II. Enkele dagen later volgt dit gesprek:

‘Je moet het eindelijk eens begrijpen,’ ging Anna even hard verder, ‘ik voel alleen maar weerstand bij jou. De moeders waren ontlast van de zorg voor hun kinderen, er was geen verveling, er waren geen drugsverslaafden, je had niet de rotzooi die we nu hebben. De meeste mensen van mijn leeftijd die dat hebben meegemaakt, dromen er nog altijd van. Je zou eens met een oude BDM-leidster of een Arbeitsführerin moeten praten, je haren zouden overeind gaan staan: het was hun jeugd, de tijd van hun leven, wunderschön!’

Lotte staarde haar aan. Het was alsof Anna tijdens deze lofzang steeds groter werd, alsof ze – met haar gebaksvork in de hand – pompeuze afmetingen aannam. Deze opgeblazenheid, dit wunderschöne, noodlottige enthousiasme van voor de oorlog, vulde de hele patisserie.

‘Er waren toch wel uitzonderingen, mensen die hun verstand niet verloren!’ Lotte sprak tegen de wind in, de woorden werden teruggeblazen in haar gezicht, zo zwak voelde ze zich in haar verweer. ‘Bij ieder volk, al is het nog zo op hol geslagen, heb je toch uitzonderingen.’

‘Natuurlijk. Maar de politieke oppositie was meteen al weggevaagd, dat weet je, die hadden ze keurig afgevoerd. Zij die overgebleven waren, de intellectuelen, de schranderen, zij die contacten hadden met buitenlanders zodat ze ook andere informatie kregen, of mensen zoals oom Heinrich die het intuïtief begrepen: al die mensen verkeerden in groot gevaar als ze hun mond opendeden. Daarom hoorde je geen tegengeluiden. Alle handen waren uitgestoken in dezelfde richting, die ene richting ...’

‘Maar jij, Anna, waarom deed jij niets?’

‘Ik was een dienstmeisje, het dienstmeisje ván, een non-persoon. Ik moest er altijd zijn, voor de gnädige Frau, ik moest altijd als de bliksem doen wat zij van mij wilde, Hitler mocht ik niet, maar verder vond ik alles best, het was me om het even.’

Het bloed steeg Lotte naar het hoofd. Op de een of andere manier werd Anna steeds ongrijpbaarder – ze trok een rookgordijn op, onder het mom van openhartigheid. Maar Lotte liet zich niet misleiden.

‘En de joden,’ zei ze fel, ‘de verdwijningen, de Kristallnacht....!’

‘Het officiële antwoord daarop was: we hebben ze in bescherming genomen omdat de volkstoorn ze

anders zou doden. Want de joden hebben alle ellende veroorzaakt:: de Eerste Wereldoorlog, het Schandverdrag van Versailles, de crisis, de ontaarding in de kunst... Dat zit zelfs nu nog in sommige Duitse koppen, zo is dat erin gehamerd. Hör mal... Lotte...'

Anna boog zich over de tafel heen tot vlak bij Lotte. Er zat een wolkje eierschuim op haar bovenlip. Lotte kreeg het gevoel dat de laatste tegenstanders van het nazi-regime gerepresenteerd werden door dit nietige stukje schuim – zo meteen kwam er een dikke, gladde tong om het weg te likken uit de wankelende positie op de lip.

' Hör mal, jij kunt al deze vragen stellen, omdat je weet wat er allemaal gebeurd is. Wij wisten nog niet waar het toe zou leiden, dus we stelden die vragen niet. Waarom kijk je me zo aan...'

' Wir haben es nicht gewusst.....dat horen we al zo lang.'

Anna begon met haar vork de bodem van haar taartje te prakken, het leek wel of ze kwaad was. Dat prakken werkte op Lottes zenuwen, het scheelde niet veel of zij werd ook kwaad.

' Jullie wijzen maar, met je beschuldigende vinger,' zei Anna bits, ' dat doen jullie nu al vijfenveertig jaar, dat is maar makkelijk. Waarom heeft het Duitse volk het laten gebeuren, roepen jullie. Maar ik draai het om en vraag, waarom hebben jullie in het Westen, het laten gebeuren? Jullie hebben ons rustig laten bewapenen – toen al hadden jullie met het Verdrag van Versailles in kunnen grijpen. Zonder slag of stoot lieten jullie ons het Rheinland binnen marcheren en Oostenrijk. En toen hebben jullie Tsjechoslowakije aan ons verkwanseld. De Duitse emigranten in Frankrijk, in Engeland, in Amerika, hebben gewaarschuwd. Niemand luisterde. Waarom hebben ze die idioot niet gestopt toen het nog kon? Waarom hebben ze ons aan ons lot overgelaten, overgeleverd aan een dictator?'

' Straks hebben wij het nog gedaan.'

' Waarom, dat vraag ik.'

De auteur kan zijn personages vaak genuanceerder typeren door ook hun *innerlijk leven* aan de lezer kenbaar te maken. Hierdoor kan de lezer niet alleen kennis nemen van hun handelingen, maar leert hij ook de motieven kennen die tot bepaalde handelingen geleid hebben. De kennis over de personages neemt hierdoor aanmerkelijk in diepgang toe. Het belangrijkste middel om de lezer van deze kennis te voorzien is de zogenaamde **monologue interieur**: de directe of indirecte weergave van de gedachtenstroom van een persoon.

Ook de reactie van een personage op zijn omgeving, dat wil zeggen de ruimte en de andere personages, is natuurlijk van belang. Als we weten wat hem opvalt, waaraan hij zich ergert, wat hem aan het denken zet etc. leren we hem beter kennen.

Als in een verhaal meer personen een rol spelen, is het belangrijk hun onderlinge verhoudingen zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven.

