Universiteit
Leiden
The Netherlands

De stijl van gewoon proza

Fagel- de Werd, S.V.

Citation
Fagel- de Werd, S. V. (2015, January 27). *De stijl van gewoon proza*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/31606

Version:	Corrected Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/31606

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

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

De stijl van gewoon proza

Lay-out en druk: Ridderprint, Ridderkerk
Omslagafbeelding: Renie Spoelstra: *No title 55* (2007)

© 2015 Suzanne Fagel

ISBN: 978-94-6299-003-6

De stijl van gewoon proza

Proefschrift

Ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van rector magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 27 januari 2015
klokke 15.00 uur

door

Suzanne Fagel - de Werd
geboren te 's-Hertogenbosch
in 1979

Promotiecommissie

Promotores:	Prof.dr. J.L. Goedegebuure
	Prof.dr. A. Verhagen
Leescommissie:	Prof.dr. M. Burke
	Prof.dr. Y. van Dijk
	Prof.dr. T. van Haaften

MENEER JOURDAIN: […]. Ik moet u trouwens iets bekennen. Ik ben verliefd op een dame van stand en ik zou graag willen dat u mij hielp met het opstellen van een klein krabbeltje dat ik wil laten vallen op een plek waar zij langskomt.

FILOSOFIELERAAR: Uitstekend.

MENEER JOURDAIN: Zo hoort het toch?

FILOSOFIELERAAR: Zeker. U wilt haar in verzen schrijven?

MENEER JOURDAIN: O nee, beslist geen verzen.

FILOSOFIELERAAR: U wilt alles in proza?

MENEER JOURDAIN: Nee, nee. Geen verzen en geen proza.

FILOSOFIELERAAR: U moet kiezen; het een of het ander.

MENEER JOURDAIN: Waarom?

FILOSOFIELERAAR: Omdat, meneer, een mens om zich uit te drukken slechts beschikt over proza of poëzie.

MENEER JOURDAIN: Bestaat er alleen maar proza of poëzie?

FILOSOFIELERAAR: Ja, meneer, alles wat geen proza is is poëzie en alles wat geen poëzie is is proza.

MENEER JOURDAIN: En als je praat, wat is dat dan?

FILOSOFIELERAAR: Dat is proza.

MENEER JOURDAIN: Wat! Als ik zeg 'Nicole, haal mijn pantoffels en geef me mijn slaapmuts', dan is dat proza?

FILOSOFIELERAAR: Ja, meneer.

MENEER JOURDAIN: Nee maar! Ik spreek al meer dan veertig jaar proza zonder dat ik er iets van wist. Ik ben u bijzonder dankbaar dat u me daarop heeft gewezen. Goed. In dat briefje zou ik willen zetten: Schone markiezin, uw schone ogen doen mij sterven van liefde, maar ik zou willen dat dat er wat deftiger stond, dat het wat eleganter werd uitgedrukt.

FILOSOFIELERAAR: Bijvoorbeeld dat de gloed van haar ogen uw hart verzengt tot as; dat u dag en nacht harentwege lijdt aan felle…

MENEER JOURDAIN: Nee, nee, dat wil ik absoluut niet in dat briefje. Ik wil alleen wat ik zei: Schone markiezin, uw schone ogen doen mij sterven van liefde.

FILOSOFIELERAAR: Dat moet wel een beetje worden uitgerekt.

MENEER JOURDAIN: Nee, echt niet. Ik wil alleen maar die woorden in dat briefje, maar aangepast aan de mode, op de juiste manier gerangschikt. Geeft u mij alstublieft een paar voorbeelden hoe je dat zou kunnen doen.

FILOSOFIELERAAR: Je kunt het om te beginnen doen zoals u het heeft gezegd: Schone markiezin, uw schone ogen doen mij sterven van liefde. Of: Van liefde doen, schone markiezin, uw schone ogen mij sterven. Of: Uw schone ogen doen mij, schone markiezin, sterven van liefde. Of: Sterven van liefde, schone markiezin, doen mij uw schone ogen. Of: Sterven doen mij uw schone ogen, schone markiezin, van liefde.

MENEER JOURDAIN: Maar wat is van al die manieren de beste?

FILOSOFIELERAAR: Zoals u het deed: Schone markiezin, uw schone ogen doen mij sterven van liefde.

MENEER JOURDAIN: Ik heb er nooit in gestudeerd en schud dat zo maar uit mijn mouw. Ik dank u uit de grond van mijn hart […].

Molière – *Bourgeois Gentilhomme*
Tweede bedrijf, eerste toneel

Voorwoord

Everyone who tells a story tells it differently, just to remind us that everybody sees it differently. Some people say there are true things to be found, some people say all kinds of things can be proved. I don't believe them. The only thing for certain is how complicated it all is, like a string full of knots. It's all there but hard to find the beginning and impossible to fathom the end. The best you can do is admire the cat's cradle, and maybe knot it up a bit more.

Jeannette Winterson – *Oranges are not the only fruit* (1985, 93)

Een literaire stilistiek in Nederland van de grond krijgen, het had heel wat voeten in de aarde! Dit proefschrift zou er niet zijn geweest zonder de innovatieve liaison die Ton Anbeek en Arie Verhagen ruim veertien jaar geleden vormden. Zij besloten in 2000 om de kloof tussen tussen de disciplines taalkunde en letterkunde te overbruggen met een Masterwerkgroep Stilistiek. Dat was nieuw en haast ongehoord, want tot die tijd werkten de vakgroepen Taalkunde en Letterkunde gescheiden van elkaar. "Nu keert het tij!" riep Ton Anbeek in het eerste college stilistiek uit. En in de laatste bijeenkomst sprak Arie Verhagen de hoop uit dat dit de start zou zijn van een nieuwe, vaste onderzoeksdiscipline in de neerlandistiek. De inspirerende werkgroep en de afsluitende hoopvolle woorden zijn me sindsdien bijgebleven.

Zo kwam het dat ik me in 2004, toen ik mijn promotieonderzoek begon op te zetten, tot Arie Verhagen wendde met de voorzichtige vraag of er nog 'iets aan stilistiek gedaan werd'. Op dat moment was dat eigenlijk niet het geval. Uit de werkgroep Stilistiek volgde in 2001 nog wel het artikel 'Over stijl', waarmee Anbeek en Verhagen de literaire stilistiek in de neerlandistiek introduceerden. Daarna bleef het echter stil op het stilistiekfront. Maar vanaf het moment dat ik me bij Arie Verhagen meldde, werd er achter de schermen druk gewerkt aan het opzetten van een groot onderzoeksproject, waarin niet alleen taalkunde en letterkunde, maar ook taalbeheersing, de derde discipline binnen de neerlan-

distiek, betrokken werd. Door de toekenning van een NWO-subsidie eind december 2006, kon in september 2007 dan eindelijk het onderzoeksproject Stilistiek van het Nederlands (NWO-Projectnummer 360-70-260) van start gaan. Ons stilistiekteam, met daarin Ninke Stukker als postdoc en Maarten van Leeuwen en ikzelf als promovendi, werd verrijkt met maar liefst vier begeleiders: prof.dr. Jaap de Jong, prof.dr. Jaap Goedegebuure, prof.dr. Arie Verhagen en prof.dr. Ton van Haaften.

Mijn promotoren Jaap Goedegebuure en Arie Verhagen dank ik voor de oneindige vrijheid die zij mij als promovendus gaven. Zij hebben mijn ontwikkeling als onderzoeker en docent gestimuleerd door mij onder meer toe te staan naast mijn promotiewerk extra onderwijstaken in Leiden en als docent Stylistics en Rhetoric aan het University College Roosevelt in Middelburg aan te nemen. Arie Verhagen dank ik speciaal voor de vanzelfsprekendheid waarmee hij Maarten en mij voor een onderzoeksverblijf van vier maanden naar de University of California in Berkeley stuurde.

Van de eerste tot en met de laatste dag van het project heb ik genoten van de naadloze samenwerking en vrolijke omgang met mijn medepromovendus en kamergenoot Maarten van Leeuwen en postdoc Ninke Stukker. Het schrijven van dit proefschrift is mede door hen nooit eenzaam geweest. Door in de stijlanalyses van Grunbergs *Asielzoeker* samen te werken met Ninke Stukker heb ik veel geleerd over het samenbrengen van taalkundige nauwgezetheid en letterkundige interpretatie. De vanzelfsprekendheid van onze samenwerking in onderzoek, overleg en congresorganisatie koester ik als heel iets bijzonders. Maarten van Leeuwen vertrouw ik blindelings, niet alleen in academische samenwerking, maar ook als *survival guide* op de mountainbikerit door de Golden Gate Recreational Area en tijdens onze *hike* op de Four Mile trail (in werkelijkheid 4,8 mijl) naar de top van Glacier Point en weer terug, in Yosemite National Park in 2009.

Velen die langs de grote glazen ruiten van kamer 106b liepen, zagen Maarten en mij altijd met koptelefoons op achter onze bureaus en vroegen zich af of wij misschien niet alleen teksten, maar ook geluidsfragmenten stilistisch analyseerden. Dat was niet het geval. Maarten en ik delen een liefde voor muziek tijdens het werk, maar onze muzieksmaak verschilt. Ieder zijn eigen koptelefoon dus. En terwijl Maarten een stapeltje cd's met alle strijkkwartetten van Mozart op zijn bureau verzamelde, schaam ik me er in het geheel niet voor om hier te bekennen dat voor mij niets zo fijn was bij het schrijven van dit proefschrift als de *blue collar rock* van Bruce Springsteen.

Balancerend op het grensvlak tussen taalkunde en letterkunde was ik zowel op letterkundige als op taalkundige congressen de vreemde eend in de bijt. Ik dank de taalkundige LUCL-aio's voor het gemak waarmee ze mij tijdens de gezamenlijke lunches in 2007 en 2008 hebben geadopteerd en ik heb vele goede herinneringen aan de vergaderingen van de promovendicommissie van de Onderzoekschool Literatuurwetenschap.

I cannot thank Barbara Dancygier (University of British Columbia, Vancouver) enough for the valuable research talks and the heart-warming care Maarten and I received from her during our week-long stay at UBC in November 2009. Her cognitive approach to literature inspired my own research to no small amount.

Mijn dank gaat eveneens uit naar Renie Spoelstra, voor de gulle toestemming een van haar kunstwerken te gebruiken op het omslag van mijn proefschrift. Spoelstra's met houtskool getekende landschappen drukken in mijn ogen de bijzondere aantrekkingskracht uit van iets wat in wezen een tamelijk onopvallende omgeving (een weiland, een bosrand, een 'recreatiegebied') is. Ook ogen haar tekeningen bedrieglijk eenvoudig: haar werk zou bij eerste oogopslag haast voor een zwart-witfoto gehouden kunnen worden. Nadere bestudering leert dat het een zeer gedetailleerde houtskooltekening is, waarin getracht wordt het contrast tussen licht en schaduw te vatten. Deze schijnbare eenvoud in de tekeningen van Renie Spoelstra, vormt een visuele representatie van de thematiek van dit proefschrift: 'gewoon proza', dat toch stilistisch bijzonder effectief blijkt te zijn.

Twee andere vormende invloeden mogen in dit voorwoord niet ongenoemd blijven. Zonder mijn echtgenoot Edwin Fagel en zonder het studentendispuut Sodalicium Literis Sacrum zou ik niet over enig stilistisch vermogen beschikt hebben. Met Edwin heb ik meermalen vastgesteld dat het schrijven van een proefschrift opvallend veel parallellen vertoont met het schrijven van een dichtbundel. We hebben dezelfde pieken en dalen meegemaakt in het schrijfproces en konden elkaar daarbij altijd fijn opbeuren. Het dispuut Literis was in mijn studietijd verantwoordelijk voor een groot deel van mijn academische vorming en is bovendien de bron geweest van een aantal van mijn meest waardevolle vriendschappen.

Ik draag dit boek op aan mijn vader, Jo de Werd. Niet alleen omdat mijn beide ouders mijn academische opleiding altijd gestimuleerd hebben, maar vooral omdat de vanzelfsprekende hulpvaardigheid en onbaatzuchtigheid die mijn vader laat zien in zijn omgang met zowel buurtgenoten (als 'klusjesman' en vertrouwenspersoon) als familie, een grote inspiratiebron is voor mij in mijn huidige baan als docent in het hoger onderwijs.

Inhoudsopgave

Voorwoord

Inleiding

1 De stijl van gewoon proza

1.1 Inleiding 19
1.2 Onderzoeksdoelen en onderzoeksvragen 21
1.3 Plaatsbepaling, methodologie en opbouw 23
Terugkeer van de stilistiek 23
Stand van het onderzoek 25
Methodologie en opbouw van dit proefschrift 27
De stijl van gewoon proza 28

Deel I

Theoretische en methodologische uitgangspunten

2 Wat is stilistiek?

2.1 Inleiding 33
2.2 Individuele stijl en de standaardtaal 34
2.3 Stijl en auteurskarakterisering 38
2.4 Stijl en effect: de rol van context 40
2.5 Conclusie 44

3 Structuur versus stijl
De geschiedenis van de stilistiekbeoefening in Nederland 1920-1970
3.1 Inleiding 47
3.2 Stilistiek in Nederland 1920-1960 49
Overdiep: 'grenzenloos materiaal' 49
Stutterheim: kritische houding 52
Hellinga: voorloper van de structuuranalyse 54
3.3 Structuur versus stijl 57
3.4 Conclusie 60

4 Normaal versus afwijkend taalgebruik
4.1 Inleiding 63
4.2 *Foregrounding* 64
4.3 *Mind style* 65
4.4 'Normale' *mind styles* 67
4.5 Stijl en thema 70
4.6 Conclusie 72

5 Een stilistische benadering van perspectief
5.1 Inleiding 75
5.2 Categorieën versus functies 76
Vertelsituaties 77
Functie 1: Vertellerscommentaar versus beleven 78
Functie 2: Beperkt blikveld 80
Functie 3: Spanning door informatiedosering 81
Functie 4: Gekleurde beschrijvingen 81
5.3 Linguïstische indicatoren en modaliteit 82
Fowlers typologie 83
Modaliteit in type A en type B 84
5.4 Vertellerstekst versus persoonstekst 89
5.5 Conclusie 93

6 Tellen versus interpreteren
Over kwantitatieve en computationele benaderingen in de stilistiek
6.1 Inleiding 97
6.2 Digitalisering 100
6.3 Weerstand tegen 'tellen' 101
6.4 Tellen wat telbaar is 105

6.5 Conclusie 108

7 Stilistiek en taalkunde
7.1 Inleiding 111
7.2 *Construal* en stijl 113
Spreker en object van conceptualisatie 116
De toehoorder: intersubjectieve coördinatie 117
Construal in grammaticale elementen 118
Construal en perspectief 121
Cognitive turn 122
Stijl als keuze 122
Checklist 123
7.3 De *checklist* Nederlandse stijlmiddelen 124
7.4 Werken met de *checklist* 128
De *checklist* als heuristisch middel 128
Top down en *bottom up* 129
Kwantificeren van checklistonderdelen 130
Checklist en methode 133
7.5 Conclusie 134

Deel II
Stijlanalyses
Inleiding 139

8 Chaos en helderheid
Talige gekte in het werk van Jan Arends en Maarten Biesheuvel
8.1 Inleiding 141
Gekte in taal 142
8.2 Het macroniveau: lezersindrukken 144
Stijlindrukken van 'Het ontbijt' 145
Stijlindrukken van 'De heer Mellenberg' 146
Twee hypothesen 147
8.3 Schikkingsanalyse 150
Zinscomplexiteit 151
8.4 Chaos versus helderheid 156
Tekstcoherentie in 'De heer Mellenberg' 156
Lijmstijl en segregerende stijl 156
Paraplustijl 159

Bijzinnen en coherentie 161
8.5 Subjectiviteit en objectiviteit 168
Onpersoonlijke complementzinnen in 'Het ontbijt' 168
Taalkunde en subjectiviteit 169
Complementzinnen 172
Overige subjectieve elementen 175
Stijl en perspectief 178
Schaal van subjectiviteit 179
8.6 Conclusie 180

9 Afstand en nabijheid
Denken versus handelen bij Arnon Grunberg
9.1 Inleiding 183
9.2 Het macroniveau: poëtica, thematiek, stijlindrukken 185
Poëtica: de buitenstaander 185
Thematiek: stilstand 187
Stijlindrukken: ernst en registratie 191
Onderzoeksvragen 193
9.3 De onvoltooid tegenwoordige tijd: Afstand en onpersoonlijke subjectiviteit 194
Inleiding: Aforismen, stellingen, definities en metaforen 194
De onvoltooid tegenwoordige tijd 197
Nabijheid 197
Er was eens… 199
Onpersoonlijke subjectiviteit 201
Verteller en personage 203
9.4 Het zinsaspect: stilstand en antinarrativiteit 206
Onderbrekingen van het verhaalverloop 206
Aspectualiteit 207
Constellatie van stijlkenmerken 211
Tegenwoordige tijd: stijl en thema 212
9.5 Werkwoordgebruik: toestand, actie en cognitie 213
Werkwoorden 214
Vergelijking 215
Toestand, cognitie, actie 216
Resultaten 217
Interpretatie van de resultaten 220
Nieuwe analyseronde 223

9.6 Connectieven: subjectiviteit en objectiviteit 226
9.7 Conclusie: Stilstand, toestand en afstand 230

10 Conclusie
10.1 Inleiding 237
10.2 Hoe kan een letterkundige stilistiek beoefend worden? 238
10.3 Hoe kunnen informele uitspraken over stijl worden onderbouwd met een taalkundig-stilistische analyse? 243
10.4 Hoe kan onderzocht worden of er een samenhang is tussen stijl en thema? 244
10.5 Op welke wijze kunnen kwantitatieve gegevens een rol spelen in stijlanalyse? 244
10.6 Tot slot 246

Summary 251
Bibliografie 261
Curriculum vitae 271

Inleiding

1 De stijl van gewoon proza

1.1 Inleiding

In de *Stijloefeningen* van Raymond Queneau wordt één gebeurtenis op 99 verschillende manieren verteld. De verteller is er getuige van hoe in een drukke bus een jongeman uitvalt tegen een medepassagier, omdat die hem duwde of op zijn tenen trapte. Hij ziet dezelfde jongeman later die dag nogmaals, bij het Gare Saint-Lazare. Daar is hij in het gezelschap van een vriend, die hem aanraadt een extra knoop aan zijn jas te zetten. We krijgen dit korte verhaal voorgeschoteld op de meest uiteenlopende manieren: in alexandrijnen, in kreten, ouderwets, achterstevoren, met kleuren, met dieren, figuurlijk, in telegramstijl, in de tegenwoordige en in de verleden tijd, als ode en op nog 88 andere manieren.

Rudy Kousbroek, die Queneau naar het Nederlands vertaalde, merkt in zijn inleiding scherpzinnig op dat er geen 'oertekst' bestaat waarop alle variaties terug te voeren zijn. Er zijn namelijk niet alleen stilistisch, maar ook inhoudelijk diverse kleine verschillen tussen de versies aan te wijzen. Soms is het koud, soms is het warm. In sommige verhalen wordt er geduwd in de bus, in andere verhalen wordt er op de tenen van de hoofdpersoon getrapt. In weer andere is er simpelweg 'ruzie', die niet verder wordt gespecificeerd. Kousbroek trekt in dit verband een vergelijking met de biologie. Hij neemt 'het vraagstuk van de oerhond' als voorbeeld:

> Er bestaan, zou je kunnen zeggen, allerlei variaties op het thema hond: tekkels, St. Bernhards, de schapendoes en de patrijshond, er zijn er wel meer dan 99. Maar *waarvan* het variaties zijn is niet goed vast te stellen. Hoe meer je er gezien hebt, hoe meer je in staat bent een gegeven variant als hond te herkennen, maar tegelijk wordt het beeld van de oerhond steeds vager (Kousbroek 1978, 18).

Vertaald naar literaire teksten kan gesteld worden dat er geen 'oerinhoud' van een tekst is aan te wijzen. Inhoud en stijl zijn niet van elkaar te scheiden. De stijl lijkt in sommige gevallen zelfs de inhoud te dicteren: 'Queneau verbiedt zich volstrekt niet om wat aan de tekst te veranderen wanneer hij vindt dat dat tot meerdere vreugde kan bijdragen' (Kousbroek 1978, 18).

Kousbroeks woorden en Queneaus *Stijloefeningen* vormen een mooie illustratie van de uitgangspunten van dit proefschrift. De algemene idee over stijl houdt in dat er verschillende manieren zijn om hetzelfde te zeggen. Maar waar hangt nu de keuze voor één specifieke manier van beschrijven van af? Een aanwijzing daarvoor vinden we in Kousbroeks omschrijving: een specifieke stijl of een specifieke omschrijving wordt gekozen als hij 'tot meerdere vreugde' bijdraagt. In dit proefschrift wordt dat vrij vertaald met het begrip 'effectiviteit'. Aangenomen wordt dat de gekozen formuleringen in een literaire tekst effectief zijn, met andere woorden, dat ze bijdragen aan de uitdrukking van thema, motieven of betekenis van het verhaal.

Maar hoe stel je nu vast of een bepaalde formulering effectief is? Daar is geen zwart-wit antwoord op te geven. Dat hangt namelijk mede af van de context van een uiting. Denk bijvoorbeeld aan het tekstadvies voor het gebruik van de lijdende vorm. Simpelweg stellen 'Gebruik de passief niet, want hij maakt je tekst onpersoonlijk of afstandelijk' voldoet niet. Er zijn namelijk contexten waarin het noemen van de persoon niet mogelijk is (de actor is onbekend) of niet gewenst (je wil hem verzwijgen). In die specifieke situaties is de inzet van de passief juist het meest effectief. Context en effectiviteit zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Bij Queneaus *Stijloefeningen* geven de hoofdstuktitels aan wat de beoogde context is van het geschrevene. 'Notaties' staat er boven de eerste stijloefening, en van de inhoud kun je je werkelijk voorstellen dat die door de observator ter plekke in een zakboekje genoteerd is:

> In lijn 16, op het spitsuur. Een kerel van zowat zesentwintig, slappe vilthoed met een koordje eromheen inplaats van een lint, nek te lang alsof er aan getrokken was. De mensen stappen uit. De figuur in kwestie valt uit tegen een passagier naast hem, die hij ervan beschuldigt tegen hem op te botsen telkens als er iemand langs komt. Bedoelde bits te klinken maar de toon is eerder huilerig (Queneau 2001, 27).

Het notitie-effect wordt bereikt door de inzet van elliptische zinnen, en het afwisselen van waarnemingen en persoonlijke indrukken. De hoofdstuktitels van Queneaus *Stijloefeningen* geven aan wat de stijlkeuzes beogen: een ode schrijven, zoveel mogelijk litotes gebruiken, in graecismen schrijven, in telegramstijl, opschrijven wat je hoort of 'onhandig' schrijven, alsof je niet vaak de pen opneemt. Met Queneau is *in extremis* te illustreren dat formuleringskeuzes niet inwisselbaar zijn. Van de formulering die uiteindelijk in druk op papier terecht is gekomen, mag je aannemen dat het de beste uitdrukkingswijze was om het specifieke tekstdoel te bereiken. Dit kun je onderzoeken door bijvoorbeeld de gekozen formulering te vergelijken met andere, niet gekozen formuleringen/constructies en het verschil in effect vast te stellen.

Als je Queneaus hoofdstuktitels weg zou halen en aan lezers zou vragen om te omschrijven welk indruk de gebruikte stijl op ze maakt en waarom ze dat denken, dan heb je in een notendop te pakken wat er in dit proefschrift gebeurt. Ik analyseer diverse gebruikte taalvormen in een aantal korte verhalen en romanpassages en ga na hoe ze bijdragen aan het (beoogde) effect op de lezer. Letterkundige en taalkundige interpretatie gaan daarbij samen. In de literaire stilistiek die ik beoefen, gaat het om de relatie tussen stijl en tekstbetekenis. Het doel van deze benadering is uitspraken te doen over hoe stijl en inhoud van een tekst met elkaar samenhangen: 'Literary stylistics is typically […] concerned with *explaining the relation between* style and literary or esthetic function' (Leech & Short 2007, 31, de cursivering is van hen). Met andere woorden: welke stilistische keuzes heeft een schrijver gemaakt, en welk effect hebben deze keuzes op de tekstinterpretatie door de lezer?[1] Door middel van een vergelijkende analyse van bepaalde stilistische verschijnselen in een corpus aan literaire teksten, wordt getracht een antwoord te geven op die vraag.

1.2 Onderzoeksdoelen en onderzoeksvragen

In dit proefschrift presenteer ik diverse proeven van literair-stilistisch onderzoek naar modern Nederlands proza. Daarmee wil ik de volgende doelen dienen:

- De re-introductie van de letterkundige stilistiek als onderzoeksdiscipline in de neerlandistiek. In tegenstelling tot de Anglistiek, waarin *literary linguistics* en *stylistics* bloeiende onderzoeksdisciplines zijn, is het in ons land een weinig beoefend onderzoeksgebied.[2] Dit proefschrift vormt een aanzet tot het vullen van die lacune.
- De analyse van proza dat zich op het oog niet laat kenmerken door bijzondere vormverschijnselen. Vaak gaat bij stijlonderzoek de aandacht uit naar vormkenmerken in poëzie, of naar 'bijzondere' taalverschijnselen in proza, zoals metafoorgebruik of afwijkende *mind styles*. In dit proefschrift staat de effectiviteit van 'gewoon proza' centraal.[3]
- Het vaststellen van een wetenschappelijke, taalkundige basis voor uitspraken over stijl. Stijl is essentieel bij de beoordeling van literatuur. Maar in de literaire kritiek wordt er vaak enkel in impressionistische termen over stijl gesproken ('sober', 'barok', 'beeldend'). Meestal wordt er geen

1 Vgl. Burger & De Jong (1997, 19): 'Stijl is de keuze die een schrijver maakt uit mogelijke formuleringen om zijn gedachten vorm te geven. Die keuze heeft betrekking op woorden, zinsbouw en structuur en wordt mede bepaald door onderwerp, doel, publiek en genre. Wanneer de stijl verandert, verandert ook de inhoud.' Zie ook hoofdstuk 2 en hoofdstuk 7.

2 Zie hierover hoofdstuk 3 en de Plaatsbepaling in de volgende paragraaf.

3 In hoofdstuk 4 wordt nader ingegaan op het onderscheid tussen 'normaal' en 'afwijkend' taalgebruik en mijn keuze voor 'gewoon proza'.

verband gelegd met specifieke taalelementen in de teksten zelf. Stilistiek kan bijdragen aan het doen van verantwoorde uitspraken over de stijl van literaire teksten.[4]
- Stijlindrukken van lezers en recensenten herleiden tot specifieke taalverschijnselen, om zo intuïties over stijl hard te maken met een taalkundige onderbouwing.[5]
- Een relatie leggen tussen stijl en thematiek van de onderzochte teksten. 'Op welke wijze is de thematiek van een roman ook in de stijl ervan herkenbaar?' is daarbij de leidvraag.[6]
- Taalkunde en letterkunde nader tot elkaar brengen door taalkundige verschijnselen in literaire teksten te onderzoeken.
- Relevante en aanvullende informatie toevoegen aan bestaande interpretaties van literaire teksten, waarbij speciale aandacht uitgaat naar de manier waarop effecten van objectiviteit en subjectiviteit worden gecreëerd.
- Bestaande interpretaties van literaire teksten aanvullen met kwantitatieve gegevens over gebruikte taalelementen.

Mijn stilistische analyses zijn er niet op gericht om een maatstaf voor de kwaliteit van literaire teksten te ontwikkelen. 'Wat is een goede stijl?' is een vraag die niet in dit proefschrift beantwoord wordt. Waar het mij om gaat, is te begrijpen 'hoe het werkt', hoe met tekstuele middelen bepaalde effecten tot stand worden gebracht. Het is ook van belang om hier duidelijk te stellen dat ik onder 'stijl' de stijl van een *literair werk* versta. Het gaat mij *niet* om onderzoek naar de typerende, 'persoonlijke' stijl (in andere woorden, de ideosyncratische eigenschappen van het taalgebruik) van een individu.[7] Ik

4 Zie hoofdstuk 7 voor een nadere onderbouwing van de manier waarop een taalkundige *checklist* een bijdrage kan leveren tot een wetenschappelijke stijlbestudering, en de casussen in hoofdstuk 8 en 9 voor de praktische toepassing van deze en andere uitgangspunten uit deel I van dit proefschrift.

5 Dit is het onderwerp van de *casestudies* in hoofdstuk 8. Maarten van Leeuwen voert in zijn proefschrift (Van Leeuwen 2015) een vergelijkbaar onderzoek uit, maar dan in het domein van politieke toespraken. Hij herleidt de indrukken die politici met parlementaire toespraken wekken – een heldere of wollige spreekstijl, de indruk dat een politicus zich meer of minder nabij/afstandelijk opstelt ten opzichte van zijn publiek – tot tekstuele kenmerken. Van Leeuwens dissertatie is, net als de mijne, onderdeel van het NWO-project Stilistiek van het Nederlands.

6 Dit is de hoofdvraag van hoofdstuk 9.

7 Deze definitie van stijl wordt vaak ingezet in onderzoek waarbij het gaat om auteursherkenning of persoonlijke stijl, dus bij vragen als: 'Is tekst Y van de hand van auteur X of niet?' Of: 'Wat is typerend voor de schrijfstijl van auteur Z?' Deze studies concentreren zich vaak op talige kenmerken die niet noodzakelijkerwijs interpretatief of esthetisch relevant zijn, zoals idioom, zinslengte of de frequentie van het gebruik van bepaalde verbuigingen en vervoegingen of woordvolgordes. Zo toonde de Zweedse fysicus Sebastian Bernhardsson onlangs aan dat schrijvers als Melville, Hardy en Lawrence van elkaar te onderscheiden zijn door de unieke woorden die zij gebruiken. De verhouding tussen het aantal unieke woorden en de lengte van een tekst is voor iedere schrijver uniek, zo stellen zij (*New Journal of* Physics 11, 2009; hier geciteerd naar Van der Heijden 2009). Hierbij wordt dus niet gelet op enige samenhang tussen stijl en thema, maar wordt louter gelet op statistische gegevens. Een vergelijkbare statistische (niet-inhoudelijke) methode werd gebruikt in het onderzoek dat bewees dat Marek van der Jagt en Arnon Grunberg één en dezelfde persoon waren (Van den Berg

hanteer een functionele definitie van stijl. Dat wil zeggen dat ik 'stijl' opvat als de functionele inzet van talige middelen in een literair werk.[8] Het gaat me om de samenhang tussen het microniveau (de stijl) en het macroniveau (de thematiek, de interpretatie) van één roman.

Dit proefschrift wil laten zien hoe het proces van stilistische analyse in zijn werk gaat. Dat gebeurt in de *case studies* die in Deel II worden gepresenteerd. Daarin laat ik zien hoe keuzes op het microniveau (taalelementen) gevolgen hebben voor het macroniveau (betekenis, thematiek). Het is de verwachting dat stilistisch onderzoek door middel van nauwkeurige analyse tot een betere tekstinterpretatie leidt. Daarin is de toegevoegde waarde van een taalkundige benadering van literatuur gelegen.

De doelen van dit proefschrift kunnen worden vertaald naar een viertal onderzoeksvragen:

1. Hoe kan een letterkundige stilistiek beoefend worden?
2. Hoe kunnen intuïtieve noties over stijl worden onderbouwd met een taalkundig-stilistische analyse?
3. Hoe kan onderzocht worden of er een samenhang is tussen stijl en thema?
4. Op welke wijze kunnen kwantitatieve gegevens een rol spelen in dit type stijlanalyse?

De eerste vraag vloeit voort uit de vaststelling dat stilistiek momenteel een weinig beoefende discipline is in de neerlandistiek, en overkoepelt dit hele proefschrift; vraag 2 is de leidende vraag in de eerste casus (deel II van dit proefschrift); vraag 3 staat centraal in de tweede casus. Vraag 4 wordt in beide casussen uitgewerkt. Daarnaast worden de vier vragen ook in Deel I van dit proefschrift aan de orde gesteld. Daar worden de theoretische en methodologische uitgangspunten van dit proefschrift besproken.

1.3 Plaatsbepaling, methodologie en opbouw

Terugkeer van de stilistiek

De afgelopen jaren klinkt steeds vaker de roep om een terugkeer van de stilistiek als wetenschappelijke discipline in de neerlandistiek, bijvoorbeeld in diverse artikelen in de speciale editie ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan van *TNTL* (Hoeksema 2009, De Geest 2009, Van Dalen-Oskam 2009, maar

2002). Men gaat in dit type onderzoek uit van het principe dat een schrijver makkelijker te identificeren is aan de hand van stijlkenmerken die hij onbewust en zonder daarmee een artistiek effect te beogen gebruikt dan aan de hand van inhoudelijke aspecten van zijn romans.

8 Daarmee sluit ik aan bij de hierboven geciteerde definitie van Leech & Short (2007, 31): 'Literary stylistics is […] concerned with *explaining the relation* between style and literary or aesthetic function.' Zie ook hoofdstuk 2 en hoofdstuk 7.

zie ook Anbeek & Verhagen 2001).[9] In dit verlangen naar een nieuwe stilistiek zijn twee aspecten te onderscheiden.[10]

Enerzijds gaat het hier om de wens om de uit elkaar gegroeide disciplines taalkunde en letterkunde weer bij elkaar te brengen. De tijd van literatuuronderzoekers als Stutterheim, Hellinga en Overdiep, toen de taalkunde het vanzelfsprekende uitgangspunt was voor de interpretatie, dient hierbij als lichtend voorbeeld. Door de opkomst van cultuurhistorische en deconstructivistische benaderingen enerzijds en de generatieve grammatica anderzijds (Anbeek & Verhagen 2001, 4-6; zie ook hoofdstuk 3) werd de taalkunde vanaf de jaren '60 echter als referentiekader uit de literatuurwetenschap verdrongen. De Geest (2009, 135-137) wijst in dit verband op de uitwassen die een te zeer theoriegestuurde benadering in de literatuurwetenschap, in afwezigheid van een taalkundige component, kan opleveren. Het gevaar bestaat volgens hem dat men blijft steken in parafrases van verhaal en thema, en dat men slechts enkele voorbeelden uit een tekst haalt om de algemene problematiek te illustreren: 'Selectie van fragmenten en parafrase in functie van een theorie zijn hier helaas vaak troef' (De Geest 2009, 136). Daarmee wordt de tekst als geheel en als literair construct veronachtzaamd.

Het tweede aspect dat aan dit verlangen naar een herintroductie van de stilistiek in de letterkunde gekoppeld is, is de roep om meer 'empirie' in de literatuurwetenschap, regelmatig ook in combinatie met de gedachte dat dit een oplossing zou kunnen betekenen voor de vermeende 'crisis in de geesteswetenschappen'. Onder 'empirie' wordt dan voornamelijk het gebruik van kwantificerende methoden (frequentiegegevens, collocatiestudies, etc.) verstaan.[11] Van Dalen-Oskam ziet in de welhaast mythische afkeer van kwantificeren en statistiek onder letterkundigen een belangrijke reden dat de stilistiek zich nooit tot 'dynamisch kerngebied van de neerlandistiek als geheel' ontwikkelde: '[L]etterkundigen hebben een grote angst voor empirie, wetenschappelijk onderzoek gebaseerd op waarnemingen, vaak inzichtelijk gemaakt met behulp van statistiek' (Van Dalen-Oskam 2009a, 122; zie ook hoofdstuk 6). Van Dalen-Oskam wijst erop dat deze afkeer buiten Nederland minder groot is en waarschuwt dat Nederland de aansluiting met internationale onderzoeksgemeenschappen op het gebied van de empirische literatuurwetenschap dreigt te verliezen.

---

9 'Terugkeer', want in de jaren '20-'70 waren er diverse stilistische initiatieven in de neerlandistiek. Zie hoofdstuk 3 voor een globaal overzicht van de geschiedenis van de stilistiekbeoefening in Nederland.

10 Delen uit deze subparagraaf werden eerder gepubliceerd als Fagel (2010).

11 Van Dalen gebruikt de term 'empirie' consequent in de betekenis van 'kwantificerend en statistisch onderzoek van frequentiegegevens'. Deze definitie kan verwarrend zijn. Het zou de indruk kunnen wekken dat onderzoek dat niet kwantificerend en statistisch is, niet empirisch zou zijn. Die conclusie mag men echter niet trekken. Het eerder genoemde aspect van de stilistiek – met een taalkundige blik literaire teksten analyseren – valt eveneens onder de noemer 'empirisch'. Zoals Anbeek en Verhagen (2001) stellen, doet de stilisticus met een interpretatievoorstel een claim op consensus onder taalgebruikers. Door het gebruik van een taalkundig begrippenapparaat om taalgebruik te analyseren en bespreekbaar te maken, wordt het bereiken van een intersubjectieve en controleerbare interpretatie vergemakkelijkt. De inzet van taalkundige analyse is daarmee al een vorm van empirisch onderzoek. De resultaten ervan kunnen uiteraard nader bevestigd worden met behulp van kwantificerende data.

Beide aspecten, de taalkunde als fundament voor de literaire interpretatie en het streven naar meer kwantificerend onderzoek, hebben tot doel een steviger fundament te geven aan de literaire interpretatie. Het gebruik van taalkundige en kwantificerende methodes en technieken moet leiden tot nauwkeuriger, controleerbare en meer intersubjectieve resultaten. In het buitenland, voornamelijk in de Angelsaksische letterkunde, is de stilistische benadering reeds enkele decennia zeer vruchtbaar gebleken. In 1981 verscheen de toonaangevende en nog steeds invloedrijke publicatie *Style and fiction* van Geoffrey Leech en Mick Short (Leech & Short 2007); de stilistiek kent in Groot-Brittannië een vaste institutionele plaats in diverse opleidingen Engelse taal- en letterkunde. Engeland is ook de bakermat van de Poetics and Linguistics Association (PALA), de internationale vereniging voor stilistici, en het aan PALA gelieerde tijdschrift *Language and Literature*.

In het Leidse onderzoeksproject Stilistiek van het Nederlands, waar mijn dissertatieonderzoek deel van uitmaakt, wordt aansluiting gezocht bij de roep om meer taalkunde en meer empirie in de Nederlandse letterkunde.[12] Het is daarbij prettig dat we naar het buitenland kunnen kijken voor de resultaten die dit type onderzoek daar al heeft opgeleverd.

Stand van het onderzoek

Hoewel alle benaderingen zich bezighouden met de inzet van taalkunde om literaire effecten te beschrijven, is er binnen de internationale stilistiek een grote variatie aan stromingen. Drie richtingen wil ik hier aan de orde stellen. Ten eerste de cognitieve stilistiek. Met de toevoeging 'cognitief' wordt aangeduid dat men zich richt het proces van betekenisgeving aan (literaire) teksten door de lezer: hoe wordt betekenis in het hoofd van de lezer gecreëerd? Hoe geven tekstuele aanwijzingen aanleiding tot inferenties en literaire interpretatie? Het gaat dus om het samenspel tussen tekstkenmerken en de cognitieve verwerking daarvan door de lezer. Veel stilistiekonderzoek richt zich op fenomenen die zich op inhoudsniveau afspelen, zoals iconiciteitsonderzoek, *mental space theory* en *blending*, conceptuele metafoortheorie, *text world theory*, onderzoek naar de rol van prototypes, *frames* en *scripts* bij de verwerking van literatuur, etc. (Zie Stockwell 2002 en Gavins & Steen 2003 voor een introductie in deze cognitief-stilistische benaderingen). Daarbij gaat het om eenheden die zich op het niveau van de woord- of zinbetekenis afspelen. Aandacht voor het effect van grammaticale tekstkenmerken is relatief schaars. Een recent voorbeeld van een artikel dat wél grammaticale fenomenen centraal stelt, is Toolan (2010), die het effect op de lezer van de bijzinsconstructies in een verhaal van Alice Munro bespreekt.

Een tweede belangrijk kernpunt van de hedendaagse stilistiek is de aandacht voor deviatie, parallelisme en *foregrounding*. Deze aandacht voor 'opvallende' en 'afwijkende' taalfenomenen, in poëzie maar ook in proza, gaat terug op de ideeën van het Russisch en Praags formalisme van o.a. Roman Jakobson en Viktor Shklovsky (zie hoofdstuk 3). Ook in de moderne stilistiek is er nog altijd veel aandacht

12 Naast deze dissertatie maken ook het proefschrift van Maarten van Leeuwen (Van Leeuwen 2015) en de monografie *Stilistiek van het Nederlands* (Stukker en Verhagen, te verschijnen) deel uit van dit project.

voor opvallende presentatie van gebeurtenissen, zoals te zien is in stijlanalyses van verhalen waarbij de hoofdpersoon een aparte blik op de werkelijkheid heeft of waarbij gebeurtenissen overduidelijk op een niet-gebruikelijke wijze worden gepresenteerd (bijvoorbeeld Halliday 1971, Leech & Short 2007, 305-340, zie ook hoofdstuk 4).

Een derde invloedrijke factor is de internationale opkomst van de computationele stilistiek. De inzet van digitale onderzoeksmiddelen maakt de analyse van grotere corpora mogelijk. Benaderingen zijn onder meer: *key word analysis*, waarbij gekeken wordt naar de woorden die frequent voorkomen in een tekst (bijvoorbeeld Mahlberg & Smith 2010, Toolan 2009); collocatiestudies (zoals Stubbs 2005); waarbij gegevens worden verzameld over frequent in samenhang optredende woordcombinaties; corpusstilistiek (bijvoorbeeld Wynne 2005, Semino & Short 2004, Van Dalen-Oskam 2009b en 2012), waarbij het voorkomen van een bepaald taalverschijnsel in een groot corpus teksten wordt onderzocht; en stylometrie, waarbij auteursidentificatie op basis van frequentiegegevens een belangrijk doel is. Die laatste benadering kent ook in de neerlandistiek veel aanhang, en wordt vooral ingezet voor auteursidentificatie in middelnederlandse teksten (Kestemont 2012, Van Dalen-Oskam & Van Zundert, 2005).

Mijn onderzoeksproject neemt zowel in vergelijking met het buitenland als met stilistische initiatieven in de neerlandistiek, een aparte niche in. Mijn benadering schaart zich onder de overkoepelende noemer van de cognitieve stilistiek. Maar zoals hierboven is aangegeven, richten cognitief-stilistische studies zich zelden op grammaticale tekstkenmerken, zoals zinsconstructies, werkwoordgebruik, woordvolgorde etc. In mijn proefschrift staan juist die grammaticale fenomenen centraal.[13] Bovendien richt ik me op 'gewone' tekstkenmerken en niet op *foregrounded* taalgebruik zoals metaforen, parallelismen of andere bijzondere stijlfiguren. Normaal wordt er alleen gelet op wat opvalt in taalgebruik. Ik kijk daarentegen ook naar wat *niet* opvalt in taalgebruik en ik laat zien dat ook stilistisch heel interessant en effectief is.[14] Het is mijn oogmerk om aandacht te vragen voor de werking van teksten die op het oog geen bijzondere tekstkenmerken vertonen, zoals het proza van Arnon Grunberg of Renate Dorrestein (zie hoofdstuk 9).

In hoofdstuk 6 van dit proefschrift geef ik aan waarom ik geen gebruik maak van computationeel-stilistische analyses. Tot nu toe wordt computationeel onderzoek namelijk voornamelijk ingezet voor andere doelen dan het vaststellen van een relatie tussen stijl en thema. Auteursidentificatie (Van Dalen-Oskam & Van Zundert 2005, Kestemont 2012) of genreonderzoek (Semino & Short 2004) is echter niet mijn doel. Ik richt me op de samenhang tussen stijl en thema. Tevens blijkt het verzamelen van collocatie- of frequentiegegevens (Toolan 2009, Stubbs 2005, Mahlberg & Smith 2010) geen

13 Daarmee grijp ik terug op een oudere stilistiektak in de neerlandistiek, namelijk de taalkundig-stilistische benadering van G.S. Overdiep. Zie paragraaf 3.2.

14 In hoofdstuk 4 wordt overigens het spreken in termen van 'opvallend' of 'onopvallend', 'normaal' of 'afwijkend' geproblematiseerd.

geschikte methode te zijn voor de beantwoording van de onderzoeksvragen van dit proefschrift. In hoofdstuk 6 wordt op deze kwestie nader ingegaan.

Methodologie en opbouw van dit proefschrift

Het (re-)introduceren van de stilistiek als onderzoeksdiscipline in de neerlandistiek is, zoals hierboven is gesteld, het voornaamste doel van mijn proefschrift. Daaraan zijn consequenties verbonden voor de wijze waarop methodologie en casussen in dit boek worden gepresenteerd. Wat wordt in dit proefschrift onder 'stilistiek' verstaan en onder 'gewoon proza'? Die vragen vergen vanwege de relatieve onzichtbaarheid van de stilistiek in de neerlandistiek een uitgebreid antwoord. Hierboven in deze inleiding werden heel in het kort de antwoorden op deze bepalende vragen gepresenteerd. Aan de uitgebreide verantwoording van opzet en methodologie is Deel I van dit boek gewijd. Ik laat daarin onder meer zien op welke wijze ik de taalkundige *checklist* die door Leech & Short is ontworpen, toepas in mijn eigen stijlanalyses en ik geef aan op welke wijze mijn onderzoek gebruik maakt van inzichten uit de cognitieve linguïstiek (hoofdstuk 7). Daarnaast geef ik aan hoe mijn stijlonderzoek is gepositioneerd ten opzichte van andere benaderingen van tekstanalyse en andere methoden van stijlanalyse (hoofdstuk 2 t/m 6).

Hoofdstuk 2 begint met een begripsbepaling van het onderzoeksobject ('Wat is stilistiek?'), en gaat in op de redenen waarom de stilistiek nooit uitgroeide tot vaste discipline in de neerlandistiek. Daarna ga ik in op de vraag hoe mijn stijlonderzoek zich verhoudt tot narratologische disciplines als structuuranalyse (hoofdstuk 3), *foregroundings*- en *mind style*-analyse ('normaal' vs. 'afwijkend' taalgebruik, hoofdstuk 4) en perspectiefonderzoek (hoofdstuk 5). Vervolgens positioneer ik mijn onderzoek ten opzichte van alternatieve benaderingen binnen de stilistiek zelf: kwantitatief (computationeel) versus kwalitatief stijlonderzoek; en lexicale versus grammaticale analyse (beide in hoofdstuk 6). Daarmee breng ik niet alleen verschillen en overeenkomsten met mijn eigen aanpak in kaart, maar breng ik voor het voetlicht wat de combinatie van taalkundige en letterkundige analyse in de stilistiek (die ik in hoofdstuk 7 nader toelicht) toevoegt aan bestaande methoden van tekstanalyse en -interpretatie.

In Deel II worden de theoretische en methodologische uitgangspunten in de praktijk gebracht aan de hand van twee praktijkstudies. Mijn doel met deze casussen is te laten zien hoe het proces van stilistische analyse zich voltrekt. Aan de hand van studies naar twee korte verhalen van Jan Arends en Maarten Biesheuvel, en een vergelijking van de stijl van Grunbergs *De asielzoeker* met romans van Renate Dorrestein en Hafid Bouazza geef ik aan hoe praktische stijlanalyses kunnen worden aangepakt.

De casussen schetsen het proces dat een stilistisch onderzoeker doorloopt, van hypothesevorming en hypothesetoetsing tot de mogelijkheden en beperkingen die de onderzoeker onderweg tegenkomt. De casussen vormen dus het verslag van een gefundeerde en beredeneerde zoektocht, met als uitgangspunt de vragen:

- of en in welke mate lezersoordelen te herleiden zijn tot tekstkenmerken (hoofdstuk 8), en
- of en hoe het thema van de onderzochte roman/het verhaal ook af te lezen is aan de stijl ervan (hoofdstuk 9).

Ik heb daarbij gekozen voor de vergelijking van romans die ten opzichte van elkaar een grote stilistische diversiteit vertonen. In hoofdstuk 2 wordt toelichting gegeven op de keuze voor een vergelijkende methode; in de Inleiding bij Deel II wordt de corpuskeuze nader verantwoord. Een belangrijke rol in beide *case studies* gaat uit naar de wijze waarop met taalelementen effecten van subjectiviteit en objectiviteit worden gecreëerd in literaire teksten, een effect dat ook al in Anbeek & Verhagens pioniersstudie (2001) naar de stijl van Nederlandstalig proza centraal stond.

De stijl van gewoon proza

Met de plaatsbepaling in dit hoofdstuk is de titel van mijn proefschrift reeds voor een groot deel verklaard. In de titel zijn de kernelementen van mijn onderzoek aanwezig:

1. 'De stijl van *gewoon* proza' geeft aan dat ik mij niet richt op stijlfiguren of tropen in taalgebruik. Ik kijk naar taalkenmerken die in vergelijking daarmee nauwelijks als 'bijzonder' opvallen, zoals bijzinstypen en werkwoordgebruik.
2. 'De stijl van gewoon *proza*'. Voortbouwend op punt 1. richt ik me op de analyse van proza, en niet op poëzie, waarin de taal vaak op sterk geconcentreerde wijze en met gebruikmaking van bijzondere presentatiemiddelen ingezet wordt.
3. 'De *stijl* van gewoon proza'. Tegelijk zit er een argumentatieve stelling in de titel verborgen: ook gewóón proza heeft stijl. Dat is iets wat nog altijd niet vanzelfsprekend wordt geacht. Vaak wordt stijl gelijkgesteld met het gebruik van stijl*figuren* en wordt aangenomen dat er zoiets bestaat als proza zonder stijl (zie paragraaf 7.2 en de laatste noot van hoofdstuk 4).

En ten slotte verwijst mijn titel ook naar Molières toneelstuk *Le bourgeois gentilhomme,* waarin Monsieur Jourdain na deskundig taalonderricht verrukt tot ontdekking komt dat hij zonder het te beseffen zijn hele leven al in 'proza' sprak (Molière 1670, akte 4 scène II). Mijn voorkeur voor proza zonder opsmuk blijk ik te delen met Monsieur Jourdain.

Deel I

Theoretische en methodologische uitgangspunten

A Coat

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.

W.B. Yeats

2 Wat is stilistiek?

2.1 Inleiding

Stijlonderzoek in de Anglistiek is momenteel een bloeiende discipline die niet weg te denken is, met stromingen als *Cognitive Poetics*, *Cognitive Stylistics* en *Corpus Stylistics*.[15] In Nederland centreren de activiteiten zich voornamelijk rond de corpusstilistiek en andere computationele benaderingen,[16] maar er zijn daarnaast door de jaren heen ook enkele incidentele interpretatief-stilistische initiatieven waar te nemen, zowel uit letterkundige (Van Driel 2007, Van den Bremt 2000) als uit taalkundige hoek (Cornelis 1998, Daalder & Verhagen 1993, Blom 1992, Clement 1991).[17]

Toch is stijlonderzoek in het verleden weleens zo problematisch geacht dat diverse – alleszins gerenommeerde – literatuurwetenschappers hebben aangegeven er hun handen niet aan te willen branden.[18] In dit hoofdstuk ga ik in op de voornaamste vooronderstellingen die men in het verleden wel heeft aangevoerd om zich verre te houden van stilistiek en ik laat zien hoe de door mij gekozen

15 Zie Leech & Short 2007 of de overzichtswerken McIntyre & Busse 2010, McIntyre & Jeffries 2010, Semino & Short 2004, Gavins & Steen 2003, Stockwell 2002, Semino & Culpeper 2002, Lambrou & Stockwell 2007.

16 Zie onder meer het werk van Karina van Dalen (Van Dalen-Oskam 2005, 2009a, 2009b en 2012), Stronks (2012), Boot & Stronks (2002), Kestemont (2011, 2012) en Leuvensteijn & Wattel (2002 en 2008). Zie over computationele en kwantitatieve benaderingen in de stilistiek ook hoofdstuk 6.

17 In Discourse studies worden zakelijke teksten stilistisch geanalyseerd binnen de traditie van Critical Discourse Analysis. Zie voor deze benadering Van Leeuwen (2015, paragraaf 1.3).

18 Zo geven Blok (1969), Sötemann (1966) en Anbeek (1978) in hun dissertaties aan waarom zij zich naast hun structuuranalyses niet wagen aan een stilistisch onderzoek. Kritische kanttekeningen over methodische aspecten van stijlonderzoek verschenen ook in publicaties als B. Gray: *Style, The Problem and its Solution* (1969) en het befaamde artikel 'What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?' van Stanley Fish (1973). Verderop in dit hoofdstuk wordt nader ingegaan op de redenen waarom deze literatuurwetenschappers stijlonderzoek weliswaar belangrijk vonden, maar ook problematisch achtten.

benadering deze bezwaren ondervangt. Daarmee introduceer ik de stilistische methode die Anbeek & Verhagen (2001) – in navolging van de door Leech & Short (1981/2007) ontwikkelde Angelsaksische stilistiektraditie – hebben voorgesteld voor het Nederlandse taalgebied.[19] En ik introduceer hiermee tevens diverse concepten die ook in de volgende hoofdstukken centraal zullen staan.

In dit hoofdstuk komen de volgende onderwerpen aan bod:

- de relatie tussen individuele stijl en de 'standaardtaal' of 'norm' (2.2);
- de inzet van stijl voor auteurskarakterisering (2.3);
- de vraag of er een één-op-éénrelatie is tussen stijl en effect (2.4); en
- de rol van de context in stijlanalyse (2.4).

2.2 Individuele stijl en de standaardtaal

Voor de bezwaren die er geformuleerd worden tegen stilistisch onderzoek moeten we enkele decennia terug in de tijd.[20] Maar omdat de vooronderstellingen waarop de bezwaren van toen gebaseerd zijn, nog steeds rondzingen, vind ik het van belang om ze in dit hoofdstuk aan te stippen. Een eerste factor die als problematisch wordt gezien, komt aan de oppervlakte in onder meer drie vooraanstaande proefschriften uit de neerlandistiek van de jaren zestig en zeventig: de structuuranalytische en narratologische dissertaties van Sötemann (1966), Blok (1969) en Anbeek (1978). Alledrie de literatuurwetenschappers onderkennen het belang van stijlonderzoek. Zowel Sötemann als Blok stellen dat hun dissertaties in feite incompleet zijn. Ze geven aan dat om volledig te zijn, hun structurele analyse vergezeld zou moeten worden door een stilistische analyse. (Sötemann 1966, 16; Blok 1960, 22) Dat denkbeeld blijkt enkele decennia later, in 1990, nog actueel: Mieke Bal geeft in het slotwoord van haar narratologische handboek *De theorie van vertellen en verhalen* aan dat andere disciplines een noodzakelijke aanvulling vormen op de narratologie: 'Taalkundige disciplines, zoals stijlwetenschap, maar ook grammatica, klankleer, semantiek e.d. zijn nodig bij een volledig onderzoek van de tekst.' (Bal 1990, 172).

Ondanks dat deze onderzoekers erkennen dat narratologie zonder stilistiek incompleet is, waagt geen van de genoemde onderzoekers zich aan een stijlanalyse. Hun redenen daarvoor zijn allereerst van praktische aard: 'Een volledig onderzoek van Multatuli's taalmiddelen en van de wijze waarop hij die in concreto in *Max Havelaar* gebruikt, te ondernemen, is […] volstrekt onmogelijk binnen het

19 Dat gebeurt hier noodzakelijkerwijs beknopt. De methode van stijlonderzoek wordt verder uitgelegd in hoofdstuk 7.

20 Zoals gezegd gaat het om bezwaren die zijn geuit vóór 1981, het jaar dat de verschijning markeert van *Style in Fiction* van Geoffrey Leech en Mick Short. De verschijning van dat boek wordt in de internationale stilistiek gezien als het geboortejaar van de discipline (Leech 2007, 117-118). Men mag aannemen dat *Style in fiction* en de daarop volgende internationale ontwikkeling van de stilistiek inmiddels veel van de genoemde bezwaren tegen stijlonderzoek hebben weggenomen. Toch keert een aantal vooroordelen omtrent stilistisch onderzoek herhaaldelijk terug in de neerlandistiek, wat de reden is om ze hier aan de orde te stellen.

bestek van deze studie: het zou op zichzelf een zeer omvangrijk boekdeel vullen.' (Sötemann 1966, 5).[21] En, beknopter, bij Blok: 'Het zou te ver voeren.' (Blok 1960, 22). Maar naast dit praktische bezwaar wordt een andere reden als problematischer ervaren. Sötemann stelt dat hij zich niet waagt aan een stilistische beschrijving van het taalgebruik van Multatuli, omdat dat particuliere taalgebruik afgezet zou moeten worden tegen de gangbare stilistische conventies van de negentiende eeuw (Sötemann 1966, 15-16). En aangezien die negentiende-eeuwse conventies (nog) niet in kaart gebracht zijn, zo redeneert Sötemann, kan Multatuli's uniciteit daar niet tegen afgemeten worden. Anbeek volgt Sötemanns lijn van argumentatie en laat een analyse van de stijlvernieuwing van de laatnegentiende-eeuwse realistische roman buiten beschouwing, omdat ook hij geen vergelijkingspunt heeft waaraan die vernieuwing afgemeten kan worden.[22]

---

21 Sötemann verontschuldigt zich wel heel uitgebreid: 'In dit opzicht zal ik me noodgedwongen moeten beperken tot die elementen welke rechtstreeks bij het onderzoek naar de opbouw van het verhaal aan de orde komen, en die dus in eerste instantie onvermijdelijk blijken. Deze omstandigheid vormt – ik ben het mij bewust – een ernstige beperking, en zij is er mede oorzaak van dat mijn conclusies ten aanzien van de waarde van de roman maar een betrekkelijke geldigheid hebben. Eerst een complementaire studie kan hiervoor een oplossing geven. Het enige waar ik mij mee kan, en voorshands móet troosten, is het spreekwoord 'Qui trop embrasse mal étreint.' (Sötemann 1966, 16)

22 Zie Anbeek 1978, 17, noot 5. De neerlandistische kritiek vormt een weerspiegeling van de internationale literatuurwetenschappelijke houding tegenover stijlonderzoek. Anbeek baseert zich in zijn afwijzing van stilistiekbeoefening op contemporaine internationale literatuurwetenschappelijke publicaties als Gray (1969) en Ellis (1974, 158-176). Ellis meent dat de term 'stijl' overbodig is omdat elke stijlverandering een betekenisverandering (hoe klein ook) met zich meebrengt. Spreken in termen van 'precieze betekenis' zou volgens hem de term 'stilistisch' kunnen vervangen: 'we should not talk of […]the style of a piece of language, but instead of *precisely* what it means and says' (Ellis 1974, 175). Stijl en inhoud zijn inderdaad onlosmakelijk aan elkaar verbonden. Een stilistische keuze heeft tot doel bepaalde inferenties op te roepen en te benadrukken, en andere niet te noemen of te onderdrukken, omdat dat *in een bepaalde context* gewenst is. 'Betekenisverschil' is dus een essentieel aspect van stijl en stilistiek (zie ook hoofdstuk 7 over stijl en *construal*). Ellis abstraheert van de lokale context waarin tussen alternatieve formuleringen gekozen kan worden. Het gaat hem om een meer ideële situatie waarin die alternatieve formuleringen – los van hun gebruik – ieder een eigen, unieke betekenis hebben (en dus niet werkelijk formuleringsvarianten van elkaar kunnen zijn): 'I can, in a given situation, choose from a number [of expressions] to achieve a particular local purpose, and I may think of this operation as choosing between ways of saying the same thing. But these expressions only exist as alternatives to one another within the unique context of my local purpose; they are not alternatives in the sense of having identical meanings.' (Ellis 1974, 170-171). Ellis' gerichtheid op de abstracte betekenis van een zin, los van enige context, is de reden dat hij gebruik van de term 'stilistisch' afwijst. Aangezien in dit proefschrift 'stijl' gedefinieerd wordt als functionele keuzes *in een particuliere context* (zie paragraaf 7.2), zie ik geen reden om Ellis in zijn streven naar een strikt onderscheid tussen stijl en betekenis en zijn afwijzing van de term 'stilistisch' te volgen.

Bennison Gray noemde zijn essay *Style, The Problem and its Solution* (1969). Grays 'oplossing' hield in dat we het stijlbegrip maar beter konden afschaffen. Omdat de term 'stijl' gebruikt wordt voor een grote diversiteit aan aspecten (onder meer stijl van een werk, stijl van een schrijver, psychologie van een schrijver, retorische aspecten van een werk, talige aspecten van een werk, interpretatie van een tekst), en dus iedere onderzoeker iets anders verstaat onder 'stijl', pleit Gray ervoor om helemaal niet meer in termen van 'stijl' te spreken. Zijn *case studies* leggen inderdaad enkele problematische aspecten van het begrip 'stijl' bloot, maar zijn conclusie

Ook de voorgangers van Sötemann, Blok en Anbeek in de dertiger, veertiger en vijftiger jaren van de twintigste eeuw, de hoogleraren Overdiep, Stutterheim en Hellinga, zagen stijlanalyse als een zeer omvangrijke taak. Ook bij Overdiep (zie paragraaf 3.2) vinden we visie terug dat eerst de 'standaardtaal' van een periode, genre of stroming in kaart gebracht dient te worden, vóór het kenmerkende van een individuele schrijver daarbinnen in kaart gebracht zou kunnen worden.

Maar is het werkelijk nodig om eerst het *algemene* taalgebruik in kaart te brengen voor je uitspraken kunt doen over een specifieke tekst? Nee, dat hoeft niet, zo tonen Anbeek en Verhagen aan in het artikel 'Over stijl', waarmee ze in 2001 de stilistische methode in de neerlandistiek herintroduceren (Anbeek & Verhagen 2001, 6-10). Los van het feit dat het enorm veel werk is – en zelfs een onhaalbaar ideaal – om zo'n standaardtaal in kaart te brengen, is het maar de vraag wat kennis over de normen van de standaardtaal je zou kunnen leren over een individuele stijl. Een gedachte-experiment maakt dit duidelijk. Laten we proberen om na te gaan wat het vaststellen van een algemene taalgebruiksnorm zou inhouden. Hoe zou je de indruk kunnen bevestigen dat een schrijver bijvoorbeeld relatief veel of weinig inversies, bijvoeglijke naamwoorden of juxtapositie in een tekst toepast? Er zou het volgende moeten gebeuren om een 'algemene norm' op te stellen voor bijvoorbeeld de categorie 'bijvoeglijke naamwoorden': je zou een representatief corpus op moeten stellen van alle schriftelijke tekstsoorten (nieuwsberichten, opiniestukken, wetteksten, ambtenarenproza, thrillers, bouquetreeks, literatuur, et cetera). Vervolgens zou het aantal zinnen en het aantal bijvoeglijke naamwoorden geteld moeten worden om op basis daarvan een algemeen, gegeneraliseerd gemiddelde vast te stellen, zoals 'Een moderne Nederlandse zin bevat gemiddeld 1,24 bijvoeglijke naamwoorden'. Of toegespitst op een specifiek genre: 'een literaire roman bevat gemiddeld 2,92 bijvoeglijke naamwoorden per zin'. En vergeet niet: dit zou niet alleen voor bijvoeglijke naamwoorden moeten gebeuren, maar ook voor inversie, juxtapositie en alle andere taalelementen, en niet alleen voor hedendaags Nederlands, maar ook voor laatnegentiende-eeuws, zeventiende-eeuws en Middelnederlands.

Maar terug naar de bijvoeglijke naamwoorden. Stel dat we zo'n 'algemeen gemiddelde' hebben berekend. Dan is de vervolgvraag: wat zegt zo'n gemiddelde nu eigenlijk? Weinig, want het functioneert niet als empirische realiteit in de hoofden van taalgebruikers. Die hebben geen kennis van een dergelijk 'abstract' gemiddelde wanneer zij zinnen met of zonder bijvoeglijke naamwoorden lezen.[23] En zelfs al zou je weten dat 'de standaardtaal' gemiddeld 1,24 bijvoeglijke naamwoorden per zin bevat, of een gemiddelde roman er 2,92 heeft, en dat de specifieke tekst die je bestudeert er gemiddeld 3,37 per zin heeft, dan nog is het de vraag wat voor conclusies je hieraan zou kunnen verbinden. Kwantitatieve gegevens zeggen namelijk weinig over de *aard* en *functie* van de gebruikte adjectieven

deel ik niet. Ik erken dat er een veelvuldigheid aan disciplines bestaat die opereren onder de noemer 'stijlonderzoek'. Mijn houding is dat dit geenszins problematisch is, zolang eenieder maar helder definieert welke stijlopvatting hij of zij hanteert.

23 Anbeek & Verhagen (2001, 9): '[G]ewone taalgebruikers hebben in feite helemaal geen betrouwbare kennis van de frequentie van verschijnselen in genres, bijvoorbeeld die van adjectieven in alledaagse gesprekken, of van de verhouding tussen het gebruik van nevenschikking en dat van onderschikking in toespraken.'

(Hoe zijn ze gebruikt? Hoe dragen ze bij aan de tekstinterpretatie?), terwijl het specifieke stilistische effect zich juist op dat niveau afspeelt.

Anbeek en Verhagen (2001, 2-7) laten dit zien aan de hand van twee tekstfragmenten die beide rijk zijn aan bijvoeglijke naamwoorden: een zin uit *Momo* van Hafid Bouazza, en een zin die in 1999 de Amerikaanse prijs kreeg voor de 'slechtst mogelijke openingszin van een roman'. Beide zinnen staan vol met bijvoeglijke naamwoorden, maar in de prijswinnend slechte zin voegen de bijvoeglijke naamwoorden inhoudelijk niets toe aan de zin ('hij sjokte lusteloos' is dubbelop), terwijl de bijvoeglijke naamwoorden in *Momo* bijzonder en onverwacht zijn ('de gazige lucht onder het donkerende plafond'). Anbeek en Verhagen concluderen dan ook:

> Karakterisering van taalgebruik als bijzonder of afwijkend veronderstelt inderdaad een norm, maar die norm is beter te vinden in de *inhoud* van de talige conventies dan in een statistisch opgevat soort 'normale' distributie van taalelementen, waarvan de afbakening, zoals we gezien hebben, sowieso kwestieus is. (Anbeek & Verhagen 2001, 10, mijn cursivering, SF).

Los van het feit dat het simpelweg door de omvang van zo'n project niet *mogelijk* is om algemene normen vast te stellen voor alle taalelementen in het Nederlands, is kennis van de normen van een standaardtaal dus ook niet *nodig* voor stilistisch onderzoek. De informatie die dit type frequentiegegevens oplevert, is inhoudelijk weinig specifiek. Een inhoudelijke en functionele analyse (Welk type bijvoeglijk naamwoord is hier gebruikt? Is het een gebruikelijk of ongebruikelijk bijvoeglijk naamwoord? Welke functie heeft het?) levert meer informatie op over de inzet van het betreffende taalmiddel in een specifieke tekst.

Een algemene 'norm' is daarnaast ook niet nodig om de analyse van een verschijnsel *wetenschappelijk* te onderbouwen. Er zijn andere maatstaven en middelen om argumenten te leveren voor interpretatieve beweringen over een taalverschijnsel, namelijk:

1. Er is consensus tussen taalgebruikers over de werking van bepaalde taalmiddelen. Taalgebruikers hebben weliswaar geen kennis van een algemene of specifieke norm, maar zij beschikken wel over – al dan niet expliciete – kennis van taalgebruiksnormen. Daardoor kan intersubjectieve toetsing plaatsvinden. In de voorbeeldzin die Anbeek & Verhagen (2001, 2-7) aanhalen als slechtste zin van het jaar 1999 staat niet alleen dat de hoofdpersoon 'lusteloos sjokte', maar er komt ook het woord 'moeizaam' in voor, en nog enkele andere formuleringen waaruit geconcludeerd kan worden dat elke omschrijving afzonderlijk weinig bijdraagt aan het totaalbeeld – in tegenstelling tot de bepalingen in de zin uit *Momo* van Hafid Bouazza, die Anbeek & Verhagen ter contrast aanhalen. Dat de diverse bepalingen in de 'slechte' zin zich alle in dezelfde betekeniscategorie bevinden, is intersubjectief vaststelbaar:

> De empirische inhoud van dit soort beschrijvingen bestaat er niet zozeer in dat ze relaties specificeren tussen telbare kenmerken van het aangetroffen taalgebruik en de gemiddelde frequentie van die kenmerken in een bepaald teksttype of iets van dien aard, maar dat ze claims op consensus tussen taalgebruikers impliceren. We doen een analytische uitspraak en de claim daarvan is dat gedeelde kennis van de semantische regels van de taal andere gebruikers van dezelfde taal in staat stelt hun eigen leeservaring in die uitspraak te herkennen. (Anbeek & Verhagen 2001, 9).

2. Naast intersubjectieve toetsing, kunnen claims over de werking van een bepaald taalmiddel ook getoetst worden door een beroep te doen op taalkundige handboeken waarin aard, werking en functie van taalmiddelen wordt beschreven en verklaard. Denk daarbij aan algemene handboeken als de *E-ANS, The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (Geeraerts en Cuycken 2007), *Formuleren* (Onrust, Verhagen & Doeve 1993) of het *Handboek Stijl* (Burger & De Jong 1997) maar ook specifieke taalkundige literatuur over een bepaald onderwerp, zoals Cornelis (1997) over de passieve constructie of Fleischman (1990) over de functiemogelijkheden van de tegenwoordige tijd.

3. Vergelijking met een 'algemene norm' is weliswaar niet mogelijk, maar *vergelijking* blijft nog steeds het meest waardevolle middel om de uniciteit en specificiteit van een bepaalde tekst beter in het vizier te krijgen. Dit gebeurt bijvoorbeeld door vergelijking met andere mogelijke, maar niet door de schrijver gekozen formuleringen. Of door vergelijking van twee verschillende tekst(fragment)-en uit verschillende romans en/of van verschillende schrijvers. Anbeek & Verhagen vergelijken tekstfragmenten van J.J. Voskuil en A.F.Th. van der Heijden met elkaar, en zetten de obsolete bijvoeglijke naamwoorden in de 'slechte' zin tegenover hun verrassende tegenhangers bij Bouazza: 'Door confrontatie van een tekst met een andere wordt reeds duidelijk hoe bepaalde verschijnselen kenmerkend zijn voor een auteur. De taalkundige analyse gaat daarbij vrijwel naadloos over in een interpretatieve beschouwing van de betreffende teksten.' (Anbeek & Verhagen 2001, 11).

De case studies die in deel II van dit proefschrift worden gepresenteerd, werken volgens deze principes.

2.3 Stijl en auteurskarakterisering

In het bovenstaande is de omschrijving 'individuele stijl' of de frase 'kenmerkend voor een auteur' een aantal keer voorbijgekomen. Daarmee raken we aan een zeer gangbare opvatting over stijl, namelijk: stijl betreft de kenmerkende talige eigenaardigheden van een *schrijver*, die taalelementen waardoor je een tekstfragment uit duizenden herkent als van de hand van Couperus, Multatuli of Grunberg. Blok bijvoorbeeld definieert in zijn dissertatie stijl als 'schrijftrant' en contrasteert dat met de '*structuur*elementen' van een literair werk, in dit geval *Van oude menschen* van Louis Couperus:

> Onder schrijftrant wordt hier verstaan het geheel der kenmerken van het taalgebruik in het verhaal, voor zover deze slechts van betekenis zijn binnen de zin. Als voorbeeld noem ik de zo vaak voorkomende inversie; de duidelijk aan de dag tredende voorkeur voor aan het Frans ontleende woorden, bijv. 'cauchemar', 'niëren', 'radoteren'; neologismen, zoals het 'weg-ge verleden', 'opdriftigen', 'metaalkleuren'. Deze vormen van taalgebruik zijn geen elementen in de structuur of de compositie van het werk; zij maken slechts deel uit van de constructie van een zin. Gezamenlijk verlenen zij het verhaal een zeker karakter, dat hier als 'schrijftrant' wordt aangeduid.
>
> Niet hiertoe behoren vormen van taalgebruik die van belang zijn voor de structuur of de compositie. De betekenis van de hoofdletters in bijv. 'het Ding', en 'Angst voor de Ouderdom', of van woorden als 'jong', 'oud', 'kind', of van de herhaling van bepaalde woorden en zinsneden, gaat uit boven het belang der eerder genoemde taalkenmerken. (Blok 1960, 21-22).

Stijlkenmerken zijn in Bloks visie dus elementen die geen interpretatieve rol spelen in het geheel van de roman; ze dienen louter ter karakterisering of identificatie van de *auteur*. Dit is een opvatting die in al dan niet variante vorm doorwerkt tot de dag van vandaag. Ook al is het besef wel degelijk aanwezig dat ook een literair *werk* over een stijl kan beschikken,[24] toch persisteert in ieder geval in Nederland de tendens om stijl als 'individuele schrijftrant' op te vatten, waardoor het buiten het aandachtsgebied van de structuuranalyse valt.[25] Deze oppositie tussen structuuranalyse en stijlonderzoek is één van de redenen waarom stijlonderzoek in de neerlandistiek terzijde is geschoven. Deze situatie wordt in hoofdstuk 3 (Structuur versus stijl) nader beschreven.

Daarnaast heeft de opvatting van stijl als 'individuele schrijftrant' ertoe geleid dat men – vooral in het prestructuralistische tijdperk – zocht naar een verband tussen stijl en *persoonlijkheid*. Stijl als uitdrukking van het psychologisch onderbewuste van een auteur. Uit de afwezigheid van causale connectieven en een voorkeur voor additieve zinsverbanden (*en* in plaats van *want* of *omdat*) trok men bijvoorbeeld conclusies als 'deze schrijver heeft een weifelachtig karakter: hij durft geen conclusies te trekken'. Diverse onderzoekers hebben gewezen op problemen met het vaststellen van zo'n direct psychologisch verband tussen stijl en schrijver. Dat vormde eveneens in de jaren '60 een reden om stijlonderzoek als onwetenschappelijk te karakteriseren.[26]

---

24 Zie bijvoorbeeld Wolfgang Kayser in zijn oorspronkelijk in 1948 verschenen, invloedrijke structuuranalytische handboek *Das sprachliche Kunstwerk*, die spreekt van '*Werkstil*' (Kayser 1978, 289-299).

25 Zie bijvoorbeeld Maatje (1974, 59), wiens opvattingen over stijl en structuur in paragraaf 3.3 verder besproken worden.

26 De literatuurwetenschapper Stanley Fish wijst er bijvoorbeeld in zijn invloedrijke essay 'What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?' op dat de sprong van talig element naar de geestesgesteldheid van een auteur te snel en ongefundeerd gemaakt wordt. Zo haalt Fish een taalkundige analyse aan van het werk van Jonathan Swift, waarin wordt gesteld: 'The low frequency of initial determiners, taken together with the high frequency of initial connectives, makes [Swift] a writer who likes transitions and made much of connectives. [… His] use of series argues […] a fertile and well stocked mind.' (Fish 1973, 112) Fish merkt op dat de eerste zin een cirkelredenering is en de tweede domweg ongefundeerd: '[…] an unexamined and highly suspect assumption that one can read directly from the description of a text […] to the shape

Heden ten dage heeft de onderzoeksdiscipline die zich bezighoudt met de relatie tussen stijl en auteur (ook wel 'attributieve stilistiek' genoemd) elk psychologisme achter zich gelaten en zich ontwikkeld tot een bloeiende tak van onderzoek, waarbij computationele middelen en kwantitatieve gegevens worden ingezet om een anonieme of onbekende tekst toe te schrijven aan een bepaalde auteur.[27] Daarbij wordt niet gekeken naar de eventuele inhoudelijke of functionele rol die de onderzochte taalkenmerken spelen in een roman. Het gaat soms zelfs om aspecten waar auteurs en lezers zich niet van bewust zijn. Het gaat bijvoorbeeld om onderzoek waarin aan de hand van frequentiegegevens van woorden of compressiegroottes van bestanden auteurs van elkaar kunnen worden onderscheiden (Bernhardsson et al. 2009, Benedetto et al. 2002, Van den Berg 2002).

Ook dit is een richting binnen de stilistiek die in dit proefschrift niet is gekozen. Hoofdstuk 6 gaat nader in op auteursidentificatie door stijlonderzoek en andere kwantitatieve methoden; in dat hoofdstuk ga ik ook nader in op de samenhang tussen tellen en interpreteren. Hier gaat het mij om het contrast tussen een stijlopvatting die taalelementen ziet als 'auteurkaraktiserend' – waarbij de rol van die taalelementen in een specifieke roman er niet toe doet – en de stijlopvatting in dit proefschrift, waarbij het me juist gaat om de relatie tussen stijl en inhoud of thema van een roman in kaart te brengen. De inzet van stijlanalyse als middel tot auteursidentificatie is uiteraard eveneens een legitiem onderzoeksdoel. Het is alleen niet het doel van dit proefschrift. Het gaat mij er dus niet om of een bepaalde stijl kenmerkend is voor Grunberg, Dorrestein of Hafid Bouazza, maar om de vraag hoe stijl en thema in een specifiek literair werk met elkaar samenhangen: wat doet *deze* stijl in *deze* roman?[28]

2.4 Stijl en effect: de rol van context

Ook wanneer we het probleem van stijl en de norm en de relatie tussen stijl en auteur achter ons hebben gelaten en we ons beperken tot de stijl van een literair werk, blijven er nog vooroordelen bestaan omtrent stijlonderzoek. De twee laatste vooroordelen die ik in dit hoofdstuk wil aanstippen hebben betrekking op de volgende, in de inleiding al aangekondigde onderwerpen:

- De vraag of er een één-op-éénrelatie is tussen taalelement en stilistisch effect; en
- De rol van de context in de verklaring van stilistische verschijnselen.

---

or quality of its author's mind, in this case from the sheer quantity of verbal items to the largeness of the intelligence that produced them.' (Fish 1973, 112)
Daarnaast heeft Wolfgang Kayser al in 1955 opgemerkt dat de stijl van een auteur niet constant is, waardoor het problematisch is om uitspraken te doen over 'de stijl van een schrijver': je hebt romans, essays, brieven, toneel etc. Stijl per genre of tekstsoort bestuderen is ook geen oplossing, want waarom zou binnen een genre een stijl wel constant zijn? Je hebt ook auteurs die per roman van stijl wisselen. Kayser noemt Shakespeares gedichten en toneelstukken als voorbeeld, en ook in de moderne literatuur zijn diverse schrijvers aan te wijzen die per roman van stijl wisselen.

27 Zie bijvoorbeeld Van Dalen & Van Zundert (2005) en Kestemont (2012).

28 Zie hoofdstuk 7 voor de nadere methodologische uitwerking van deze onderzoeksvraag.

Deze twee onderwerpen hangen met elkaar samen. Al te vaak wordt er nog gedacht dat het in stijlonderzoek gaat om het vaststellen van een één-op-éénrelatie tussen taalmiddel en interpretatief effect, een relatie die in elke situatie, in elke literaire tekst – dus los van de context – geldig is en kan worden vastgesteld. Stanley Fish spreekt in zijn kritische bespreking van stilistische benaderingen zelfs van een 'verlangen' om zulke relaties te vinden:

> [T]he desire for an instant and automatic interpretive procedure based on an inventory of *fixed* relationships between observable data and meanings, meanings *which do not vary with context* and which can be read out independently of the analyst or observer who need only perform the operations specified by the "key". (Fish 1973, 110; mijn cursivering, SF).

Het gebruik van het Engelse woord 'meaning' verdient nadere toelichting. 'Meaning' kan in het Nederlands met twee woorden worden vertaald: 'betekenis' danwel 'bedoeling'. 'Meaning' kan dus zowel slaan op de *conventionele* (en dus grotendeels vastliggende) *betekenis* van taalelementen, als op de (soms individuele) *bedoeling* of *interpretatie* die mensen in een concrete taalsituatie aan hun taaluiting toekennen. In dit citaat wordt 'meaning' in de tweede betekenis ('bedoeling') gebruikt. Daarmee wordt overigens niet ontkend dat woorden daarnaast ook gewoon een conventionele, vastliggende betekenis bezitten. Niet alleen in het Engels, maar ook in het Nederlands wordt de term 'betekenis' wel gebruikt voor zowel 'bedoeling' als 'betekenis'. Dit kan verwarring opleveren. Daarom en om te benadrukken dat interpretatie sterk gestuurd wordt door contextafhankelijke factoren, vermijd ik de term 'betekenis'. Ik spreek in dit proefschrift daarom van taalkenmerken en hun stilistische *effect*, *functie* of *interpretatie*.

Fish richt zijn pijlen voornamelijk op een bepaald type generatieve stilistiek, die streeft naar het vaststellen van universele relaties tussen taalmiddel en effect. Maar hij is ook kritisch over de functioneel-stilistische benadering van Michael Halliday, die toch als voorloper van de hedendaagse stilistiek wordt gezien. Fish plaatst kanttekeningen bij Halliday's beroemde functioneel-stilistische interpretatie van de wijze waarop de taal van Neanderthalers wordt weergegeven in de roman *The inheritors* van William Golding (Halliday 1971). Fish verwijt Halliday een één-op-éénrelatie te leggen tussen taalmiddel en effect, waardoor de context van de roman veronachtzaamd wordt. Halliday poneert in de woorden van Fish een 'Darwiniaanse' interpretatie: de Neanderthalers zijn uitgestorven doordat zij de werking van oorzaak en gevolg niet goed begrijpen. Zij geloven namelijk in magische natuurkrachten en goden. Dat primitieve geloof uit zich in bepaalde consistente en systematische taalkenmerken van de tekst: de Neanderthalers gebruiken intransitieve constructies waar Homo sapiens transitieve constructies gebruikt, en ze stellen natuurkrachten als bomen en water voor als levende en handelende actoren (personificatie). De afwezigheid van transitieve constructies/het gebruik van intransitieve constructies, en de personificaties van natuurkrachten worden aldus door Halliday verbonden aan de interpretatie: een gebrekkig inzicht in de werking van causaliteit.

Fish laat zien (1973, 121-129) dat dezelfde talige verschijnselen (intransitieve constructies en levenloze subjecten als handelende actoren) *in principe* aanleiding kunnen zijn tot een radicaal tegenovergestelde interpretatie, die hij een Paradijselijke ('*Edenic*') interpretatie noemt: de Neanderthaler leefde nog in een gelukkige oerstaat, in eenheid met de natuur; homo sapiens is die band met de natuur verloren. Dit is een veel positievere interpretatie dan de Darwiniaanse van Halliday, die stelt dat de Neanderthaler het verband tussen oorzaak en gevolg niet kent. Zowel de Paradijselijke als de Darwiniaanse interpretatie zijn mogelijk op basis van de gebruikte talige constructies in de roman. Die specifieke constructies *alleen* kunnen om deze reden niet verantwoordelijk zijn voor het interpretatieve effect: er moeten meer (contextuele) aspecten een rol spelen.

Samengevat verwijt Fish Halliday dus een gebrek aan aandacht voor de contextuele factoren in de analyse en interpretatie van *The inheritors*. Fish relativeert: 'Of course, counterexamples of this kind do not prove that a critic is wrong (or right) in a particular case, but that the search for a paradigm of formal significances is a futile one.' (Fish 1973, 119-120). Er is geen één-op-éénrelatie tussen het talige verschijnsel 'intransitiviteit' en de interpretatie 'gebrekkig inzicht'. Maar in de context van de roman *The inheritors* zijn wel andere en aanvullende inhoudelijke en stilistische elementen te vinden die de interpretatie 'gebrekkige causaliteit' nader ondersteunen; in een *andere* context kan het verschijnsel 'intransitiviteit' leiden tot een *andere* interpretatie. Taalelementen bezitten dus een zekere mate van kneedbaarheid: ze kunnen in meerdere contexten, met uiteenlopende effecten worden ingezet. En omgekeerd geldt dus dat in een specifieke context *meerdere* taal- en inhoudselementen tezamen een bepaalde interpretatie ondersteunen.

Dat het verlangen naar algemene regels en vaste relaties tussen taalmiddelen en effecten hardnekkig is, blijkt ook uit de verwachting dat stilistisch onderzoek zoals het mijne ook zal leiden tot *voorspellingen* over de werking van bepaalde tekstkenmerken in andere teksten. Deze verwachting bevat een vooroordeel omtrent wetenschappelijk onderzoek. Wetenschappelijkheid impliceert in deze visie dat je voor een bepaald verschijnsel algemene regels kunt vaststellen en op grond daarvan voorspellingen kunt doen over het optreden van dat verschijnsel in nieuwe situaties. Zo wordt over de tegenwoordige tijd wel gesteld dat de inzet ervan (in fictie) een middel is om de gebeurtenissen heel 'dichtbij' te brengen: je maakt het als het ware mee op het moment dat het personage het zelf beleeft. Dit lijkt zelfs een algemene regel. Maar het onderzoek in hoofdstuk 9 van deze dissertatie, naar de inzet van de tegenwoordige tijd in de roman *De asielzoeker,* laat zien dat daarmee in die roman juist een *afstand* gecreëerd wordt. Dat effect wordt veroorzaakt door een specifiek aspectueel gebruik van de tegenwoordige tijd (zie paragraaf 9.4). De tegenwoordige tijd wordt in *De asielzoeker* bijvoorbeeld bovenmatig vaak gebruikt in aforismen en algemene uitspraken zoals formuleringen in algemeen-je ('Je doet wat je kunt') en iteratieve presentatie van gebeurtenissen ('Altijd als…'). Dat zorgt voor een afstandscheppend en 'antinarratief' effect. Dit onderzoek wijst dus veeleer op een *uitzondering* op die regel dan dat het de regel bevestigt.

En wat die uitzondering betreft: het is ook niet zo dat dat specifieke gebruik (bijvoorbeeld algemeen-je of iteratieve presentatie) van de tegenwoordige tijd *altijd* voor afstand zorgt. In een andere

roman kan een iteratieve presentatie ('Jarenlang gaat Pietje op vrijdagmiddag naar de kroeg en drinkt hij zijn biertje met de andere stamgasten') simpelweg een samenvattende functie hebben, terwijl zo'n type formulering enkel bij Grunberg – in combinatie met andere taalelementen en de specifieke context van zijn roman – gebruikt wordt om een effect van afstand en formaliteit ('Altijd als we bezoek hebben, dan komen er servetten op tafel' (zie paragraaf 9.3 t/m 9.5) te creëren.[29] Taalmiddelen bezitten dus een grote plasticiteit: ze kunnen ingezet worden in diverse situaties, met verschillende stilistische effecten of functies.

De vragen die dit kan oproepen, zijn:

- Hoe komt het dat een verschijnsel in tekst P effect X heeft, en in tekst Q effect Y?
- En wat is dan het wetenschappelijke gehalte van stijlonderzoek, als hetzelfde verschijnsel nu eens effect X heeft, en een andere keer effect Y?

Het antwoord op beide vragen heeft te maken met de rol van context in stilistische analyse. Zoals aan het begin van paragraaf 2.4 is aangegeven in verband met de vertaling van het Engelse woord 'meaning', heeft een taalmiddel geen vaste interpretatie of 'betekenis'; het stilistische effect van een bepaald taalmiddel ontstaat onder invloed van de context van de uiting. In het geval van literaire teksten wordt die context gevormd door de inhoud van de roman en de thema's en motieven die daar in een literaire analyse en interpretatie door de lezer uit afgeleid kunnen worden. In de woorden van Stanley Fish:

> I do not […] deny that the formal distinctions that Halliday uncovers are meaningful; but where he assumes that they *possess* meaning (as a consequence of a built-in relationship between formal features and cognitive capacities), I would argue that they *acquire* it, and that they acquire it by virtue of their position in a structure of experience. (Fish 1973, 144).

Als we dit concretiseren aan de hand van het voorbeeld hierboven: de iteratieve presentatie heeft de interpretatie 'afstandelijkheid' niet 'in zich', dit interpretatieve effect wordt door de lezer aan de

29 Een vergelijkbaar verlangen naar 'algemene regels' kom ik tegen in mijn onderwijspraktijk. Bij het vak Stilistiek leren tweedejaarsstudenten Nederlands aan de Universiteit Leiden bijvoorbeeld hoe met bepaalde talige middelen – onder andere onpersoonlijke complementatie en bepaalde typen modaliteit (*schijnen, lijken*), zie hoofdstuk 8, in het bijzonder paragraaf 8.5 – effecten van *objectiviteit* worden gecreëerd in een verhaal van Jan Arends. In werkstukken passen de studenten vervolgens de verworven stilistische kennis over deze specifieke romans en verhalen toe in de analyse van andere teksten. Maar daarbij vindt vaak overgeneralisatie plaats. In de uitleg over het opzetten van een stilistisch onderzoek moet dan ook veel aandacht besteed worden aan het opstellen van een neutrale onderzoeksvraag, zoals: 'In dit verhaal van Jan Arends heeft onpersoonlijke complementatie een effect van objectiviteit. Is dat in teksten Y en Z ook zo?' zodat voorkomen wordt dat studenten in hun praktijkanalyses redeneren: 'Teksten Y en Z bevatten ook onpersoonlijke complementatie, dus daar is ook sprake van een objectief effect.'

tekst toegekend op grond van de context waarin dit taalmiddel zich bevindt. Die context vormt de basis van de verwachtingen die de lezer ten aanzien van de tekst heeft. De tegenwoordige tijd heeft bij Grunberg een afstandscheppend effect omdat dit talige middel zich in een context bevindt: een verhaal waarin beleefdheid, formaliteit en afstand houden van de gebeurtenissen in het leven een centrale rol spelen.[30]

Daarnaast speelt de context ook op een tweede manier een rol: het gaat bij stijlkenmerken ook vrijwel nooit om één geïsoleerd verschijnsel. Het zal vaak zo zijn dat meerdere talige factoren *samen* zorgen voor een bepaald interpretatief effect. Zo gaat de inzet van de tegenwoordige tijd contextueel samen met diverse andere taalelementen als onbepaalde naamwoorden, algemeen-je en specifieke bijwoorden van tijd (altijd, vaak) en de al eerder genoemde iteratieve presentatie (zie paragraaf 9.3-9.5 voor een uitgebreide analyse). Meerdere taalverschijnselen duiden op hetzelfde interpretatieve effect.

Omgekeerd zou je kunnen stellen: als er geen andere tekstelementen te vinden zijn die je interpretatie van een bepaald tekstkenmerk X ondersteunen, moet je je ernstig afvragen of je analyse van X wel correct is en standhoudt. Op deze twee manieren – meerdere stijlmiddelen samen creëren een specifiek stilistisch effect, en de inhoud/thematiek van het verhaal stuurt de interpretatie – is de context onlosmakelijk verbonden met de stilistische verschijnselen in een roman.

De context is er dus de oorzaak van dat er geen één-op-éénrelatie tussen stilistisch middel en interpretatief effect te leggen is, maar diezelfde context biedt ons tevens interpretatieve steun: door te kijken naar *constellaties* van stijlfenomenen is het wellicht zelfs mogelijk om toch voorspellingen te doen of regels op te stellen: meerdere stijlfenomenen *samen* zorgen in een bepaalde context wellicht regelmatig voor een 'objectieve' of 'afstandelijke' stijl. Generalisatie is dus wel degelijk mogelijk, alleen op een ander niveau dan dat van één-op-éénrelaties tussen taalvormen en stijlfenomenen. In de conclusie van deze dissertatie zal ik terugkomen op het vraagstuk van de generaliseerbaarheid van stilistische interpretaties.

2.5 Conclusie

Stilistiek wordt in deze dissertatie beschouwd op de volgende wijze:

- Stilistiek is onderzoek naar de stijl van een literaire tekst (i.t.t. onderzoek naar de kenmerkende stijl van een auteur). De centrale vraag daarbij is: ondersteunen de gekozen talige varianten de thematiek van het verhaal?
- Stilistiek betreft de relatie tussen linguïstische elementen en esthetisch effect, zonder daarbij aan te nemen dat er een één-op-éénrelatie is tussen taalmiddel en stilistisch effect. De plasticiteit van taalmiddelen wordt intact gelaten door stijl in context te bestuderen.

30 Ook Simpson (1993, 111-116) en Toolan (1990, 1-27) wijzen op het belang van de context en een samenspel van tekstuele elementen bij stilistische interpretatie.

- Stilistiek betreft een constellatie van taalelementen die in een tekst gezamenlijk bijdragen tot een stilistisch en interpretatief effect.
- Stilistiek is gebaseerd op een vergelijkende methode, waarbij zinnen worden vergeleken met andere, alternatieve maar niet gekozen formuleringen; of concrete teksten worden met andere concrete teksten vergeleken. Vergelijking met een algemene norm ('de standaardtaal' of 'algemene genrekenmerken') wordt niet zinvol geacht voor het doel van dit onderzoek, aangezien het gaat om inhoudelijke en functionele effecten en niet om statistische inventarisatie van genres of teksten.[31]
- De wetenschappelijkheid van uitspraken over taalelement en interpretatief effect wordt gewaarborgd doordat deze uitspraken zijn gestoeld op taalkundige kennis van het betreffende taalelement, en bovendien doordat uitspraken intersubjectief controleerbaar zijn op basis van de kennis die alle taalgebruikers hebben van de taalgebruiksnormen.

Hoofdstuk 7 gaat nader in op de (taalkundige) methode van stijlonderzoek die in dit proefschrift wordt gehanteerd; in de volgende hoofdstukken wordt stilistiek gepositioneerd tegenover gerelateerde narratologische benaderingen, zoals structuuranalyse (hoofdstuk 3), foregroundingsonderzoek (hoofdstuk 4) en perspectiefonderzoek (hoofdstuk 5); en ook de verhouding tussen tellen en interpreteren (kwantitatieve en kwalitatieve stilistiek) en die tussen lexicaal en grammaticaal onderzoek (beide in hoofdstuk 6) wordt aan de orde gesteld.

31 Zie voor voorbeelden van onderzoek op genreniveau Biber (1988) en Biber & Conrad (2009).

3 Structuur versus stijl
De geschiedenis van de stilistiekbeoefening in Nederland 1920-1970

3.1 Inleiding

In de jaren '20 tot de jaren '60 van de twintigste eeuw streefden diverse onderzoekers naar een 'linguistische benadering van literatuur'. Maar ondanks de diverse benaderingen van dit onderzoeksgebied door onder anderen G.S. Overdiep en zijn opvolger G. A. van Es, C.F.P. Stutterheim en W.Gs. Hellinga, ontwikkelde de stilistiek zich niet tot een vaste discipline van de neerlandistiek. Aan de hand van een bespreking van het werk van de genoemde onderzoekers, geef ik in dit hoofdstuk een aantal mogelijke verklaringen voor de stagnatie van het stilistisch onderzoek in de jaren '60 en daarna.[32]

Een belangrijke oorzaak lijkt gelegen te zijn in de oppositie tussen 'structuur' en 'stijl' die werd gecreëerd door de structuuranalytische literatuurbestudering uit de jaren '60. In literatuurwetenschappelijke studies (bijvoorbeeld Maatje 1974) is te zien dat onder stijl voornamelijk de 'persoonlijke schrijfstijl' van een auteur werd verstaan. Stijlonderzoek werd daarmee als extern aan het literaire werk geclassificeerd en terzijde geschoven; de aandacht ging uit naar de tekstinterne analyse van de 'structuur'. Stilistiek is mede daardoor geen regulier onderdeel geworden van de neerlandistiek. Dit staat in sterk contrast met de anglistiek, waar de stilistiek sinds de publicatie van *Style in fiction* (Leech & Short 2007, 1e dr. 1981) een vast onderdeel is van de literatuurbestudering. In de neerlandistiek is *Style in fiction* relatief onbekend, laat staan de meer recente ontwikkelingen in *Cognitive Stylistics* en *Cognitive Poetics*, die tot een grote bloei aan taalkundige benaderingen van literatuur hebben geleid.

Waarom heeft Nederland zo'n eigen koers gevaren? Anbeek & Verhagen (2001, 4-5) noemen het uiteengroeien van taal- en letterkunde vanaf de jaren '60 de 'voornaamste verklaring'.[33] De taalkunde

32 Een bewerking van dit hoofdstuk verscheen eerder als Fagel (2013).

33 'Dat [= dat een niet onbelangrijk deel van de Nederlandse linguïsten zich achter de benadering van Chomsky schaarde] bracht met zich mee dat het eerste doel van het taalkundig onderzoek werd te verklaren hoe het komt dat taalgebruikers in staat zijn te zeggen of een reeks Nederlandse woorden een Nederlandse zin is

richtte zich in de generatieve grammatica op het *taalsysteem*; aandacht voor *taal-in-gebruik* – en dus ook voor literaire teksten – verschoof daardoor naar de achtergrond. En de letterkunde richtte zich op narratologische structuuranalyse in plaats van stijl.

Deze uitleg biedt echter nog geen bevredigende verklaring. Want enerzijds werd er ook binnen de generatieve grammatica aan stijlanalyse gedaan (bijv. Ohmann 1964).[34] Anderzijds maakt deze uitleg ook niet duidelijk waarom deze 'verdwijning' alleen in Nederland optrad; in Engeland bleef de stilistiek een vaste discipline binnen de literatuurstudie.[35] Daarnaast is tevens nog niet verklaard *waarom* de letterkundige aandacht voor structuuranalyse in Nederland het stijlonderzoek heeft verdrongen. Stijl- en structuuranalyse bestonden aanvankelijk naast elkaar en de zogenaamde 'linguïstische benadering van literatuur' leek in de jaren vijftig sterk in opkomst. Waarom vond die taalkundige benadering van literaire werken dan geen voortzetting in de jaren '60 en daarna?

De beantwoording van die vraag vindt plaats in twee delen. Allereerst geef ik een karakterisering van de werkzaamheden van de drie voornaamste stilistici (Overdiep, Hellinga en Stutterheim, paragraaf 3.2). Ik ga in op hun stijlopvattingen en methode van stijlonderzoek en probeer mede op basis daarvan een antwoord te geven op de vraag waarom hun aanpak weinig navolging kende in de neerlandistiek. Hellinga had bijvoorbeeld niet zozeer invloed als *stilisticus*, maar werd gezien als voorloper van de *structuur*analyse. Vervolgens neem ik de structuuranalytische houding ten opzichte van stijl en linguïstische analyse onder de loep. De omschrijvingen 'stilistische', 'linguïstische' en 'structuuranalyse' werden aanvankelijk naast en door elkaar gebruikt, maar bij de opkomst van de narratologie als wetenschappelijke discipline werd de voorkeur gegeven aan de term 'structuur' boven 'stijl'. Zoals in hoofdstuk 2 al werd aangestipt, werd stijl door literatuurwetenschappers als Blok en Sötemann gedefinieerd als 'individueel taalgebruik' en tegenover de 'structuur' van het literaire werk geplaatst.

Daarnaast is er ook met het gebruik van de term 'linguïstisch' iets bijzonders aan de hand. Dat wordt duidelijk als we kijken naar de theoretische uitgangspunten van de structuuranalytische benadering, en de bronnen waarop die is gebaseerd, het Russisch en Praags Structuralisme en de foregroundingstheorie. Daarom ga ik in het tweede deel van dit hoofdstuk (paragraaf 3.3) in op Roman Jakobsons invloedrijke artikel 'Linguistics and poetics' en de doorwerking van structuralistische uitgangspunten in de Nederlandse literatuurwetenschap (Maatje 1974). Daaruit komt naar voren dat de term 'lin-

---

of niet ('grammaticaal' of 'ongrammaticaal')'. Door die nadruk was er 'weinig aandacht voor kwesties van (al dan niet subtiele) betekenisverschillen *tussen* op zich grammaticale zinnen, waar de stilistiek eventueel zijn voordeel mee had kunnen doen.' (Anbeek & Verhagen 2001, 4-5).

34 Ook in Maatje (1974, 191-239) wordt een generatieve literatuurbeoefening en stijlstudie voorgestaan.

35 Zie voor een overzicht van diverse stilistische stromingen uit de tweede helft van de twintigste eeuw Weber (1996). Weber onderscheidt onder andere *formalist*, *functionalist*, *pragmatic*, *critical* en *cognitive stylistics*. In Nederland verschijnen weliswaar individuele stilistische studies (zoals Van den Bremt 2000, Daalder & Verhagen 1993 en Dorleijn 1995) maar deze en andere incidentele publicaties zijn niet ingebed in een onderzoekstraditie.

guïstisch' in 'linguïstische benadering van literatuur' veeleer als oppositionele en programmatische aanduiding gehanteerd wordt dan als de inhoudelijke beschrijving van een daadwerkelijke activiteit (namelijk 'taalkundige analyse van een tekst'). Op grond daarvan concludeer ik in dit hoofdstuk dat het – opmerkelijk genoeg – definitiekwesties waren die (mede) hebben geleid tot het in onbruik raken van stijlonderzoek in Nederland.

3.2 Stilistiek in Nederland 1920-1960

De stilistiek beschikte in de periode 1920-1960 over een voorname plaats in het werk van drie hoogleraren in de neerlandistiek: W.Gs. Hellinga in Amsterdam, C.F.P. Stutterheim in Leiden en G.S. Overdiep in Groningen. Maar de leeropdracht van Overdiep was de enige van de drie die nog zowel taal- als letterkunde omvatte. [36] Alle hoogleraren betreurden het uiteengroeien van taal- en letterkunde dat in die dagen al merkbaar was. En ze toonden alledrie – naast hun overige werkzaamheden – juist een bijzondere interesse in stilistiek, omdat deze onderzoeksdiscipline zowel taalkunde als letterkunde in zich verenigt. Maar inhoudelijk zijn er ook diverse verschillen in aanpak en doel van hun stijlonderzoek.

Overdiep: 'grenzenloos materiaal'

'Een grenzenloos materiaal wacht op gezette verwerking en doordringing der stof.' (Overdiep 1948a, 5). Dit citaat uit Overdieps werk kan als motto dienen voor zijn eigen wetenschappelijke loopbaan. Overdiep was hoogleraar in Groningen van 1929 tot zijn dood in 1944. In tegenstelling tot zijn latere collega's Stutterheim en Hellinga, die stilistiek 'erbij' deden naast andere onderzoekswerkzaamheden, vormde stijlonderzoek de kern van Overdieps werkzaamheden. Zijn grote project was de ontwikkeling van een 'stilistische grammatica' van het Nederlands, een taak die nauw aansluit bij het in de vorige paragraaf behandelde verlangen om de 'algemene normen' van de standaardtaal in kaart te brengen. Het specifieke van een individuele stijl zou namelijk slechts door vergelijking met die 'norm' bepaald kunnen worden:

> 'Wij verlangen […] van de taalkundige, dat hij allereerst volgens de psychologische methode de talen van zooveel mogelijk individuen beschrijft. Deze talen vergelijkt hij volgens de sociologische methode naar het milieu der sprekers, naar den aard van de spreker of schrijver en naar het doel dat de spreker of schrijver zich stelt. Beschrijving en vergelijking der individueele talen met elkaar leidt tot kennis der gemiddelden of normen in het gebruik der taalvormen. Naar die normen kunnen we het karakter der individueele taal omgekeerd weer bepalen.' (Overdiep 1929, 5).

36 Overdieps leeropdracht luidde 'Nederlandse taal- en letterkunde en algemene taalwetenschap'. Hellinga aanvaardde in 1946 de leerstoel Nederlandse taalkunde en Gotisch en Stutterheim koos in 1956 voor de leerstoel Moderne Taalkunde in Leiden (hem was de keuze geboden tussen deze leerstoel en die van Algemene Literatuurwetenschap).

Stilistische analyses van individuele literaire werken waren voor Overdiep geen doel op zich. Ze vormden onderdelen in wat hij zag als een hele reeks: beginnend met individuele studies van de stijl van Couperus, Augusta de Wit, Jac. Van Looy en anderen, zou het tot een karakterisering van laat-negentiende-eeuws literair taalgebruik moeten komen. Deze stijlanalyses zouden tevens voor andere genres uitgevoerd moeten worden (bijvoorbeeld ambtelijk taalgebruik, brievenstijl, gewone omgangstaal). Maar de resultaten zouden ook uitgesplitst moeten worden naar milieu: 'wetenschappers, ongeschoolde burgers, literaire kunstenaars' (Overdiep 1948a, 6-7). Maar zelfs dan is het project nog niet ten einde: dit hele proces moest uiteindelijk niet alleen voor eindnegentiende-eeuws taalgebruik, maar ook voor hedendaags Nederlands, de achttiende eeuw en de Middeleeuwen worden uitgevoerd. Zo kon uiteindelijk de historische groei en ontwikkeling van de taal door de eeuwen heen beschreven worden.

Overdiep liet zich door de omvang van het project niet uit het veld slaan. Uit zijn werk bleek een pragmatische instelling: hij begon gewoon met individuele stijlanalyses van Vondel (Overdiep 1926), een vergelijking van *Ferguut¸ Moriaen* en *Walewein* (Overdiep 1948b) en het taalgebruik der Tachtigers (Overdiep 1927). Hij bestudeerde in die teksten veelal dezelfde verschijnselen: zinsvolgorde, inversie, zinnen met lange aanloop en het gebruik van tegenwoordige deelwoorden, om diachrone vergelijking van deze taalmiddelen, zij het op beperkte schaal, mogelijk te maken.[37] Ook poogde Overdiep school te maken door zijn promovendi in te zetten en collega-taalkundigen in het hele land op te roepen zijn methode te volgen.

Er ontstond in Groningen daadwerkelijk een kleine school, zoals blijkt uit de stilistische dissertaties die onder leiding van Overdiep werden geschreven. En Overdieps opvolger op de leerstoel Taalkunde, G.A. van Es, zette ook inhoudelijk zijn werk voort.[38] Maar landelijk kreeg Overdiep weinig gehoor. Als we op biografische schetsen af mogen gaan, zat zijn persoonlijkheid hem niet mee.[39] Daarbij zal de drang naar volledigheid die hij in zijn artikelen tentoonspreidde ook een rol hebben gespeeld: die deed de leesbaarheid van zijn artikelen geen goed.[40]

---

37 Zie voor een aanvullende karakaterisering van Overdieps methode Hoeksema (2009).

38 Van Es noemt als leden van de 'Groninger school': dr. Albering, mw. Thysse, dr. J.H. Brouwer, F. Jansonius en dr. A. Sassen (Van Es 1952, 229).

39 Veel in memoriamschrijvers wijzen op Overdieps moeilijke karakter en de polemische toon die hij aansloeg tegen vakgenoten. (Van der Heijden 2006, Stuiveling 1946, Brouwer 1945). 'Hij was ongenadig in zijn kritiek en kraakte mèt de zaak ook nog al eens de persoon.' (Stuiveling 1946, 18). Wel wordt erop gewezen dat Overdiep veel enthousiasme wist te wekken bij zijn leerlingen. Een daarvan, G.A. van Es, volgde hem in 1946 op als hoogleraar.

40 'De auteur doet weinig om de lezer tegemoet te komen of wegwijs te maken; bladzijden zijn compact en topzwaar met feiten en materiaal beladen.' Schrijft Fr. Baur in zijn in memoriam (Baur 1945, 88). Dit is waarschijnlijk de reden geweest dat hem in 1926-'27 'de toegang tot de literaire tijdschriften […] werd versperd' (Van Es 1947, XIII). Overdiep besloot daarop zijn *Stilistische studiën* in eigen beheer uit te geven. Als verklaring voor de afwijzing van Overdieps aanpak en artikelen wijst Baur op Overdieps verblijf in Zwitserland in de jaren 1914-1919, waar Overdiep kennis had gemaakt met de 'Altgermanistik' van Charles Bally (1865-1947) en

Maar ondanks dat alles is Overdiep de enige van de drie hoogleraren die literaire teksten daadwerkelijk op een *taalkundige* manier analyseert. Het werk van Stutterheim en Hellinga heeft, zoals hieronder zal blijken, een meer letterkundige insteek. Overdiep is als taalkundige geïnteresseerd in fenomenen die bij een letterkundige analyse vaak niet aan de orde komen: in plaats van naar traditionele stijlfiguren, metaforen en andere beeldspraak, kijkt hij naar grammaticale verschijnselen die nu niet direct bekend staan om hun stilistische bijzonderheid. Zoals inversie, zinnen met een lange aanloop, het gebruik van het tegenwoordig deelwoord, en hoofd- en bijzinsvolgordes. Bovendien bestudeert Overdiep voornamelijk proza in plaats van poëzie.

Zo worden hoofd- en bijzinsvolgordes bestudeerd in Vondels vroege toneelstuk *Pascha* – in vergelijking met het latere *Lucifer*, dat als hoogtepunt in Vondels oeuvre en stijlontwikkeling wordt gezien (Overdiep 1926a). Het doel van de vergelijking is te onderzoeken of er een ontwikkeling in Vondels schrijftrant aan valt te wijzen. Dat doet Overdiep op een manier die als tamelijk 'modern' te karakteriseren is. Er zijn althans diverse overeenkomsten met de aanpak van Anbeek & Verhagen (2001). Die bestuderen, net als Overdiep, grammaticale fenomenen als zinslengte, zinsconstructies en gebruik van rechte volgorde en inversie.[41] En wanneer men het uiteindelijke doel van Overdieps studies (vaststellen van een 'algemene norm') even buiten beschouwing laat, dan werkt hij net als Anbeek & Verhagen in feite met een relatieve norm: de vroege vs. de oudere Vondel; de onderlinge vergelijking van diverse Middeleeuwse teksten op het gebied van zinsconstructie, inversie en lange aanloop; de onderlinge vergelijking van de twee delen van de *Walewein*, om te achterhalen of die daadwerkelijk door twee verschillende auteurs zijn geschreven (Overdiep 1948).[42]

Het in verband brengen van vormkenmerken met hun *functie* in het verhaal is een ander aspect waarop Overdieps methode met die van Anbeek & Verhagen overeenkomt. Vaak betreft de verklaring bij Overdiep de creatie van spanning, ritme of een verhoogde emotionele lading van de tekst, wat Overdiep omschrijft als 'psychische bewogenheid' van een auteur: 'Inderdaad komen de opvallende constructies vooral voor in die stukken, waarin de schrijver het hevigst mee bewogen is' (Overdiep 1927, 2). De nadruk op persoonlijke expressie van de schrijver, in plaats van het effect van de tekst op de lezer, maakt dat zijn uitleg wat ouderwets aandoet. Niettemin hadden Overdieps vergelijkende methode en zijn aandacht voor de stilistische functie van grammaticale verschijnselen hem wellicht

---

Ferdinand de Saussure (1857-1913). Die germanistische traditie week af 'van de in Nederland gebruikelijke belangstellingssfeer en niet minder van de geldende redactiegewoonten' (Baur 1945, 88).

41 Ook het stylometrische onderzoek van Van Leuvensteijn & Wattel (2002 en 2008) naar zinsconstructies en enjambementen bij onder anderen Vondel en Samuel Coster, kan worden gezien als een moderne variant van het type onderzoek dat Overdiep voorstond.

42 Desondanks blijft het uiteindelijke ideaal nooit ver uit het zicht: 'De verschillen in taal der twee drama's af te wegen, is een onwaardeerbaar middel om te komen tot bepaling der psychische ontwikkeling van Vondel, tot kenmerking van den groei der 17de-eeuwsche taal in het algemeen, tot onderscheiding der stilistische normen der Renaissance-kunst in het bijzonder.' (Overdiep 1926a, 5)

tot voorloper van de moderne stilistiek kunnen maken. Zijn letterlijk en figuurlijk geïsoleerde positie heeft dit hoogstwaarschijnlijk verhinderd.

Stutterheim: kritische houding

In tegenstelling tot Overdieps werkzaamheden, vormde de stilistiek voor diens Leidse collega Stutterheim nooit het hoofddoel van onderzoek. Stutterheim hield zich enkel bezig met stilistiek in de jaren vóór hij hoogleraar Nederlandse taalkunde werd in Leiden (1956), en het was in die periode voor hem een nevenactiviteit naast zijn overige literatuurwetenschappelijke bezigheden. Stutterheims voornaamste publicatie op stijlgebied is *Stijlleer* (1947a). Daarnaast verzorgde hij de herziene druk van het schoolboekje *Stijlstudie en stijloefening* (Acket 1944), een handboek bestemd voor middelbare scholieren. Ook publiceerde hij nu en dan in literaire tijdschriften over stilistiek, en hij recenseerde enkele stilistische dissertaties en publicaties.[43] Of Stutterheim ook tijdens zijn hoogleraarschap taalkunde (1956-1972) nog activiteiten op het gebied van stijlonderzoek heeft verricht, is niet bekend. Hiervan is in ieder geval in zijn publicaties na 1956 niets terug te vinden.[44]

Stutterheim heeft evenmin als Overdiep ooit 'school gemaakt', niet in de stilistiek, noch in de andere vakgebieden (literatuurwetenschap en taalkunde) waar hij zich mee bezighield. Hij wordt omschreven als een kritische geest, maar 'geen systeembouwer': 'Wat hij zijn studenten vooral bijbracht, was kritische zin.' (Van Bree 1995, 156). Ook zijn artikelen en boeken geven blijk van die houding: hij bespreekt publicaties van anderen, analyseert hun opvattingen en wijst op eventuele tekortkomingen of tegenstrijdigheden in het betoog, maar hij presenteert geen eigen methode. Uit die kritische besprekingen van stilistisch werk van anderen, en uit zijn eigen stijlstudie *Stijlleer* is echter wel Stutterheims eigen visie op stijl en stijlonderzoek af te leiden.

Hoewel hij begint met een taalkundige uitleg over de mogelijkheden en beperkingen van individuele variatie in taalgebruik, bespreekt Stutterheim in zijn handboek[45] de traditionele letterkundige stijlkenmerken op klank- (rijm, ritme en metrum), woord- (beeldspraak, intensivering) en zinsniveau (spanning). Daarbij maakt hij in principe geen onderscheid tussen proza en poëzie, maar het is duidelijk dat poëzieanalyse de meeste aandacht krijgt vanwege de opvallende vormkenmerken die daarin veelvuldig aan te treffen zijn. Er is geen sprake van een taalkundige analyse à la Overdiep. Een ander verschil is dat Stutterheim niet gericht is op 'algemene normen'; het uiteindelijke doel van de stilistiek ligt voor hem in 'the description of the work of art in its individual stylistical characteristics'. (Stutterheim 1948, 416). Daarin is Stutterheim verwant aan Hellinga.

---

43 Zie Stutterheim (1946, 1947b, 1952, 1953). Hij recenseerde onder andere Van der Merwe Scholtz (1950), Snyman (1945) en Kerkhoff (1946 en 1949).

44 Wellicht speelde de stilistiek nog wel een rol in Stutterheims colleges. Dit zou via college-aantekeningen van enkele van zijn leerlingen onderzocht kunnen worden. Onderzoek hiernaar valt buiten het bestek van dit proefschrift.

45 *Stijlleer* verscheen in de reeks 'Servire's Encyclopaedie', gericht op zowel de geïnteresseerde leek als de vakwetenschapper.

Stutterheim ziet 'gevoelsexpressie' als het doel van de inzet van een stijlkenmerk. Hij definieert stijl als 'de adaequate uitdrukking van een gevoel' (1947a, 36). Daarmee doelt hij niet zozeer op het gevoel of de persoonlijkheid van de schrijver, maar om de boodschap die uit het gedicht spreekt; het gaat hem om de analyse van het individuele gebruik en de functie van een stijlmiddel – Stutterheim spreekt van een 'stilisticum' – in één bepaald literair werk. Hij stelt dat er altijd een correlatie moet zijn tussen vorm en inhoud: 'Every stilisticum may remain external, demonstrable only formally. Properly speaking this ends its being a stilisticum. Of this there can only be question [sic, SF] when 'form' and 'contents' permeate each other in that peculiar way which is so difficult theoretically, but which is immediately familiar to us on another level of consciousness, i.e. in the aesthetical experience.' (Stutterheim 1948, 423). Met andere woorden: een gedicht kan bol staan van de stijlfiguren, maar wanneer deze niet passen bij de inhoud is sprake van een slecht gedicht en kan men volgens Stutterheim niet spreken van 'stijlelementen', maar slechts van 'taalelementen'. Als voorbeeld van een discrepantie tussen vorm en inhoud haalt hij elders een 'knutselrijm' aan dat weliswaar veel stijlfiguren bevat, die echter volstrekt niet passen bij de emotionele en ernstige inhoud van het gedicht, dat handelt over de dood van een kind (Stutterheim 1947a, 35-36).[46] Hier is volgens hem geen sprake van 'stijl'.

Ondanks deze op het literaire werk gerichte aandacht voor de eenheid tussen vorm en functie, relateert Stutterheim het stijlmiddel in laatste instantie weer aan de auteur, want de 'esthetische emotie' die door het gedicht wordt uitgedrukt, moet door de auteur worden 'gevoeld': 'Het verschijnsel 'stijl' ontplooit zich eerst daar geheel, waar de schoonheidsontroering het zich uitende individu bezielt' (1947a, 38).

Door Stutterheims aandacht voor de werking van concrete stijlelementen in individuele werken, stond hij kritisch ten opzichte van het gebruik van globale indelingen in 'stijlsoorten' om auteurs of stijlen van elkaar te onderscheiden, zoals het gebruik van de driedeling 'hoge', 'midden' en 'lage stijl'; of oppositities als 'beeldende' vs. 'niet-beeldende' of 'wetenschappelijke' vs. 'literaire' stijl. Hij vond dit soort typologieën te algemeen en te breed voor de analyse van *individuele* teksten en wees erop dat geen enkele indeling algemene geldigheid kan claimen. Anderzijds moet Stutterheim toegeven dat typeringen als 'barokke' of 'wetenschappelijke' of 'hoge' stijl wel enig nut kunnen hebben voor een karakterisering op *genre*niveau: 'In all these cases the style of a concrete work of art is described only by means of the characteristics by which it is distinguished from works of art belonging to a different class, but its individual characteristics, by which it is distinguished also from similar works, are forced into the background in this way.' (Stutterheim 1948, 416).

46 Extreme vormexperimenten als het 'schaakbord' waarbij een gedicht zo is gevormd dat de versregels zowel horizontaal, verticaal als ook diagonaal te lezen zijn, kunnen om dezelfde reden Stutterheims goedkeuring niet wegdragen: 'Dit laatste is niets dan een cerebraal kunstje. Met 'stijl' heeft het niets te maken, dan dat het normale taalgebruik er – gelukkig maar! – van afwijkt.' (Stutterheim 1947a, 105).

Stutterheims lof is schaars, dus de waarderende woorden die hij wijdt aan de Rotterdamse docent en stilisticus Willem Kramer (1885-1962), zijn opmerkelijk.[47] In *Stijlleer* haalt Stutterheim Kramers taalkundig-stilistische analyse aan van Hildebrands verhaal 'De familie Kegge'. Kramer analyseert onder andere de epitheta, retorische vragen, exclamaties, nominale vormen en attributieve bepalingen in het fragment. Stutterheims commentaar:

> 'Men ziet hieruit, dat de moderne stijlleer meer verschijnselen dan de vroegere stijlleer bij het onderzoek betrekt en de verschijnselen bovendien op een subtieler wijze weet te interpreteren. Ook dat de laatste analyse stilistische vorm en stilistische inhoud wel zeer dicht bij elkaar brengt. Voorts, dat 'stijl' een betrekking veronderstelt tussen twee taaluitingen, dat de stilistische waarde van een bepaalde zin het best beschreven kan worden door vergelijking met een andere zin, welks inhoud van hogere abstractiegraad (er wordt dan immers van het stilistisch verschil geabstraheerd) als hetzelfde wordt begrepen.' (1947a, 119).

Deze moderne, vergelijkende taalkundige aanpak[48] krijgt dus Stutterheims instemming, maar er is geen indicatie dat hij deze methode ook in eigen analyses heeft toegepast. Stutterheim geeft in zijn werk blijk van een enorme belezenheid, maar hij wijdde zijn stilistische activiteiten meer aan het (kritisch) bespreken van stilistische literatuur dan aan het opzetten van een eigen methode van stijlanalyse. Hoewel hij dissertaties besprak die voortkwamen uit de zogenaamde 'Amsterdamse school', wijdde hij geen recensie aan de publicatie van *Kreatiewe analyse van taalgebruik* van Hellinga en Van der Merwe Scholtz (zie volgende paragraaf). Wellicht kwam de publicatie van dit stilistisch belangrijke werk in 1955 voor hem te laat: Stutterheim stond op het punt om hoogleraar Nederlandse taalkunde te worden en publiceerde in die tijd al nauwelijks meer op het gebied van literatuurwetenschap of stilistiek.

Hellinga: voorloper van de structuuranalyse

Wytze Gs. Hellinga, hoogleraar Nederlandse Taalkunde en Gotisch aan de Universiteit van Amsterdam van 1946 tot 1978, publiceerde in 1955 samen met de Zuid-Afrikaanse H. van der Merwe-Scholtz *Kreatiewe analise van taalgebruik* (1955). In dit boek zet hij de *Prinsipes van stilistiek op linguistiese*

47 De stilistische activiteiten van de niet aan een universiteit verbonden neerlandicus Willem Kramer verdienen meer aandacht dan in het bestek van deze dissertatie mogelijk is. Anbeek (2001, 5-6) noemt hem als een van de voorlopers van de op het werk zelf gerichte literatuurbenadering van het tijdschrift *Merlyn*. Dat doet hij in een artikel dat de vraag behandelt of er ook al vóór de jaren '60 aan structuuranalyse werd gedaan in de neerlandistiek, een vraag die hij bevestigend beantwoordt. De werkgerichte benadering kwam namelijk niet zomaar uit de lucht vallen, zo vermoedde Anbeek en zijn onderzoek naar de literatuurwetenschappelijke bijdragen (van onder meer Willem Kramer) in *de Nieuwe Taalgids* in de periode 1918-1968 bevestigt dat idee.

48 De idee dat de werking van een stijlkenmerk kan worden bepaald door de taaluiting te vergelijken met andere mogelijke, maar niet door de auteur gebruikte formuleringskeuzes, vinden we eveneens terug bij Anbeek & Verhagen (2001).

grondslag (zoals de ondertitel van het boek luidt) uiteen en geeft hij een uitgebreide *close reading* van het beroemde gedicht van J.H. Leopold 'Om mijn oud woonhuis peppels staan'. Ook in zijn oratie *De neerlandicus als taalkundige* (1946) pleitte Hellinga voor de eenheid van taal- en letterkunde. Deze oratie en *Kreatiewe analise* zijn echter de enige twee stilistische publicaties van deze hoogleraar. Hellinga's aandacht verplaatste zich van stilistiek en taalkunde naar filologie en boekwetenschap, en hij beschouwde *Kreatiewe analise* dan ook veeleer als afsluiting van een periode dan als programmatisch begin.[49] Het was een werkbeurs voor Van der Merwe Scholtz voor een verblijf van enkele maanden in Nederland in 1954 die ertoe leidde dat in 1955 *Kreatiewe analise* werd gepubliceerd.

De ondertitel geeft aan dat we te maken hebben met een s*tilistische* en *linguïstische* aanpak. Daarom mag het enigszins vreemd lijken dat Hellinga niet de instigator werd van een *stilistische* beweging in de neerlandistiek; hij wordt gezien als voorloper van de *structuuranalytische* stroming in de literatuurwetenschap. In het handboek *Literatuurwetenschap* van Frank Maatje wordt Hellinga's aanpak onder de noemer 'structuuranalyse' geschaard: 'Hoewel de Amsterdammers zich explici[et] 'stilistici' noemen, omvat hun *stijl*-begrip zeker ook dat wat wij […] als *structuur* zullen betitelen.' (Maatje 1974, 51). Toch noemde Hellinga zijn benadering niet voor niets 'stilistiek op linguïstische grondslag'. In het eerste hoofdstuk van *Kreatiewe analise* wordt die omschrijving toegelicht.

Hellinga en Van der Merwe Scholtz omschrijven hun uitgangspunt als een 'suiwer linguistiese probleemstelling' (Hellinga & Van der Merwe Scholtz 1955, 1). Wat ze verstaan onder 'linguïstisch' wordt toegelicht aan de hand van het doel van analyse: te beschrijven wat 'op die wyse van die taal gegee word' (idem, 14), om 'die gegewe geval van taalgebruik homself wil laat wees, dat ons hom nie aan iets anders diensbaar wil maak nie' (idem, 37). Met 'iets anders' doelen de onderzoekers op een psychologische, historische of biografische interpretatie. Linguïstisch betekent dus vóór alles een op het *werk* gerichte benadering, in tegenstelling tot een benadering die het literaire werk in verband probeert te brengen met de *persoonlijkheid* of de *levensloop* van de schrijver. De term 'linguïstisch' wordt in dit verband dus voornamelijk oppositioneel gebruikt, om aan te duiden dat het *niet* gaat om een biografische of historische, maar om een op de taal van het literaire werk gerichte benadering.

In dit opzicht is al duidelijk dat Hellinga en Van der Merwe Scholtz voorlopers zijn van de structuuranalytische literatuurbestudering. Ook inhoudelijk is dat het geval. Het centrale aandachtspunt in Hellinga's analyse van Leopolds gedicht 'Om mijn oud woonhuis peppels staan' ligt bij taalelementen die opvallen doordat ze *afwijken* van gangbaar taalgebruik, zoals de ongebruikelijke positie van 'peppels' in de eerste regel van Leopolds gedicht.[50] De auteurs spreken in dit verband van 'mede-versaakliking van die taalvorm', een omschrijving die nauw aansluit bij definitie van de 'poëtische functie van

49 Hellinga leidde van 1946 tot 1950 de 'Amsterdamse Werkgroep voor Stilistiek op Linguistische Grondslag' maar deze werkgroep 'was […] na de cursus 1949-1950 uiteengegaan en beschouwde het gemeenschappelijk verrichte onderzoek als voltooid', zo staat het in de inleiding van *Kreatiewe analise* (Hellinga & Van der Merwe Scholtz 1955, IX). De dissertaties van de Zuid-Afrikaanse promovendi Van der Merwe Scholtz (1950), R. Geggus (1961), C.J.M. Nienaber (1956) en F.J. Snyman (1945) zijn eveneens voortgevloeid uit deze werkgroep.

50 Zie ook hoofdstuk 4 over 'afwijkend' vs. 'normaal' taalgebruik.

taalgebruik' van de Russisch formalist Roman Jakobson: taal die aandacht vraagt voor zichzelf.[51] Het spreken in termen van 'stilistiek op linguïstische grondslag' kan Hellinga hebben overgenomen van zijn inspiratiebronnen, de Russisch formalisten. Blijkbaar was in die tijd de term 'structuuranalyse' nog niet gangbaar, en werden de termen 'stilistiek' en 'linguïstische analyse' inwisselbaar gebruikt om aan te duiden wat in de jaren '60 'structuuranalyse' of *close reading* zou gaan heten.

De term 'linguïstisch' wordt in dat verband niet alleen *oppositioneel* gebruikt om aan te duiden dat de analyse zich op het talige werk zelf richt (en niet op een biografische, historische of psychologische interpretatie), maar ook in *programmatische* zin. Ook de structuralistische taalkunde die toen in zwang was, lijkt een grote rol gespeeld te hebben in het spreken over een 'linguïstische' literatuurstudie. Dit blijkt onder meer uit verwijzingen naar de principes van de structuralistische taalkunde in het werk van onder meer Stutterheim en Hellinga.[52] 'Linguïstisch' betekent ook in dit geval niet zozeer een taalkundige analyse, maar de term wordt programmatisch gebruikt om aan te duiden dat de methode die in de structuralistische *taalkunde* wordt gebruikt voor analyse op zinsniveau, nu ook als model dient voor de analyse van taaluitingen die het zinsniveau overstijgen (de *letterkunde*). Het onderscheid tussen *langue* en *parole* wordt door zowel Hellinga als Jakobson aangehaald om te verklaren hoe uit de aanwezige basiselementen (lidwoord, zelfstandig naamwoord, werkwoord, etcetera) keuzes en combinaties worden gemaakt waaruit concrete zinnen en verhalen ontstaan. De basiselementen zijn de *langue*, de keuzes en combinaties vormen de *parole*. 'Linguïstisch' betekent dus voornamelijk: *gebaseerd op structuralistische principes* in plaats van een analyse van de gebruikte woorden en zinsconstructies.

De structuralistisch-taalkundige methode werd gezien als 'model' dat ook in de narratologie kon worden toegepast. Dit was niet alleen in Nederland zo, maar blijkt een international tendens

51 Literatuurverwijzingen in *Kreatiewe analise* tonen aan dat Hellinga en Van der Merwe Scholtz goed bekend waren met het werk van de Russische Formalisten. Ze verwijzen onder meer naar V. Erlichs studie *Russian Formalism, History, Doctrine* uit 1955 (Hellinga & Van der Merwe Scholtz 1955, 90). Ook Jakobson noemt zijn methode 'stilistiek op linguïstische grondslag'. Jakobsons beroemde artikel 'Closing statement: Linguistics and Poetics', waarin hij zijn communicatiemodel met daarin zijn definitie van de poëtische functie van taalgebruik (taal die aandacht vraagt voor zichzelf) presenteert, verscheen echter pas in 1960 (Jakobson 1960, naar aanleiding van de conferentie *Style in language* in 1958), dus enkele jaren *na* publicatie van Hellinga & Van der Merwe Scholtz' *Kreatiewe analise*. Hellinga kan zijn denkbeelden dus niet rechtstreeks aan dit werk van Jakobson ontleend hebben. Mijn vermoeden is dat Jakobsons artikel en Hellinga's denkbeelden beide de weerslag vormen van ideeën die al langer in de kringen van Russisch en Praags formalisten rondzongen en gepubliceerd werden.

52 Zowel Hellinga als Stutterheim en Overdiep baseren zich op de structuralistische taalkunde. Hellinga en Stutterheim verwijzen bijvoorbeeld naar de structuralistische taalkunde van Anton Reichling (*Het woord*, uit 1935) en beiden besteden aandacht aan het onderscheid tussen *taalsysteem* en *taalgebruik*, onder meer om uit te leggen dat de stilistiek zich met taal-in-gebruik bezighoudt. Naast de Russisch formalisten lijkt ook Reichling dus een belangrijke inspiratiebron te zijn. Het valt echter buiten het bestek van dit proefschrift om nader in te gaan op de invloed van de taaltheorie van Reichling op Stutterheim en Hellinga.

geweest te zijn: Herman (2002, 2-3) wijst op de rol van de moderne taalkunde als 'pilot-science' voor de narratologie:

> There was, it was true, a brief, heady period of what might be called methodological utopianism, a fervent if short-lived belief in the power of linguistic models to revolutionize the study of narrative and more broadly literary and cultural phenomena (Herman 2002, 3).

'Linguïstisch' is dus een programmatische term. Inhoudelijk waren de stijlanalyses van Hellinga en Stutterheim gericht op opvallende, van 'normaal' taalgebruik afwijkende elementen (*foregrounding*) in voornamelijk poëzie, zoals de ongebruikelijke positie van 'peppels' in Leopolds gedicht, maar ook ritme, rijm, alliteratie, beeldspraak en stijlfiguren. Alleen bij G.S. Overdiep is er – zoals we hierboven zagen – sprake van proza-analyse op taalkundige (grammaticale) grondslag.

Met de vaststelling dat wat 'stilistiek op linguïstische grondslag' genoemd werd, niet per se op een taalkundige *methode* duidt maar veeleer een programmatische term is, is de vraag die aan het begin van het hoofdstuk gesteld werd, ten dele beantwoord: alleen Overdiep hanteerde daadwerkelijk een taalkundige methode, maar zijn werk kende weinig navolging. Nog niet verklaard is echter waarom de term 'stijlanalyse' in de jaren '60 verdween. 'Linguïstische analyse', 'stijlanalyse' en 'structuuranalyse' waren aanvankelijk synoniemen voor wat later 'structuuranalyse' is gaan heten. De analyse van *foregrounding* in poëzie (en proza) werd door Stutterheim en Hellinga 'stilistische analyse' genoemd. Waarom verdween die benaming en werd er in de jaren zestig en zeventig uitsluitend gesproken over structuuranalyse? In de volgende paragraaf ga ik in op de oppositie tussen de begrippen 'stijl' en 'structuur'. Die oppositie komt ten eerste naar voren in Roman Jakobsons beroemde artikel 'Linguistics and Poetics' (1960). In die tekst vinden we de kiem van een strikt onderscheid tussen 'stijl' en 'structuur', een onderscheid dat samenhangt met een verschil in benadering van poëzie- en proza-analyse. Die oppositie komt ten tweede ook naar voren in de neerlandistiek, zo blijkt uit onder meer het handboek *Literatuurwetenschap* van F. Maatje uit 1970, een handboek waarin de voornaamste structuuranalytische denkbeelden uit die tijd zijn vastgelegd.[53] Uit de behandeling van stijl in dit handboek en in Jakobsons artikel is de verklaring af te leiden voor het verdwijnen van stilistiek als neerlandistische discipline.

3.3 Structuur versus stijl

In de internationale ontwikkeling van de stilistiek als wetenschappelijke discipline wordt de congresbundel *Style in Language* (Sebeok 1960) gezien als een van de 'founding documents in English of what we can call "literary linguistics"'. (Attridge 1996, 36). De bundel bevat de papers van de conferentie 'Linguistics of writing' die twee jaar eerder plaatsvond aan Indiana University. Roman Jakobsons artikel 'Linguistics and Poetics' werd daar gepresenteerd als 'Closing statement, from the viewpoint of

53 In dit proefschrift wordt verwezen naar de vierde druk van dit handboek (Maatje 1974).

Linguistics' (Jakobson 1960). Dit artikel is niet alleen in de Engelse stilistiek een kerntekst; ook in de continentale literatuurwetenschap zijn Jakobsons denkbeelden zeer invloedrijk geweest.[54] Jakobson gaat in het artikel uitgebreid in op de poëtische functie van taalgebruik, die hij op de volgende wijze nader omschrijft: 'The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination'. Dit uitgangspunt wordt op een taalkundige wijze toegelicht: 'If "child" is the topic of the message, the speaker selects one among the extant, more or less similar nouns like child, kid, youngster, tot, all of them equivalent in a certain respect, and then, to comment on this topic, he may select one of the semantically cognate verbs – sleeps, dozes, nods, naps. Both chosen words combine in the speech chain.' (Jakobson 1960, 358).[55]

In het vervolg van het artikel gaat het echter niet om dit soort *reguliere* keuzes en combinaties die bij de productie van 'normale' zinnen als 'The child sleeps' gemaakt worden – in dit type zinnen is immers geen sprake van *poëtisch* taalgebruik; het taalgebruik is *referentieel* te noemen. Het gaat Jakobson integendeel om een specifiek soort keuzes: *bijzondere* keuzes zoals ritme, rijm, alliteraties, de stijlfiguren parallellie en paronomasia, keuzes die volgens Jakobson typerend zijn voor *poëtisch taalgebruik*.[56] Jakobson spreekt ook hier van equivalenties, maar dit zijn equivalenties van een ander type dan de keuze tussen *child*, *kid*, *youngster* of *tot*. Het gaat hier om woorden of zinnen die in niet-poëtische taal normaliter niet nauw aan elkaar verwant zijn, maar die nu door gelijkvormigheid in klank of structuur ook qua interpretatie aan elkaar verbonden worden.[57]

Jakobson spreekt in termen van parallellie en equivalenties; een andere term die vaak gebruikt wordt om zulke klank- en grammaticale effecten aan te duiden, is *foregrounding*: het gaat in alle gevallen om effecten die kenmerkend zijn voor *poëtisch* taalgebruik, met andere woorden: taalgebruik dat *afwijkt* van alledaagse taal.[58] Dat het Jakobson gaat om dit soort *foregrounded* taalgebruik, en dat hij bovendien voornamelijk naar poëzie kijkt (en dus niet naar proza) blijkt onder meer uit de volgende passage:

> [... M]edieval Latin literary theory keenly distinguished two poles of verbal art, labelled […] *ornatus difficilis* and *ornatus facilis* [...], the latter style evidently being much more difficult to analyze linguistically because in such literary forms verbal devices are unostentatious and language seems

54 Dit blijkt bijvoorbeeld uit de aandacht die Jakobson en de *foregrounding*stheorie krijgen in het handboek verhaal- en poëzieanalyse van Van Boven en Dorleijn (2003).

55 Deze inleiding vertoont grote overeenkomst met de inleidingen van Hellinga (1955) en Stutterheim (1947a). Ook voor Jakobson vormt de structuralistische taalkunde de inspiratie, en ook Jakobson gebruikt de term 'linguistisch' in de eerder besproken programmatische zin.

56 Zie over dit type 'bijzonder' taalgebruik oftewel *foregrounding* ook hoofdstuk 4.

57 Voorbeelden van equivalenties waar het Jakobson om gaat, zijn klankwerking ('I like Ike'), alliteratie ('veni, vidi, vici') en zinnen met equivalente grammaticale structuren, die daardoor ook in inhoudelijk en interpretatief op elkaar betrokken raken, zoals de parallelle zinnen (uit een oud-Russisch lied) die Jakobson aanhaalt: 'A brave fellow was going to the porch' en 'A bright falcon was flying beyond the hills' (Jakobson 1960, 369).

58 De term *foregrounding* werd geïntroduceerd door Jakobsons collega Mukarovski (1964).

> a nearly transparent garment. [...] "Verseless composition", as Hopkins calls the prosaic variety of verbal art – where parallelisms are not so strictly marked and strictly regular as 'continuous parallelism' and where there is no dominant figure of sound [...] present more entangled problems for poetics, as does any transitional linguistic area. In this case the transition is between strictly poetic and strictly referential language.' (Jakobson 1960, 374).

Prozaïsch taalgebruik is moeilijker 'linguïstisch' te analyseren dan poëtisch taalgebruik, stelt Jakobson, want er worden geen opvallende literaire vormen ('*unostentatious*') toegepast, de taal lijkt 'transparant' en 'referentieel'. In dit citaat zien we bovendien dat de omschrijving 'linguïstische analyse' wordt gebruikt om de analyse van klankwerking, beeldspraak en stijlfiguren aan te duiden. 'Linguïstisch' duidt dus wederom niet zozeer op een taalkundige analyse van bijvoorbeeld hoofdzinsvolgordes en zinslengtes, maar wordt hier gebruikt om de analyse van *foregrounded* taalgebruik aan te duiden. Daardoor is het te verklaren dat de meeste aandacht uitgaat naar de analyse van poëzie en niet naar proza, dat gekenmerkt wordt door transparant, referentieel taalgebruik. Teksten *zonder* beeldspraak of stijlfiguren vormen geen studieobject voor Jakobson.

Toch weet Jakobson wel enkele voorbeelden te noemen van onderzoek naar *proza*teksten dat volgens dezelfde principes werkt:

> 'But Propp's […] pioneering monograph on the *structure* of the fairy tale shows us how a consistently syntactic approach can be of paramount help even in classifying the traditional plots and in tracing the puzzling laws that underlie their composition and selection. The studies of Lévi-Strauss [...] display a much deeper but essentially similar approach to the same constructional problem." (Jakobson 1960, 374, mijn cursivering, SF)

In bovenstaand citaat vindt een eigenaardige overgang plaats van *stilistische* analyse van gedichten (klankwerking, rijm, afwijkende grammaticale figuren etc.) naar *structuur*analyse van sprookjes. Met de 'syntactische benadering' van Propp wordt in het bovenstaande citaat niet op de zinsvolgorde of de zinselementen van de teksten gedoeld, maar de term wordt overdrachtelijk gebruikt om aan te geven dat Propp de teksten opdeelt in de bouwstenen (de structurerende elementen) waaruit ze samengesteld zijn, zoals syntaxis over de bouwstenen van de zin gaat. De methode van analyse van de sprookjes wordt als analoog beschouwd aan de werkwijze van de structuralistische taalkunde: het gaat erom dat uit de aanwezige basiselementen (lidwoord, zelfstandig naamwoord, werkwoord etc. – of in het geval van het sprookje: held, prinses, opdracht, tegenstander, helper) keuzes en combinaties worden gemaakt waaruit respectievelijk concrete zinnen (syntaxis, taalkunde) of individuele sprookjes (structuuranalyse, Propp) ontstaan.

In de neerlandistiek vervangt de term 'structuuranalyse' in de loop van de jaren '60 het spreken over 'linguïstische' en 'stilistische' analyse. Hoe dit in zijn werk is gegaan is af te leiden uit het handboek *Literatuurwetenschap* van Frank Maatje (1974), waarin de voornaamste structuuranalytische denkbeel-

den uit die tijd zijn vastgelegd. Maatje definiëert: 'Structuur is de manier waarop in een literair werk een wereld wordt opgebouwd door middel van woorden.' (Maatje 1974, 115). Dit wordt in contrast gebracht met de definitie van stijl: 'Stijl is, in de eerste plaats, de bijzondere relatie tussen iemands taalgebruik enerzijds en de boven-individuele taal waarvan hij zich in dat taalgebruik bedient anderzijds, en wel voorzover die relatie iets zegt over zijn persoonlijkheid, 'karakteristiek' voor hem is.' (Maatje 1974, 59).

Terwijl bij Hellinga en Jakobson de termen 'stilistiek', 'linguïstische analyse' en 'structuuranalyse' nog inwisselbaar waren en in principe hetzelfde aanduiden, zien we hier opeens de 'ouderwetse' definitie van stijl als kenmerkende schrijftrant van een auteur, zelfs als persoonlijkheidskenmerk, terugkeren. De noodzaak voor dit strikte onderscheid wordt toegelicht: Maatje erkent wel dat sommigen over een 'werkstijl' spreken, en dat de term 'stijl' dus ook gebruikt wordt voor wat hij 'structuur' noemt. Dit gebruik van de term 'stijl' wordt door hem echter afgewezen, omdat het verwarring in de hand zou werken. Een heldere terminologie wordt in zijn ogen gecreëerd door een scherp onderscheid te maken: een auteur of oeuvre heeft een stijl, één specifieke roman heeft een 'structuur'.[59]

3.4 Conclusie

Terwijl in de Angelsaksische literatuurwetenschap de benaming 'literary linguistics' en 'stylistics' gewoon bleven bestaan, ontstond in Nederland de neiging om 'stijl' en 'structuur' scherp van elkaar te onderscheiden. Spreken in termen van een 'werkstijl' zou verwarring in de hand werken, aangezien de term 'stijl' daarnaast ook werd gebruikt om naar 'de persoonlijke stijl van een auteur' te verwijzen. In plaats van 'werkstijl' kreeg daarom de term 'structuur' de overhand. De benaming 'stilistiek' raakte in onbruik.

In Overdieps, Stutterheims, Hellinga's en Jakobsons stilistische werk wordt veelvuldig gesproken over een 'linguïstische' benadering van literatuur. Enkel bij Overdiep (en tot op zekere hoogte ook bij Stutterheim, namelijk wanneer die Willem Kramers stilistische literatuurbestudering bespreekt) betekent dit dat er daadwerkelijk *taalkundige* analyses worden gemaakt van grammaticale aspecten van literaire teksten (bijvoorbeeld: zinsvolgorde, gebruik van inversie en lange aanloop, gebruik van het voltooid deelwoord). In de andere gevallen wordt 'linguïstisch' niet inhoudelijk, maar oppositioneel en programmatisch gebruikt.

Oppositioneel, om aan te geven dat het niet gaat om een biografische of historische analyse van een literaire tekst. De term 'linguïstisch' wordt gebruikt om de in die tijd in gang zijnde paradigmawisseling van een op de auteur gerichte naar een werkgerichte benadering te markeren. Linguïstisch betekent dus: op de talige aspecten van het literaire werk gericht (in tegenstelling tot een psychologische of literatuurhistorische interpretatie).

59 Zoals hierboven is aangegeven, vinden we ditzelfde onderscheid ook terug in de dissertatie van W. Blok, die stijl als 'individuele schrijftrant' opvat en dat contrasteert met 'structuuranalyse' (Blok 1960, 21-22).

De term 'linguïstisch' wordt bovendien programmatisch ingezet, omdat de nieuwe literatuurtheorie zich daarmee wil modelleren naar het voorbeeld van de structuralistische taalkunde. Het onderscheid tussen *langue* en *parole* wordt gebruikt om te aan te geven dat gezocht wordt naar de bouwstenen waaruit literaire teksten zijn opgebouwd. De term 'linguïstisch' wordt gebruikt om de claim van wetenschappelijkheid van deze relatief nieuwe literatuurbenadering te ondersteunen.

Het door het structuralisme geïnspireerde onderscheid tussen 'individueel werk' en 'onderliggende structuur' resulteerde enerzijds in de op *foregrounding* gerichte analyse van poëtisch taalgebruik, en anderzijds leidde het in het prozaonderzoek tot aandacht voor *structuur*elementen (zoals de sprookjesanalyse van Propp).[60] Op deze wijze veranderde 'stijlonderzoek' in 'structuuronderzoek' en dat is in de neerlandistiek tot voor kort zo gebleven.[61] Daarmee is wel wat verloren gegaan, namelijk taalkundige aandacht voor de wijze waarop concrete literaire teksten zijn opgebouwd en voor het effect van die formuleringskeuzes. Zinslengte, zinsschikking, rechte volgorde en inversies, typen hoofd- en bijzinnen: het zijn geen elementen waar gewoonlijk in de analyse en interpretatie van een literair werk aandacht aan besteed wordt.

'Gewoon proza' (zie ook het volgende hoofdstuk) is geen object van onderzoek. Daardoor is er geen systematische aandacht voor het stilistische effect van bijvoorbeeld een actieve versus een passieve, een transitieve versus een intransitieve zin, van modaliteit of van de inzet van specifieke typen bijzinnen, zoals complementatie.[62] Pas recentelijk, met het programmatische artikel van Anbeek & Verhagen (2001) en in het NWO-project Stilistiek van het Nederlands waar dit proefschrift uit voortgevloeid is, is in de neerlandistiek de aandacht teruggekeerd voor de stilistische effecten van formuleringskeuzes in 'gewoon proza'.

Samenvattend vormden de volgende aspecten belemmeringen voor de ontwikkeling van een stilistiek op linguïstische grondslag:

- De opvatting van stijl als 'individuele schrijftrant', kenmerkend voor een auteur of oeuvre;
- De oppositie tussen stijl en structuur: een auteur heeft 'stijl', een literair werk heeft een 'structuur';

60 Anbeek en Verhagen vermelden in hun artikel 'Over stijl' dat de structuuranalytici Oversteegen en Sötemann leerlingen waren van Hellinga, en merken verwonderd op dat hun 'gerichtheid op de tekst zelf niet [heeft] geleid tot een opbloei van de stilistiek' (2001, 4). Met dit hoofdstuk hoop ik meer inzicht te hebben gegeven in de wijze waarop de benaming 'stilistiek' in onbruik raakte.

61 Het blijft vreemd dat deze ontwikkeling zich specifiek in Nederland heeft voorgedaan. In de Angelsaksische literatuurwetenschap is de stilistiek als taalkundige bestudering van literatuur sinds 1981 (de publicatie van *Style in Fiction*) niet weg te denken. Er blijkt een duidelijke scheidslijn te liggen tussen de Angelsaksische en de continentale literatuurwetenschap. De Nederlandse literatuurwetenschappelijke oriëntatie op Frankrijk en Duitsland zou wellicht als aanvullende oorzaak kunnen worden vermeld voor het ontbreken van een taalkundig-stilistische traditie in ons land. Het ontbreekt in dit proefschrift aan ruimte om deze hypothese nader te onderzoeken.

62 Zie paragraaf 8.4 en 8.5 voor een stilistische analyse van complementconstructies in twee verhalen van Maarten Biesheuvel en Jan Arends.

- De gerichtheid op *foregrounded* elementen;
- De centrale aandacht voor poëzie (poëtisch taalgebruik); en
- Problemen met de methodologie: de onbereikbaarheid van een 'algemene norm' om individueel taalgebruik tegen af te zetten.

In het volgende hoofdstuk ga ik nader in op het onderscheid tussen *foregrounded* taalgebruik en het stilistisch effect van zinnen die in 'gewoon proza' zijn geschreven. Ik laat zien waarom ook 'gewoon proza' stilistisch effect kan hebben en bestudeerd dient te worden.

4 Normaal versus afwijkend taalgebruik

4.1 Inleiding

Dat elke wijziging in de formuleringskeuze (stijl) van een zin, van invloed is op de interpretatie van de inhoud, is tegenwoordig gemeengoed (zie ook paragraaf 7.1 en 7.2). Stijl dient niet louter ter versiering van de boodschap. Maar wat in verschillende stijlopvattingen wel nog steeds impliciet wordt aangenomen, is de idee dat stijl te maken heeft met 'opvallende', dat wil zeggen van het normale taalgebruik afwijkende formuleringskeuzes. Deze 'afwijkingen' worden in de literatuurwetenschap gewoonlijk aangeduid met de term *foregrounding*.

In het vorige hoofdstuk is het begrip *foregrounding* al ter sprake gekomen, en in paragraaf 1.2 werd gesteld dat mijn stilistiekonderzoek afwijkt van andere benaderingen doordat het zich richt op proza in plaats van poëzie; en op wat omschreven zou kunnen worden als ongemarkeerde taalkeuzes in 'normaal' taalgebruik in plaats van *foregrounded* stijlelementen. Kortom: mijn onderzoek richt zich op het effect van 'gewone' zinnen, geschreven in 'normaal', dat wil zeggen niet van de gangbare gebruiksmogelijkheden afwijkende taal. De termen 'gewoon' en 'normaal' staan tussen aanhalingstekens, want er kleven problemen aan het onderscheid tussen 'normaal' en 'afwijkend' taalgebruik.

Want wat is nou eigenlijk een 'normale' zin? En, gesteld dat er zoiets als een 'normale', 'onopvallende' zin zou bestaan, hoe kan die dan toch een stilistisch effect hebben? Als een zin namelijk geen *foregrounded* elementen bevat, dan kan een lezer die zin in principe relatief gemakkelijk tot zich nemen: hij focust op de inhoud – de referentiële functie van taalgebruik in de terminologie van de Russische Formalisten –, niet op de *vorm* van de zin zelf (de poëtische functie van taalgebruik). Betekent dat dan dat in zinnen die aan de gangbare taalgebruiksnormen voldoen, de vorm waarin de inhoud is verpakt, er niet toe doet? Dat is uiteraard niet het geval.

In dit hoofdstuk wordt het onderscheid tussen 'normaal' en 'afwijkend' taalgebruik geproblematiseerd. Ik leg uit wat het verschil is tussen stilistische analyse gebaseerd op *foregrounding* en stilistische

analyse van zinnen die niet afwijken van de gangbare taalgebruiksregels. Daarbij wordt het stijlbegrip van de foregroundingstheorie (stijl als deviatie) gecontrasteerd met dat van de taalkundig-stilistische benadering die ik zelf toepas (stijl als keuze tussen formuleringsvarianten). De twee benaderingen sluiten elkaar niet uit, maar zijn complementair, waarbij de taalkundig-stilistische benadering van dit proefschrift zich richt op relatief transparant taalgebruik, dat wil zeggen taalgebruik dat op het eerste gezicht geen opvallende afwijkingen vertoont. Ik laat zien hoe in transparant taalgebruik door middel van specifieke formuleringskeuzes stilistische effecten kunnen worden gecreëerd.

Daarbij komt ook het begrip *mind style* aan de orde, dat in de stilistiek gebruikt wordt om uitdrukking te geven aan de wijze waarop personages of vertellers de wereld zien en hoe die visie in taal wordt uitgedrukt. Ook bij *mind style* gaat het om een schaal van 'normaal' tot 'afwijkend' taalgebruik. Hoewel het begrip zijn effectiviteit bewezen heeft wanneer het gaat om vertellers en personages die duidelijk blijk geven een afwijkende conceptualisatie van de werkelijkheid (zoals psychisch gestoorden, autisten, kinderen en onbetrouwbare vertellers), wordt het in de weg gezeten door een inherente vaagheid en een (al te) brede toepasbaarheid. Ook lijkt het begrip zijn waarde te verliezen wanneer het gaat om personages die *geen* duidelijke afwijkingen vertonen in hun conceptualisatie van de werkelijkheid. Aan het eind van dit hoofdstuk laat ik zien dat dit een probleem vormt voor de analyse van de vertellers en personages in mijn eigen *case studies*. En ik leg uit waarom ik liever spreek in termen van stijl die bijdraagt aan het *thema* of de inhoud van een verhaal, dan in termen van stijl die een *mind style* uitdrukt.

4.2 *Foregrounding*

In de foregroundingstheorie staan afwijkingen van een verwachtingspatroon centraal.[63] Afwijkingen kunnen op twee manieren plaatsvinden: door middel van deviatie, dat wil zeggen schendingen van taalgebruiksnormen (bijvoorbeeld afwijkingen in de zinsvolgorde, gebruik van beeldspraak, neologismen) of genrenormen (bijvoorbeeld geen rijm waar men wel rijm zou verwachten, antimetrieën in een metrisch gedicht, etc.); en door middel van parallellie, waarbij het niet zozeer gaat om het doorbreken van verwachtingspatronen (zinnen zijn bijvoorbeeld niet grammaticaal afwijkend), maar om een bijzondere ordening van woorden, zinsdelen of zinnen (bijvoorbeeld herhalingen van klanken, woorden, woordgroepen, zinnen of grammaticale structuren). Bij zowel deviatie als parallellie gaat het om *opvallende,* afwijkende (=deviante) keuzes ten opzichte van het taalgebruik dat verwacht wordt in een bepaalde situatie.

Leech & Short beschrijven het verschil tussen *foregrounding* en 'normaal taalgebruik' in termen van een schaal van 'transparant' tot 'opaak'[64]. Met 'transparant' geven zij aan dat 'the reader need not

63 Het kan hierbij gaan om afwijking van een primaire norm: de regels van alledaags taalgebruik; of om afwijkingen van een secundaire norm, bijvoorbeeld een afwijking van de verwachtingen die een specifiek genre met zich meebrengt. (Zie Van Boven en Dorleijn 2003, p. 72).

64 Men kan ook spreken in termen van 'doorzichtig' en 'ondoorzichtig'. In mijn vertaling heb ik ervoor gekozen om zo dicht mogelijk bij de terminologie van het Engelse origineel (*transparent* en *opaque*) te blijven.

become consciously aware of the medium through which sense is conveyed to him'. 'Opaak' houdt in dat 'the medium attracts attention in its own right; and indeed, the interpretation of sense may be frustrated and obstructed by abnormalities in the use of the lexical and grammatical features of the medium' (Leech & Short 2007, 23-24). Voor opake prozastijlen is een analyse van de *foregrounding* de aangewezen manier om iets te zeggen over de esthetische functie van de gebruikte taalvormen (cf. Leech & Short 2007, 32). Maar wanneer het gaat om relatief transparant taalgebruik, dan heb je weinig aan foregroundingsanalyse en is een ander type stijlanalyse noodzakelijk. De taalkundig-stilistische analyse in dit proefschrift en de foregroundingstheorie sluiten elkaar dus geenszins uit (cf. ibidem). Mijn taalkundig-stilistische analyse richt zich op taalgebruik dat buiten beschouwing blijft in de foregroundingstheorie.

In de volgende paragrafen ga ik nader in op de vraag hoe die andere wijze van stijlanalyse, die gebaseerd is op de keuzemogelijkheden tussen varianten (stijl als keuze, zie ook paragraaf 7.2), zich verhoudt tot de schaal van 'normaal' tot 'afwijkend' taalgebruik. Ik leg uit waarom ik aan de term 'transparant' de voorkeur geef boven 'normaal'. Toch zal blijken dat ook wanneer het gaat om transparant taalgebruik, haast niet te ontkomen valt aan spreken in termen van 'normaal' vs. 'afwijkend': met transparant taalgebruik kunnen namelijk ook 'bijzondere' (met andere woorden: afwijkende) stilistische effecten worden gecreëerd. Met 'afwijkend' wordt ditmaal bedoeld dat deze zinnen de werkelijkheid op een bepaalde manier construeren. Dit zal ik toelichten aan de hand van het begrip *mind style*, de wijze waarop een auteur, verteller of personage de werkelijkheid conceptualiseert.

4.3 *Mind style*

'Transparant' is in mijn ogen een betere terminologie om niet van de algemene gebruiksnormen afwijkend taalgebruik te karakteriseren dan 'normaal'. Want 'normaal' impliceert toch eigenlijk dat er stilistisch niet veel aan de hand is, of zelfs dat de wijze van formuleren willekeurig kan zijn geweest. Maar ook met relatief transparant taalgebruik kunnen bijzondere stilistische effecten worden gecreeerd. Ook in transparante zinnen zijn specifieke keuzes gemaakt: om het effect van zo'n specifieke keuze te bepalen, kan de gekozen formulering worden vergeleken met andere formuleringsopties die een auteur had, of met andere teksten waarin een vergelijkbare inhoud op andere wijze geformuleerd wordt. Er zijn verschillende manieren om dezelfde realiteit te beschrijven; de specifieke keuze voor bijvoorbeeld een passieve of een actieve formulering hangt af van context en doel van de uiting (zie ook paragraaf 7.2).

Bovendien gaat het bij een stilistische analyse van een literaire tekst niet om *individuele* woorden, woordgroepen of zinnen, maar om keuzes die *systematisch* en *consistent* in een roman voorkomen en die dientengevolge in een kwantitatieve analyse kunnen worden aangetoond (zie ook hoofdstuk 6 en 7). Een taalmiddel wordt dus pas een stijlmiddel (= een taalelement met een stilistisch effect) wanneer het veelvuldig en in samenhang met andere taalmiddelen optreedt.

Die systematische keuzes dragen bij aan de uitdrukking van de visie van personages of verteller en zo ook aan het thema van een verhaal. In de stilistiek wordt in dit verband ook wel gesproken over

mind style. Die term werd in 1977 geïntroduceerd door Roger Fowler en de *mind style*-analyse groeide daarna uit tot aparte subdiscipline in de Angelsaksische stilistiek.[65] Het begrip wordt door Fowler als volgt omschreven:

> Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a world-view, what I shall call a 'mind style'. (Fowler 1977, 76; geciteerd naar Leech & Short 2007, 151).

Elders in zijn boek vinden we een alternatieve omschrijving: 'any distinctive linguistic representation of an individual mental self' (Fowler 1977, 103). *Mind style* is daarmee een enigszins vaag en daardoor veelomvattend begrip dat kan slaan op de stijl van een schrijver – 'a particular writer's habitual way of experiencing and interpreting things' (Leech & Short 2007, 151); maar ook op de specifieke stijl van één roman, of zelfs de specifieke stijl van een verteller; of die van één personage binnen een roman.

Maar er spelen nog meer factoren mee. De manier waarop een schrijver, verteller of romanpersonage de wereld ervaart, kan in meerdere of mindere mate afwijken van 'a common-sense version of reality' (Leech & Short 2007, 151). Dat er sprake is van een specifieke *mind style* komt het duidelijkst naar voren bij 'bijzondere' hoofdpersonen, met *mind styles* 'which clearly impose an unorthodox conception of the fictional world' (ibidem). Bijvoorbeeld:

- een Neanderthaler (zoals het gefocaliseerde personage Lok in William Golding's roman *The Inheritors*, het onderwerp van een beroemd essay van M.A.K. Halliday (1971, 330-365));
- een verstandelijk gehandicapte (bijvoorbeeld Benjy in William Faulkner's roman *The Sound and the Fury*, zijn Vlaamse tegenhanger Bennie in *De Metsiers* van Hugo Claus of de dementerende hoofdpersoon uit *Hersenschimmen* van Bernlef);
- een autist (zoals Marc Haddon's hoofdpersoon in *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*);
- een kind (dat niet alles begrijpt van wat de volwassenen uitspoken, zoals vaak in de romans van Renate Dorrestein);
- een onbetrouwbare verteller (zoals Brett Easton Ellis' Patrick Bateman in *American Psycho* of veel van de vertellers van Willem Frederik Hermans).[66]

Bij *mind style*-analyses gaat het vaak om boeken met een intradiëgetische verteller (een ik-verteller die zelf personage is in de roman) waarbij de verteller een bepaalde afwijking vertoont; of om een heterodiëgetische verteller (dat wil zeggen: er wordt in de derde persoon verteld) waarbij een bepaald

65 Zie voor een overzicht van het onderzoeksgebied Semino 2007.

66 Van Duijn (2012) toont aan dat zelfs de door velen lange tijd onproblematisch geachte ik-verteller Alfred Issendorf in *Nooit meer slapen* onbetrouwbaar is.

personage met afwijking als focalisator optreedt.[67] Het 'onorthodoxe' van de wijze waarop dit type vertellers/personages de wereld beschouwt, komt naar voren in het beroemde fragment uit Faulkners *The Sound and the Fury* waarin de zwakzinnige Benjy een partijtje golf beschrijft:

> Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. (Geciteerd naar Leech & Short 2007, 163).

Benjy's onvermogen om het spelletje golf te interpreteren uit zich onder meer in het gebrek aan specialistische golftermen en zijn simpele taalgebruik (ook wel onderlexicalisatie genoemd, (cf. Short 1996, 283)), waarin vaak intransitieve constructies ('they were hitting', zonder indicatie van oorzaak en gevolg of het doel van dat slaan) worden gebruikt.[68] Ook wanneer een kind, een autist, een psychiatrisch patiënt of een onbetrouwbare verteller het woord voeren kan er sprake zijn van dit type duidelijke signalen van afwijking.

Dat de grens tussen *foregrounded* taalgebruik en transparant taalgebruik vaag is, blijkt uit dit voorbeeld. Hoewel het woordgebruik in de tekstpassage hierboven relatief transparant te noemen is, zijn de syntactische structuren zó afwijkend van die van een gebruikelijke beschrijving van een partijtje golf dat je deze tekst als *foregrounded* op grammaticaal niveau mag karakteriseren.[69] Er zijn echter ook *mind styles* waarbij de grammaticale bijzonderheden niet zo zichtbaar zijn als bij deze overduidelijk afwijkende personages of vertellers.

4.4 'Normale' *mind styles*

In dit proefschrift richt ik mij voornamelijk op literaire teksten waar op het gebied van *foregrounding* weinig aan de hand lijkt te zijn.[70] Leech en Short stellen over dit type transparante teksten:

---

67 Zie over perspectiefindelingen en stilistische effecten van perspectiefkeuzes ook hoofdstuk 5.

68 Zie voor een uitgebreide analyse Leech & Short 2007, 162-166.

69 Dat het onderscheid tussen *foregrounding* en *mind style* niet altijd helder te maken is, blijkt ook uit een ander voorbeeld van een afwijkende *mind style*. Leech & Short bespreken de zin: 'Bob Cowley's outstretched talons gripped the black deep-sounding chords' uit James Joyce, *Ulysses*), (Leech & Short 2007, 150). De verteller in dit fragment kiest ervoor om de werkelijkheid niet referentieel te beschrijven, maar met behulp van metafoor (*talons*) en synesthesie (*black chords*). Ook hier ligt een stijlanalyse in termen van *foregrounded* taalgebruik voor de hand, maar Leech & Short presenteren deze tekst als voorbeeld van een afwijkende vertellers-*mind style*.

70 Hafid Bouazza's *Paravion* is de enige uitzondering hierop in mijn corpus. In die roman is op het eerste gezicht al duidelijk dat wij te maken hebben met opmerkelijk taalgebruik.

> Even in apparently normal pieces of writing, the writer slants us towards a particular 'mental set': there is no kind of writing that can be regarded as perfectly neutral and objective. (Leech & Short 2007, 151).

Het gaat mij om transparante teksten zoals de als 'helder' gekarakteriseerde korte zinnen van Jan Arends, de verhalen van Renate Dorrestein en het sobere taalgebruik van Arnon Grunberg. Mijn *case studies* (hoofdstuk 8 en 9) tonen aan dat in die teksten sprake is van systematische en consistente keuzes op stilistisch gebied, en dat die keuzes bijdragen aan de thematiek van de boeken. Daarnaast komt in die stijlkenmerken ook de *mind style* van de betreffende personages en vertellers tot uitdrukking.

Maar hoe kan een natuurlijk ogende zin ('which [strikes] the reader as natural and uncontrived' (Leech & Short 2007, 151)) een *mind style* overbrengen? Dit kan worden toegelicht aan de hand van de verschillende formuleringsmogelijkheden die er zijn om een gebeurtenis weer te geven, bijvoorbeeld een kind dat tegen een stapel blokken duwt, die vervolgens omvallen. Al naar gelang de context van de uiting – de blokken waren door het kind zelf of door zijn zusje opgebouwd, het kind deed het per ongeluk of expres, hij wordt verantwoordelijk geacht voor de gebeurtenissen of niet – kan de moeder van het kind kiezen voor een van de volgende formuleringen:

1. Tom heeft de blokken omgegooid.
2. De blokken werden omgegooid.
3. De blokken vielen om.
4. Zijn hand gooide de blokken om.

In zin (2) en (3) wordt de verantwoordelijkheid in het midden gelaten; in zin (4) wordt die verantwoordelijkheid zelfs impliciet ontkend: het is zijn hand (d.w.z. een welhaast onbewuste actie) die het deed, niet hijzelf.[71] Op basis van het doel en context van de uiting, kiest de schrijver dus voor een bepaalde grammaticale verwoording – met andere woorden: hij maakt een bepaalde stilistische keuze. Met die keuze wordt de inhoud van de uiting op een bepaalde manier 'geconstrueerd': sommige aspecten van de weergegeven situatie worden benadrukt, terwijl andere meer op de achtergrond raken.[72]

In bovenstaand voorbeeld gaat het om één zin die op een bepaalde manier geformuleerd wordt en die een specifiek stilistisch effect heeft, maar in mijn stijlanalyses ben ik vooral op zoek naar *systematische* formuleringskeuzes: gebruikt een verteller of personage bijvoorbeeld in de loop van een

71 Leech & Short contrasteren op vergelijkbare wijze zinnen. Zoals (over een autocoureur): 'the left foot comes down with firm even pressure on the clutch while the right feeds in gas' versus 'he presses his left foot down with firm even pressure'; en (over een gewelddadige aanval) 'Lennie's other hand closed over her mouth and nose' versus 'Lennie closed his other hand over her mouth and nose' (2007, 152-153). Ook bij de interpretatie van deze formuleringskeuzes speelt verantwoordelijkheid een belangrijke rol.

72 In de taalkunde spreekt men van talige 'construal' van de werkelijkheid. Zie hoofstuk 7 voor een algemene inleiding in dit begrip, en Verhagen (2007) voor een overzicht en kritische discussie Verhagen.

verhaal consistent typeringen als (2), (3) en (4) voor de handelingen van een bepaald personage, dan spreekt daaruit een impliciet oordeel over verantwoordelijkheid, dat naar verwachting ook inhoudelijk/thematisch en belangrijke rol speelt in het verhaal.[73]

In *Style in Fiction* staan voorbeelden van relatief 'normale' *mind styles*. De auteurs vergelijken onder meer twee referentieel ogende uiterlijke beschrijvingen van personages: John Steinbecks held Tom Joad uit *The Grapes of Wrath* en personage Lenehan uit de novelle 'Two Gallants' van James Joyce. Bij de eerste ligt het accent op de fysieke beschrijving, die op een feitelijke manier wordt gepresenteerd. Er staat bijvoorbeeld 'his hands *were* hard, with broad fingers and nails as thick and ridged as little clam shells' en niet 'his hands *looked* hard, with broad fingers and nails which *seemed* as thick as…..'[74] (Leech & Short 2007, 154, mijn cursivering SF). Bij Joyce blijken uit de beschrijving van het personage Lenehan al conclusies te trekken te zijn over diens volgzame karakter. Zijn 'maat' Corley onderneemt de acties, Lenehan reageert slechts, en dat blijkt uit diverse kleine linguïstische omschrijvingen van zijn gedrag en uiterlijk (idem, 155-156). Op deze manier worden in transparant taalgebruik specifieke stilistische effecten gecreëerd.[75]

Het gaat in deze voorbeelden om systematische en consistente keuzes. De nadruk op het fysieke bij Steinbeck en de passiviteit in het verhaal van Joyce zijn in diverse stilistische kenmerken in het hele verhaal te herkennen. Toch gaat het hierbij niet om *foregrounding* in de zin waarin dat aan het begin van deze paragraaf aan de orde is gesteld. Vooral bij de meest 'normale' *mind styles* valt het de lezer niet op dat er bepaalde systematische keuzes gemaakt worden. Het is maar zeer de vraag of we iets *foregrounded* kunnen noemen als pas na linguïstische analyse blijkt dat er iets aan de hand is.[76] Een transparante stijl laat geen bewuste indruk achter bij de lezer. Het feitelijke, fysieke karakter van Steinbecks beschrijvingen of het passieve in Lenehans gedrag zijn connotaties die de lezer wel meekrijgt, maar die waarschijnlijk niet gekoppeld worden aan specifieke talige kenmerken van de teksten.

Hetzelfde geldt voor het statische karakter van de beschrijvingen in Arnon Grunbergs roman *De asielzoeker*, waar hoofdstuk 9 aan gewijd is. Recensies en literatuurwetenschappelijke studies van Grunbergs werk bevatten geen uitspraken die erop wijzen dat recensenten en literatuurwetenschap-

---

73 Leech & Short geven aan dat zowel één zin als een heel verhaal aanleiding kunnen geven tot een specifieke conceptualisatie van een gebeurtenis, maar dat de term *mind style* het beste toepasbaar is 'where the choices made are consistent through a text or part of a text. Such a consistent choice of a particular stylistic variable might be on the part of a novelist, a narrator, or a character' (Leech & Short 2007, 153).

74 Zie ook hoofdstuk 5 over modaliteit en perspectiefkeuzes.

75 'Most of these expressions are individually unremarkable,' stellen Leech & Short (2007, 155). Maar door consistent en structureel gebruik geven zij aanleiding tot de constructie van een *mind style* (idem, 155). Het gaat om uitdrukkingen waarbij Lehenan niet als handelend persoon optreedt, zelfs niet als het gaat om handelingen als lachen of luisteren: Joyce schrijft niet 'Lenehan luistert', maar er is sprake van een 'listening face'; zo ook: 'his eyes laughed, '(his eyes) twinkling', 'little jets of wheezing laughter followed', 'waves of expression break forth over his face' (p. 155).

76 Cf. Van Peer (1986), 28-29, die 'strikingness' een van de centrale kenmerken van *foregrounding* noemt.

pers zich bewust zijn van het statische karakter van Grunbergs stijl. Dit kenmerk fungeert dus niet als psychologische realiteit in de hoofden van de lezer. Pas na analyse, wanneer je voorkomens telt en vergelijkt met andere romans, blijken statische beschrijvingen specifiek Grunbergiaans te zijn (of in ieder geval: specifiek voor de roman *De asielzoeker*). Wel afwijkend van het taalgebruik in andere teksten, en dus kenmerkend voor deze specifieke tekst, maar niet *foregrounded,* want het taalgebruik valt de lezer in eerste instantie niet of nauwelijks op.

4.5 Stijl en thema

Dat het begrip *mind style* breed toepasbaar is, blijkt uit het feit dat Leech & Short het gebruiken zowel om de stijl van een hele roman – of zelfs de stijl van een auteur – te omschrijven, als om de stijl van één personage te karakteriseren. In *De grapes of wrath* zijn de feitelijke en op fysieke aspecten gerichte beschrijvingen kenmerken van de roman als geheel. Fysieke arbeid, de natuur en de harde werkelijkheid zijn belangrijke inhoudelijke thema's in *The grapes of wrath*; Steinbecks stijl sluit hierbij aan. Bij *Two Gallants* van James Joyce ligt de relatie tussen stijl en inhoud anders: Lenehan is een volgzaam personage, dat blijkt stilistisch en inhoudelijk uit het feit dat hij louter reageert op acties van anderen. Hier is sprake van een relatie op een ander niveau: 'taalgebruik en individueel karakter' in plaats van 'taalgebruik en thematiek'.

De poging om deze teksten te classificeren als voorbeelden van 'normale *mind styles*' is echter maar ten dele geslaagd. In het verhaal van Joyce gaat het niet om een *afwijkende* conceptualisatie van de werkelijkheid (in andere woorden: Lenehans visie op de wereld) maar om hoe we uit Joyces omschrijvingen conclusies kunnen trekken over Lenehans karakter. Lenehan conceptualiseert in de hem karakteriserende voorbeelden niet zelf de wereld, het gaat om een beschrijving van zijn gedrag en uiterlijk (passiviteit) door de verteller. En bij Steinbeck gaat het veeleer om stijl die uitdrukking geeft aan een bepaalde thematiek (aards, concreet, fysiek) dan om de *mind style* van het karakter Tom Joad.

Leech & Short spreken in hun hoofdstuk over *mind style* echter niet over een relatie tussen stijl en thematiek. Zij spreken in dit kader van een 'authorial mind style', wat ik een zeer verwarrende term vind. Zij vatten de term *mind style* in deze situaties zodanig op dat het *de auteur* is die hier afwijkend conceptualiseert: 'If the choices which build up this view of things are repeatedly used by a writer in a number of works then they become part of what critics regard as his typical 'style'. In other words, it is not just his preference for certain kinds of linguistic expression which is typical, but also the mind style which this represents.' Met andere woorden: er wordt een relatie gelegd tussen een auteur (Steinbeck) en wat een 'authorial *mind style*' genoemd wordt (aandacht voor het fysieke), die zich uit in bepaalde linguïstische kenmerken van zijn boeken (feitelijk, statisch taalgebruik). Ik zou liever niet spreken van 'de *mind style* van een auteur', omdat dit de associatie oproept dat je daarmee iets over de persoonlijkheid of het karakter van een auteur zegt. Dat is niet het geval: je doet uitspraken over de wijze waarop een *centraal thema* in Steinbecks oeuvre stilistisch wordt uitgedrukt. Hoe Steinbecks eigen '*mind*' in elkaar steekt en hoe hij de wereld conceptualiseert, heeft daar niets mee te maken.

Door deze verbreding zijn Leech & Short een eind verwijderd geraakt van de opvatting van *mind style* die in paragraaf 4.3 werd geïntroduceerd: een afwijkende conceptualisatie van de werkelijkheid door een personage of personage/verteller, met als prototypisch voorbeeld de zwakzinnige Benjy uit *The sound and the fury*. Wanneer de term *mind style* breed wordt toegepast, verdringt het het spreken in termen van een thematiek of motieven. Het gaat in de voorbeelden van Steinbeck en Joyce namelijk om kenmerkende motieven en thema's waaraan mede door de stijl van de verhalen uitdrukking wordt gegeven. De term *mind style* voegt in mijn ogen vaak een overbodige psychologische laag toe tussen de meer directe link tussen stijl en thematiek.

Dit geldt ook voor mijn eigen analyses. In Hafid Bouazza's *Paravion* lijkt zo'n psychologische laag aanwezig in de oppositie tussen activiteit en passiviteit (zie paragraaf 9.5): de mannen uit het oriëntaalse Morea die geëmigreerd zijn naar het westerse Paravion, staan daar bloot aan diverse verleidingen en weten die niet goed te weerstaan; het zijn slapjanussen die niet veel uitvoeren, zoveel wordt wel duidelijk uit de inhoud van het boek. De stijl weerspiegelt hun karakter door hun inactiviteit ook linguïstisch uit te drukken. Je kunt dit dus analyseren in termen van een *mind style*. Maar het is de vraag of die term wel iets toevoegt aan de analyse. De relatie tussen stijl en personage is in mijn ogen een subniveau, het valt onder de relatie stijl-thematiek. De oppositie tussen passief en actief speelt een centrale thematische rol in *Paravion*. De thematiek van een verhaal wordt nu eenmaal uitgewerkt aan de hand van gebeurtenissen (een verhaal), en die gebeurtenissen worden nu eenmaal meegemaakt, in gang gezet en/of beïnvloed door personages; daarom zal er een oppositie tussen actieve en passieve personages te zien zijn, een oppositie die zich ook stilistisch zal uiten. Ik vind de term *mind style* dus te beperkend, omdat het lijkt alsof je alleen maar iets zegt over het *karakter* van een personage, terwijl je eigenlijk een uitspraak doet over hoe de stijl samenhangt met het *thema* van een verhaal.[77]

Short zelf heeft ook al aangegeven dat 'the more normal the choices become, the less force the mind-style concept tends to have' (geciteerd naar Semino 2007, 154). Het begrip *mind style* zou in mijn ogen beperkt moeten worden voor die gevallen waarin een personage gefocaliseerd wordt

77 De term *mind style* is tevens problematisch omdat hij spreken in termen van 'motief' of 'thema' ook niet kan vervangen. De hierboven beschreven 'passiviteit' in *Paravion* is zowel in termen van *mind style* als als 'motief' te omschrijven. Maar dat is lastiger te bewerkstelligen met een ander belangrijk thematisch en stilistisch element in de roman: de sprookjesachtige vaagheid van het verhaal en de talige markering daarvan: de vertelling speelt zich wisselend af in nu eens Morea en dan weer Paravion, maar de grenzen tussen deze twee landen zijn diffuus. De tocht van het ene naar het andere land wordt per vliegend tapijt afgelegd, en soms is niet duidelijk in welk land een gebeurtenis zich afspeelt. Soms ook vermengen de gebeurtenissen in de twee landen zich. De syntaxis van het verhaal weerspiegelt deze vaagheid. Hiermee wordt thematisch uitgedrukt dat het onderscheid tussen beide landen niet zo groot is als men wellicht denkt. In dit voorbeeld zijn de stilistische eigenaardigheden *niet* gekoppeld aan een personage. Stijl en thematiek zijn direct aan elkaar gekoppeld. De term *mind style* is hier niet van toepassing. *Mind style* kan dus wel gebruikt worden in die gevallen waar een bepaalde thematiek of een bepaald motief tot uiting komt in de wijze waarop een personage de werkelijkheid conceptualiseert, maar dan is het een extra term die een aanvulling vormt op het spreken in termen van thema en motieven.

dat een afwijkende conceptualisatie van de werkelijkheid heeft.[78] Het gaat dan vrijwel uitsluitend om deviante gedachtewerelden zoals die van psychisch gestoorden, kinderen of anderszins van de standaard afwijkende figuren, zoals Benjy, Neanderthaler Lok of de autistische Christopher uit *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*.[79]

4.6 Conclusie

De term *mind style* is door zijn ruime omschrijving als 'de kenmerkende wijze waarop een personage, verteller of schrijver de wereld conceptualiseert' en door de gradualiteit van het begrip (van relatief 'normale' tot zeer 'afwijkende' *mind styles*) breed toepasbaar en daardoor wat vaag van inhoud. In het transparante taalgebruik dat het onderwerp is van dit proefschrift, is het handiger om te spreken van kenmerkende formuleringskeuzes en hun effect op of bijdrage aan de thematiek van een verhaal. Daarmee wordt ook het accent verlegd van stijl die een personage karakteriseert (*mind style*) naar stijl die bijdraagt tot het uitdrukken van het thema of de motieven van een verhaal.

Aangezien het in mijn onderzoek niet om grote afwijkende conceptualisaties van de werkelijkheid gaat, en omdat het taalgebruik dat ik bestudeer relatief transparant is, heeft het gebruik van de term *mind style* voor mij slechts in een enkele situatie een toegevoegde waarde. De term *mind style* zal ik in de vervolghoofdstukken af en toe gebruiken in die gevallen waarin de vertelstijl een personagegebonden conceptualisatie van de werkelijkheid geeft (bijvoorbeeld in de analyses van Arnon Grunbergs personage Christiaan Beck, zie 9.3-9.6). Maar over het algemeen volstaat het in dit onderzoek om te wijzen op een verband tussen stijl en inhoud, of stijl en thematiek van een roman.

Het transparante taalgebruik van Grunberg, Dorrestein en anderen is evenmin goed te vatten in termen van *foregrounding*. *Foregrounding* houdt namelijk in dat de kenmerkende taalelementen *opvallen* wanneer de lezer ze leest, en dat is bij transparant taalgebruik niet direct het geval. Pas na kwantitatieve, linguïstische en interpretatieve analyse wordt het stilistische effect van ogenschijnlijk onopvallend taalgebruik duidelijk. Dat is, zoals in het bovenstaande is uitgelegd, ook de reden waarom ik niet spreek van 'onopvallend' of 'normaal' taalgebruik. Ook transparant taalgebruik heeft specifieke

78 Het kan hierbij zowel gaan om een personage dat tevens verteller is (een ik-verteller) als om een verhaal dat in de derde persoon wordt verteld, waarbij een bepaald personage wordt gefocaliseerd.

79 Het is typerend dat ook Leech & Short zelf niet ontkomen aan de neiging om vooral 'afwijkingen' te analyseren. Hoewel ze in hun boek veel aandacht hebben voor tekstfragmenten van schrijvers zonder een opvallende *mind style* (zie de analyse van tekstfragmenten van Henry James, D.H. Lawrence en Joseph Conrad in Hoofdstuk 3 (Leech & Short 2007, 66-88), kiezen ze in hun bespreking van een kort verhaal in hoofdstuk 12 van *Style in fiction* voor een tekst waarbij het al op het eerste gezicht duidelijk is dat er iets speciaals aan de hand is met het perspectief. 'The bucket and the rope' van T.F. Powys wordt namelijk verteld door twee bijzondere 'personages': een emmer en een touw in een schuur, die samen de gebeurtenissen bespreken die hen onlangs zijn overkomen, maar die zelf niet goed de consequenties van hun waarnemingen beseffen. De boer sloeg het touw om een balk, ging op de emmer staan en schopte hem toen weg. Zelfmoord ten gevolge van liefdesverdriet, zo concludeert de lezer, maar emmer en touw zijn zelf niet in staat om de juiste inferenties te maken.

stilistische effecten die kenmerkend kunnen zijn voor een bepaalde tekst of auteur. Spreken in termen van consistente en systematisch gebruikte taalelementen in een prozatekst draagt ertoe bij de indruk te vermijden dat er in transparant proza met de taal niks aan de hand zou zijn.[80]

Mind style is een specifieke tak binnen het onderzoek naar perspectief en focalisatie. In het volgende hoofdstuk ga ik nader in op bredere kwesties rond de analyse van perspectief, focalisatie en *speech & thought presentation* en ik laat zien waarom het van belang is om ook een stilistische aanpak te hanteren in de bestudering van perspectief.

80 Dat die indruk makkelijk heerst, blijkt bijvoorbeeld uit een blogbericht van Marc van Oostendorp over de stijl van Arnon Grunberg op Neder-L, 29 mei 2012, getiteld 'Arnon Grunberg doet zijn stijl weg'. Van Oostendorp beweert daarin dat in Grunbergs boek *De man van ziekte* (2012) nauwelijks 'een kenmerkende toon' te vinden is, en dat Grunberg 'het niet van zijn stijl moet hebben'. Zie http://nederl.blogspot.nl/2012/05/de-grote-een-doet-zijn-stijl-weg.html, geraadpleegd op 4 juni 2012. Later (in aanvullende mededelingen bij zijn oorspronkelijke blog) komt hij overigens op die bewering terug.

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 hoofstuk 8 en 9 nader presenteer) 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 structuurelementen 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, Coba) 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 blijkbaar 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 vertellerscommentaar) 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 geplooide 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 gefocaliseeerd 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 mode*[101] en Type B-*reflector mode*[102].

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 "'atttitudinal" 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.

Boulomaïsche 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 typeringen 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 interpreet 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 tekstkenmerken 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 onontwarbaar 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 spreektalige 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 formuleringskeuzes.

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 gelegerde 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 gesprekweergave 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 gedachteweergave.[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 gedachteweergave 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 kennis[119] 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.

6 Tellen versus interpreteren Over kwantitatieve en computationele benaderingen in de stilistiek

6.1 Inleiding

Bij de verschijning van *De geschiedenis van mijn kaalheid*, van 'debutant' Marek van der Jagt in september 2000, ontgingen de literaire kritiek de inhoudelijke en stilistische overeenkomsten met collega-schrijver Arnon Grunberg niet:

> 'Wie zinnen leest als "De tomatensoep was al opgediend. Wij aten drie keer per week tomatensoep, want papa hield van tomatensoep', vreest aanvankelijk van doen te hebben met een epigoon van Arnon Grunberg […]. Zelfs hun thematiek stemt overeen, ofschoon Van der Jagts wereldbeeld minder pessimistisch en hopelozer is dan dat van Grunberg. Maar Grunberg is niet te imiteren, en Van der Jagt een Grunbergkloon noemen is onzin.' (De Boer 2000).[120]

Niet alleen inhoudelijke en stilistische overeenkomsten, ook het feit dat Van der Jagts e-mailadres naar New York, de woonplaats van Grunberg, leidde, voedden de vermoedens dat het hier ging om een alter ego van Grunberg. De twijfels omtrent de identiteit van Van der Jagt leidden ertoe dat hem de Anton Wachterprijs voor het beste debuut van het jaar 2000 niet werd uitgereikt. De jury verlangde namelijk van Van der Jagt dat hij een bewijs van zijn bestaan zou geven, zodat onomstotelijk zou kunnen worden vastgesteld dat hij niet dezelfde persoon was als Arnon Grunberg: de debuutprijswinnaar moet aantonen dat hij daadwerkelijk een debutant was, zo vond de jury. Van der Jagt weigerde dit, wat de vermoedens omtrent zijn werkelijke identiteit alleen maar versterkte.

Toch duurde het nog bijna twee jaar voor er een definitief einde kwam aan de mystificatie. 'Ontmaskerd!' kopte op 11 mei 2002 *NRC Handelsblad* (Van den Berg 2002). Het definitieve bewijs voor de

120 Ook in de recensies van Vullings (2000), Fortuin & Jusek (2000) en Kraut (2000) wordt op de verwantschap tussen Van der Jagt en Grunberg gewezen.

identificatie van Van der Jagt als Grunberg werd niet geleverd op basis van inhoudelijke of stilistische argumenten. Het werd ook niet geleverd door neerlandici, en zelfs niet door geesteswetenschappers. Met behulp van een computerprogramma dat compressiegroottes van digitale bestanden bepaalt, toonden Italiaanse wiskundigen zonder kennis van de Nederlandse taal en literatuur aan dat Grunberg en Van der Jagt één en dezelfde persoon waren.[121] Met de gebruikte datacompressietechniek wordt gekeken naar terugkerende patronen in een tekst, met het doel om een bestand zo klein mogelijk op te slaan. Dat werkt als volgt: een tekst die uit een rij verschillende, volkomen willekeurige letters zonder patroon bestaat, is moeilijk te comprimeren: elke letter moet afzonderlijk opgeslagen worden. Een tekst die daarentegen uit regelmatige opeenvolgingen van letters bestaat, bijvoorbeeld ABABABAB… (enzovoort) of uit alleen maar A's, is sterk te comprimeren: het commando 'herhaal AB' of 'herhaal A' is in dat geval voldoende.

Italiaanse wiskundigen ontdekten dat elke auteur een eigen, unieke compressiegrootte heeft. Een door het speciale computerprogramma van de wiskundigen gecomprimeerde tekst van Luigi Pirandello verschilt daardoor in grootte van gecomprimeerde teksten van Dante, Macchiavelli of Svevo. De onderzoekers testten in totaal 90 teksten van twaalf Italiaanse schrijvers. Het computerprogramma koppelde 84 van de 90 werken aan de juiste auteur. Naar aanleiding van publicaties over dit onderzoek, werden de Italiaanse onderzoekers benaderd met de vraag om zich te buigen over de identiteitskwestie Grunberg/Van der Jagt.[122] Het computerprogramma is namelijk niet taalgebonden: semantische criteria zoals woordbetekenis, syntaxis of grammatica, of inhoudelijke en thematische overeenkomsten in de verhalen, spelen geen enkele rol in de analyse. Daardoor is de methode voor elke taal inzetbaar.

Bovenstaande analyse is een voorbeeld van computationeel-stilistisch onderzoek, gericht op auteursidentificatie. Deze tak van computationeel-stilistisch onderzoek wordt vaak aangeduid met de term 'stylometrie'.[123] Kenmerkend voor deze benadering is dat gekeken wordt naar statistische gegevens over de gebruikte woordenschat, zoals hoogfrequente of juist zeer laagfrequente woorden. Noch de inhoud van de tekst, de betekenis van woorden en zinnen, noch de literaire interpretatie van de teksten speelt een rol in de analyse. Diverse studies wijzen erop dat auteurs uniek zijn – en daardoor van elkaar te onderscheiden – in de woorden die zij het meest frequent (Van Dalen-Oskam 2005) of juist het minst frequent (Bernhardsson 2009) gebruiken. In de benadering van Benedetto

121 Zie voor een uitgebreide reconstructie van de auteursmystificatie en de ontrafeling ervan Fagel & Van Anrooij (te verschijnen).

122 Zie voor een uitleg van de computationele methode Benedetto et al. 2002 en voor een populair-wetenschappelijke uitleg Van den Berg 2002.

123 Dit is een discipline die vooral in de medioneerlandistiek (zie bijvoorbeeld Van Dalen-Oskam & Van Zundert 2005, Kestemont 2012) haar bruikbaarheid heeft bewezen. Maar ook daarbuiten kent de stylometrie diverse toepassingen, zoals blijkt uit het werk van onder meer Stronks (2012), Benedetto et al. (2002), Bernhardsson (2009), Hoover (2010) en de casus Grunberg/Van der Jagt (Van den Berg (2002) en Fagel en Van Anrooij (te verschijnen).

e.a. (2002) is niet eens het woordniveau van belang: het gaat om compressiegroottes van bestanden van één bepaalde schrijver, die uniek blijken te zijn voor iedere auteur en zodoende geschikt als identificatiemiddel.

Auteursherkenning vindt dus meestal plaats op basis van betekenisloze, door een auteur niet bewust controleerbare of bewust toegepaste elementen. Short (1996) omschrijft dit type onderzoek als gericht op 'those style features, [not] related to text meaning, which are 'tell-tales' or like a particular author's fingerprint, useful for forensic, author-identification purposes'. Dit wordt door Short gecontrasteerd met een ander type stilistisch onderzoek, namelijk onderzoek dat gericht is op 'text style, style which is intrinsically related to meaning' (Short 1996, 330).[124] Aangezien het in mijn onderzoek gaat om de functionele interpretatie van talige elementen in specifieke literaire werken, ligt mijn interesse, net als bij Short (1996, 330) en Leech & Short (2007), niet bij auteursherkenning, maar bij de analyse van een *tekst*stijl, die gericht is op de specifieke inzet van stilistische middelen in een bepaalde literaire tekst, op de samenhang tussen stijl en thema in een specifieke roman.

Behalve het stylometrische onderzoek bestaat er ook computationeel en kwantitatief onderzoek dat *wel* gericht is op functie en interpretatie van de onderzochte taalmiddelen in specifieke teksten. In dit hoofdstuk laat ik daarom zien hoe mijn benadering zich verhoudt tot die vormen van computationeel-stilistisch en kwantitatief onderzoek. Ik leg uit welke rol kwantitatieve gegevens spelen in dit proefschrift, ik laat zien dat tellen en interpreteren elkaar niet uitsluiten en ik wijs op de mogelijkheden en voordelen, maar ook de beperkingen van 'tellen' in mijn type stilistisch onderzoek. In de volgende paragrafen ga ik in op achtereenvolgens:

- de opkomst van digitalisering en digitale onderzoeksmogelijkheden in de letterkunde en problemen met de digitalisering van moderne literatuur (paragraaf 6.2 'Digitalisering');

124 Een ander mogelijk doel waarvoor computationeel-stilistisch onderzoek kan worden ingezet, is de *corpusstilistiek* of *genrestilistiek*. In deze benadering wordt/worden een of meerdere linguïstische verschijnsel(en) in een corpus aan teksten onderzocht, om zo meer te kunnen zeggen over de variatie en het gebruik van dat specifieke verschijnsel in diverse typen teksten of genres (bijv. Biber 1988). Een stilistisch voorbeeld is de corpusanalyse van diverse typen gedachte- en gespreksweergaven die Semino en Short (2004) hebben uitgevoerd. Hun corpus bestond uit een breed spectrum aan teksten uit drie genres: literaire fictie, krantenteksten en (auto)biografisch proza. Deze genres werden op hun beurt onderverdeeld in subgenres (zowel 'lichte' genres als 'hogere' literatuur). Uit dit corpus zijn gegevens verzameld over aantallen voorkomens van directe, indirecte en vrije indirecte rede en directe, indirecte en vrije indirecte gedachteweergave in de diverse genres en subgenres. Zo tonen Semino en Short (2004) aan welke verschillen er zijn tussen de onderzochte genres. Fictie bevat bijvoorbeeld meer gedachteweergave en ook meer Vrije Indirecte Gedachteweergave dan de andere twee genres, in nieuwsberichten komt geen Vrije Indirecte Gedachteweergave voor, (auto)biografieën bevatten meer Indirecte Gedachteweergave dan fictie, etc. In dit type onderzoek is het doel het vaststellen van *genre*verschillen: de kwantitatieve gegevens worden *niet* gebruikt om het vóórkomen en het effect van een bepaald type verschijnselen in één literaire tekst te analyseren en te verklaren; de inhoud van een tekst speelt een ondergeschikte rol.

- de weerstand tegen kwantitatief onderzoek in de letterkunde (in paragraaf 6.3 'Weerstand tegen "tellen"');
- de verhouding van mijn onderzoek ten opzichte van andere kwantitatieve en computationele manieren van stilistisch tekstonderzoek (in 6.4 'Tellen wat telbaar is').

6.2 Digitalisering

Er worden momenteel grote stappen gezet in de digitalisering van Nederlandstalige teksten, dat wil zeggen: in het digitaal beschikbaar maken van literaire (en niet-literaire) teksten uit diverse genres en uit alle tijdsperiodes. In juni 2012 werd bekend dat Nederlab, 'laboratorium voor onderzoek naar de veranderingspatronen in de Nederlandse taal en cultuur',[125] ruim twee miljoen euro subsidie ontvangt van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk onderzoek (NWO). Dit project beoogt onder meer 1) gedigitaliseerde boeken en andere documenten die nu verspreid zijn over verschillende (universiteits)bibliotheken en organisaties als de DBNL samen te brengen, maar ook 2) de bestanden aan te bieden in een digitaal handig doorzoekbaar formaat, in een gebruikersvriendelijke *open access* interface en 3) tekstanalysesoftware te ontwikkelen en ter beschikking te stellen waarmee de documenten kunnen worden onderzocht.

Dit project lost naar verwachting diverse problemen op die in het najaar van 2011 werden geformuleerd onder de noemer 'Het digitale drama' in een artikel in *NRC Handelsblad* (Berkhout 2011). Digitalisering zal in Nederlab plaatsvinden volgens één standaard (in plaats van de verschillende methoden die nu gebruikt worden), alle gedigitaliseerde bestanden – die nu soms slecht vindbaar zijn door hun verspreiding over diverse bibliotheken en instituten – worden samengebracht in één locatie, en teksten worden aangeboden in een vorm die ze gemakkelijker doorzoekbaar maakt dan tot nu toe het geval is.[126] De nieuwe database van Nederlab is onder meer erop gericht om de huidige kinderziekten op digitaliseringsgebied te verhelpen.

125 www.nederlab.nl, een project van het Meertens Instituut en het Huygens Instituut in samenwerking met de DBNL, de Koninklijke Bibliotheek en enkele universiteitsbibliotheken. (Geraadpleegd op 3 september 2012). Zie ook Van der Sijs (2012).

126 Zo heeft op het moment dat dit hoofdstuk geschreven werd (najaar 2012) de DBNL een lastig te hanteren zoekmachine, onder andere door de onoverzichtelijke manier waarop de resultaten van een zoekvraag worden gepresenteerd (zonder regelnummers of doorklikmogelijkheden naar het originele document). De vormgeving van de website van de DBNL zit de digitale doorzoekbaarheid in de weg; iets wat verholpen kan worden door de documenten als 'platte tekst' aan te bieden. Hinskens & Van Dalen-Oskam (2007, 16) wijzen op dit probleem. De teksten op de DBNL zijn in HTML-formaat (Hypertext Mark-up Language) opgemaakt, waardoor er minder analysemogelijkheden beschikbaar zijn dan bij opmaakt in XML-formaat. De teksten op de DBNL zijn echter wel *aangemaakt* in XML-formaat; Hinskens & Van Dalen melden dat het voor wetenschappelijke onderzoekers wel mogelijk is om de teksten in XML-formaat te verkrijgen van de DBNL: '[E]en verzoek om gebruik te mogen maken van het XML-bronbestand van een tekst ten behoeve van onderzoek dient, in verband met rechtenaspecten, aan de directie van dbnl te worden voorgelegd (e-mail: post@dbnl.org)' (Hinskens & Van Dalen-Oskam 2007, 16).

Het is onmiskenbaar dat met Nederlab grote stappen voorwaarts gezet worden op digitaal gebied. Het project heeft voornamelijk een diachrone doelstelling: het in kaart brengen van ontwikkelingen in de Nederlandse taal, literatuur en cultuur. Maar het lijkt aannemelijk dat de gedigitaliseerde teksten ook gebruikt kunnen worden voor onderzoek naar individuele teksten (bijvoorbeeld stilistisch onderzoek naar één of enkele literaire teksten). Wanneer ik kijk naar mijn eigen project en interessegebied, de Moderne letterkunde, dan ben ik benieuwd naar het aandeel moderne romans dat in de database terecht zal komen. De initiatiefnemers stellen: '[O]ok een onderzoeker die in de 20e eeuw is gespecialiseerd, zal moeiteloos een eigen geschikt subcorpus kunnen samenstellen (waarbij de IPR uiteraard worden gerespecteerd).' (Van der Sijs 2012).[127] De twintigste eeuw zal ruim vertegenwoordigd zijn, omdat van deze tijdsperiode nu eenmaal veel tekst is overgeleverd.[128] Over de wijze waarop de auteursrechten zullen worden geregeld – beperkte toegang tot moderne literatuur, bijvoorbeeld tegen betaling, of beperkte zichtbaarheid van de teksten (alleen de resultaten van een zoekvraag zijn zichtbaar, niet de volledige teksten) – bestaat op dit moment nog onvoldoende duidelijkheid. Zeker is het echter dat er geen digitale bestanden zullen worden opgenomen van teksten die momenteel nog in de handel zijn.

Dat is voor het type onderzoek waar ik me mee bezighoud, problematisch. Ik werk met teksten van recente romans, die vanwege hun copyright – dat tot zeventig jaar na het overlijden van een auteur geldt – niet gratis digitaal beschikbaar te maken zijn. Het is denkbaar dat uitgevers in de toekomst bereid zullen zijn om ten behoeve van wetenschappelijk onderzoek digitale bestanden ter beschikking te stellen, maar vaak ook stellen uitgevers zich beschermend op ten opzichte van hun materiaal. Uit eigen ervaring sprekend: enkele uitgevers/auteurs van de romans die ik in dit proefschrift onderzocht, bleken bereid digitale tekstbestanden aan te leveren; andere teksten heb ik zelf ingescand en door middel van OCR (Optical Character Recognition) omgezet naar platte tekstbestanden. Voor onderzoek naar recente literatuur lijken eigenhandige digitalisering of individuele afspraken met uitgevers vooralsnog de meest aangewezen weg.

6.3 Weerstand tegen 'tellen'

Maar al is de hobbel van de beschikbaarheid van voldoende goed doorzoekbare digitale teksten genomen, dan nog zijn er weerstanden die overwonnen dienen te worden.[129] Eén daarvan is de weerstand die nog steeds zou bestaan tegen kwantitatief onderzoek: 'Tellen en turven, iets wat dus heel makkelijk moet kunnen met digitale bestanden, gebeurt in de geesteswetenschappen verras-

127 http://www.nederl.blogspot.nl/2012/09/nederlab-voor-al-uw-diachrone.html#more

128 Op http://www.diachronie.nl/files/Nederlab_NWO%20Groot_English_Appendices%201-3(2).pdf. (Geraadpleegd op 17 augustus 2012) is te zien welke databases opgenomen zullen worden in Neder-L en daaruit valt tevens af te leiden hoe groot het aandeel moderne literatuur zal zijn.

129 De informatie in deze paragraaf is gebaseerd op eerdere uitlatingen hierover in Fagel, Stukker en Van Andel (2012).

send weinig,' stelt DBNL-oprichter René van Stipriaan.[130] (Berkhout 2011). Ook Van Dalen-Oskam wijst op de weerstand tegen kwantitatief onderzoek in de neerlandistiek. Zij ziet in de welhaast mythische afkeer van kwantificeren en statistiek onder letterkundigen een belangrijke reden dat de stilistiek zich nooit tot 'dynamisch kerngebied van de neerlandistiek als geheel' ontwikkelde' (Van Dalen-Oskam 2009, 122). In het buitenland lijkt de weerstand tegen de inzet van kwantitatieve methoden minder groot, gezien de bloei van diverse kwantitatieve methoden in disciplines als corpusstilistiek en collocatiestudies (cf. Wynne 2005, Toolan 2009, Semino & Short 2004, Louw 2006). Van Dalen-Oskam waarschuwt dan ook dat Nederland de aansluiting met internationale onderzoeksgemeenschappen op het gebied van de empirische literatuurwetenschap dreigt te verliezen (Van Dalen-Oskam 2009, 122).

Vaak wordt de inzet van kwantitatieve middelen ook gekoppeld aan de roep om meer 'empirie'[131] in de literatuurwetenschap, ook in combinatie met de gedachte dat dit een oplossing zou kunnen zijn voor de inherente subjectiviteit van literaire oordelen. In het NWO-project Stilistiek van het Nederlands waar dit proefschrift deel van uitmaakt, werken we met een combinatie van kwantitatieve en kwalitatieve analysemethoden om literaire interpretaties te vormen en te onderbouwen. Onder kwalitatieve analyse versta ik de literaire of literair-stilistische analyse en interpretatie van teksten. Van oudsher speelt in die analyse de intuïtie van de analist een belangrijke rol bij het identificeren van stijlkenmerken. Een gedegen (kwalitatieve) analyse beargumenteert de keuze en die wordt geïllustreerd met een zorgvuldig uitgewerkte analyse van een – beargumenteerde – selectie van concrete tekstpassages. Door essentiële analysestappen en de stappen van observatie naar interpretatie expliciet te benoemen, zodat de lezer de interpretaties van de analyticus kan toetsen aan de eigen intuïties, wordt het probleem van de subjectiviteit van de literaire interpretatie voor een deel opgelost.

Hoewel op deze wijze het interpretatieve deel controleerbaar wordt en de analyse een *inter*subjectieve basis krijgt, wordt een belangrijk probleem niet ondervangen. Hoe integer en zorgvuldig de analyticus ook te werk gaat, het is een gegeven dat een dergelijke 'introspectieve methode' geen betrouwbare basis vormt voor oordelen over hoe vaak iets voorkomt in een tekst, of hoe algemeen gedeeld (generaliseerbaar) een bepaalde interpretatie is.

Een stijlanalyse is gebaseerd op taalkenmerken die *typerend* zijn voor een gegeven tekst (of een groep teksten van een auteur, een literaire stroming, etc.). Er is sprake van 'typerende kenmerken' als ze:

130 Van Stipriaan spreekt over 'geesteswetenschappen', maar doelt specifiek op de (Nederlandse) letterkunde.

131 Sommige onderzoekers formuleren de heersende afwijzende houding ten opzichte van het gebruik van kwantitatieve gegevens in de letterkunde zelfs in termen van een 'angst voor empirie' (Louwerse & Van Peer 2007, 23). Hierdoor zou gemakkelijk de indruk kunnen ontstaan dat alle niet-kwantitatieve onderzoeken als 'niet-empirisch' beschouwd zouden moeten worden. Dat is geen conclusie waar ik me achter zou willen scharen. Ook niet-kwantitatief onderzoek kan, wanneer de analyse nauwkeurig verantwoord en intersubjectief controleerbaar wordt gemaakt (zie het vervolg van deze paragraaf en ook hoofdstuk 7 van dit proefschrift), als empirisch gekarakteriseerd worden.

a. consistent voorkomen in de te onderzoeken (verzameling) tekst(en) en
b. als ze daar vaker in voorkomen dan in andere (verzamelingen) teksten (zie bijvoorbeeld Leech & Short 2007, 34-57; Biber & Conrad 2009, 1-24).

Kwantitatieve analyse, waarbij de hoeveelheid voorkomens van een verschijnsel in een tekst (of een representatieve steekproef daaruit) simpelweg wordt geteld, is de meest betrouwbare manier om de identificatie van kenmerkende stijlpatronen, en daarmee: stijlanalyse, te objectiveren. Daarnaast is exacte informatie over hoeveelheden voorkomens van een bepaald stijlpatroon een voorwaarde om teksten onderling te vergelijken op stijlkenmerken. Het verschil tussen kwalitatieve en kwantitatieve methoden van tekstanalyse is bijvoorbeeld door de corpustaalkundigen McEnery & Wilson (2001, 76) als volgt omschreven:

> The difference between qualitative and quantitative corpus analysis, as the terms themselves imply, is that in qualitative research no attempt is made to assign frequencies to the linguistic features which are identified in the data. Whereas in quantitative research we classify features, count them and even construct more complex statistical models in an attempt to explain what is observed, in qualitative research the data are used only as a basis for identifying and describing aspects of usage of the language and to provide 'real life' examples of particular phenomena.

Ook binnen de stilistiek vindt discussie plaats tussen voorstanders van kwantitatieve onderzoeksmethoden en onderzoekers die wijzen op de beperkingen daarvan.[132] In mijn onderzoek valt de bijdrage van kwantitatief onderzoek aan de (kwalitatieve) literaire analyse als volgt te verduidelijken: allereerst kan worden geconstateerd dat getalsmatige gegevens een kwalitatieve analyse kunnen onderbouwen en bevestigen. Zo blijkt dat de kwalitatieve studie van de stijl van Arnon Grunbergs 'afstandelijke stijl' in *De asielzoeker* (Fagel 2010) onderbouwd kan worden met kwantitatieve gegevens over het werkwoordgebruik en de inzet van connectieven (Fagel, Stukker & Van Andel 2012).[133] Op grond van deze gegevens kan geconcludeerd worden dat zowel de kwalitatieve als de kwantitatieve analysemethode voor een deel hetzelfde meten; beide stellen ons in staat om de relatie tussen stijlkenmerken en interpretatieve teksteffecten – het centrale doel van stijlanalyse – aan het licht te brengen.

Maar ze leveren elk verschillende informatie. In kwalitatieve analyse blijven uitspraken per definitie intuïtief, gebaseerd op de subjectieve inschatting van de analyticus. Een dergelijke introspectieve basis levert niet altijd betrouwbare informatie over consistentie van tekstkenmerken en over de vraag of bepaalde tekstkenmerken uniek zijn voor de betreffende tekst. Deze informatie kan wél worden verkregen met een kwantitatieve analyse. Door in een representatieve steekproef een grotere hoeveelheid voorkomens in kaart te brengen, draagt 'woorden tellen' bij aan een objectieve basis van

132 Zie bijvoorbeeld McEnery, Xiao & Tono 2006: hoofdstuk A1.5; Gibbs 2007, Wynne 2005.

133 Zie hoofdstuk 9 voor de uitwerking van deze analyses.

de stijlanalyse.[134] Door vervolgens de gevonden resultaten te vergelijken met de andere teksten, en vooral ook door de vergelijking te onderbouwen met een statistische analyse wordt de objectieve basis verstevigd. We krijgen informatie over de werkelijkheidsstatus van het verschil: zo blijkt in Fagel, Stukker & Van Andel (2012, zie ook hoofdstuk 9) dat de patronen die in *De asielzoeker* worden aangetroffen, consistent aanwezig zijn in de tekst (hoewel er zich verschillen voordoen tussen tekstdelen), en in andere teksten veel minder vaak voorkomen.

Maar ondanks deze methodologische voordelen heeft kwantitatief stijlonderzoek ook zijn beperkingen. Een cruciaal probleem is dat 'het simpelweg tellen van woorden' geen recht doet aan de complexiteit van stijleffecten zoals ze zich voordoen in echte teksten; de context speelt een belangrijke rol. In de *Asielzoeker*analyse in hoofdstuk 9 en in Fagel, Stukker & Van Andel (2012) wordt hier nader op ingegaan. Voor nu volstaat de vaststelling dat kwantitatieve gegevens ingezet kunnen worden als objectieve onderbouwing van literaire interpretaties.

Een tweede belang van kwantitatieve gegevens is dat ze de onderzoeker op het spoor kunnen zetten van bijzondere fenomenen die hem eerder nog niet waren opgevallen. Afwijkende resultaten of resultaten die de vooraf opgestelde hypothese niet ondersteunen, kunnen de aanleiding zijn voor het in gang zetten van een nieuwe analytische cyclus. Zo blijkt in de analyse van 'activiteit vs. passiviteit' in *De asielzoeker* dat in die tekst – tegen de verwachting in – een hoog aantal actiewerkwoorden voorkomt. En uit de vergelijking van *De asielzoeker* met *Paravion* van Hafid Bouazza blijkt dat in die laatste roman eveneens tegen de verwachting in een hoog aantal toestandswerkwoorden worden aangetroffen (zie paragraaf 9.5). Dit was zonder kwantitatieve analyse niet opgevallen, maar het is een belangrijk resultaat en vormt daarenboven een belangrijk winstpunt van de kwantitatieve analyse: deze afwijkende resultaten vormden de aanleiding om de gebruikte actiewerkwoorden nader te bestuderen en een verklaring te vinden voor hun opvallend grote hoeveelheid. De getallen vormden in dit voorbeeld aanleiding om de tekst zelf weer nader te bestuderen, dat wil zeggen: een aanvullende *kwalitatieve* analyse uit te voeren. De getallen sturen de interpreet dus weer terug naar de inhoud van de tekst.[135]

Naast een verklarende functie kan kwantitatieve analyse in stilistisch onderzoek dus ook een heuristische functie hebben. De analysegegevens maken duidelijk op welke punten de hypothese tekortschiet en hoe groot het tekort is. Op grond van deze gegevens kan vervolgens een nieuwe hypothese worden opgesteld, die in een nieuwe analyse (kwantitatief of kwalitatief) kan worden getoetst.[136] Het kan overigens niet vaak genoeg benadrukt worden dat kwantitatieve analyse zonder interpretatie niet mogelijk is. Dat geldt voor interpretatie van de waargenomen getallen; maar ook

134 Zie ook Hinskens & Van Dalen-Oskam (2007, 13-19) over de meerwaarde van kwantitatief onderzoek in de letterkunde.

135 Ook Van Dalen-Oskam (2009, 422) wijst op deze dubbele functie van kwantitatieve gegevens in haar analyse van namen en functies in *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans.

136 Deze werkwijze weerspiegelt het methodologische principe van de 'empirische cyclus' (Swanborn 2010, 254-257): observaties aan de tekst leiden tot een hypothese, die wordt getoetst aan een representatieve

voorafgaand aan het tellen speelt interpretatie een rol, bij het vaststellen van wat er geteld gaat worden en waarom (actie vs. toestand). Hierover meer in de volgende paragraaf (paragraaf 6.4) en in hoofdstuk 7 (paragraaf 7.4).

Laat dit een geruststelling zijn voor letterkundigen die nog wantrouwend zijn ten aanzien van het tellen van verschijnselen: om de stijl van een tekst te doorgronden – om een wetenschappelijk verantwoord beeld te krijgen van de literaire tekst als kunstwerk blijft kwalitatieve analyse en interpretatie door de analyticus onvermijdelijk. In het NWO-project Stilistiek van het Nederlands wordt daarom gepleit voor een combinatie van methoden: kwalitatief én kwantitatief – als convergerende methoden van stijlanalyse. Diverse gezaghebbende pleitbezorgers van kwantitatieve onderzoeksmethoden in de stilistiek en in de taalkunde wijzen op de noodzaak van deze combinatie.[137] Het project Stilistiek van het Nederlands draagt op deze manier hopelijk bij aan het wegnemen van de scepsis die in de Nederlandse literatuurwetenschap nog altijd heerst ten aanzien van kwantitatieve onderzoeksmethoden.

6.4 Tellen wat telbaar is

De vorige paragraaf behandelde het nut van kwantitatief onderzoek in stijlanalyse, zonder in te gaan op een bepaalde kwantitatieve methode. Nu bestaat er – vooral in de Angelsaksische stilistiek – een breed spectrum aan kwantitatieve, corpusstilistische, computationele en stylometrische benaderingen.[138] De computer vormt een handig hulpmiddel in kwantitatief onderzoek en er bestaan dan ook verschillende softwareprogramma's, zoals *Wordsmith* en *Wmatrix* in het Angelsaksische taalgebied, die de onderzoeker in staat stellen onder andere woorden, woordsoorten en grammaticale verschijnselen automatisch te laten analyseren en er frequentiegegevens over naar voren te halen. Hoewel ik in dit proefschrift wel gebruik maak van kwantitatieve gegevens, zet ik geen computersoftware in die automatisch data kan analyseren.[139]

---

steekproef uit de tekst; de verkregen onderzoeksgegevens zijn de basis voor evaluatie van de hypothese, en naar aanleiding van de bevindingen kan eventueel een nieuwe cyclus worden gestart.

137 Zie bijvoorbeeld McEnery & Wilson (2001), Semino & Short (2004), Wynne (2005), Van Dalen-Oskam (2009).

138 Zie voor een Nederlandstalig overzicht van kwantitatieve benaderingen in de stilistiek Van Dalen-Oskam (2007), 37-54. Het artikel is vooral gericht op computationele methoden in dienst van auteursherkenning, maar ze wijst ook op studies waarbij de kwantitatieve gegevens 'als stapsteen [dienen] naar een nadere beschouwing van de stijl en inhoud van de onderzochte teksten'. Met behulp van frequentiegegevens over hoogfrequente woorden kunnen bijvoorbeeld niet alleen auteurs, maar ook personages van elkaar worden onderscheiden en kan nader worden ingegaan op de relatie tussen het taalgebruik van een bepaald personage en diens karakter (zie Van Dalen-Oskam 2007, 43-44). Ook Hoover (2010) onderscheidt op basis van kwantitatieve gegevens personages van elkaar en laat zien hoe de meest frequente woorden per personage bijdragen aan de uitdrukking van diens karakter.

139 Ik maak gebruik van een programma voor kwalitatieve data-analyse (Atlas.ti) waarin ik handmatig tekstgedeelten kan 'taggen' met zelfgekozen categorieën die voor mijn onderzoek van belang zijn.

De belangrijkste reden om dat niet te doen, is dat ik van mening ben dat ik niet uitkom bij het verschijnsel dat ik wil onderzoeken wanneer ik uit zou gaan van verschijnselen die geautomatiseerd telbaar zijn. Ik hanteer daarom het omgekeerde uitgangspunt: ik ga uit van een bepaalde hypothese ten aanzien van de samenhang tussen specifieke stijlverschijnselen en het thema in een bepaalde roman; die samenhang onderzoek ik, en daarbij ga ik ook na of die hypothese kwantitatief te toetsen is.

Computerprogramma's zijn beperkt in het type verschijnselen dat ze kunnen tellen – en dientengevolge is de onderzoeker ook beperkt in hetgeen hij op basis van die gegevens kan concluderen. De meeste onderzoeken op computationeel-stilistisch gebied houden zich bijvoorbeeld bezig met *lexicale* analyse: het gaat om frequentiegegevens van woorden, woordsoorten of semantische categorieën, die bijvoorbeeld worden geanalyseerd met behulp van concordantiesoftware zoals *Wordsmith* of *Wmatrix*.[140] Het is namelijk relatief eenvoudig om woorden en woordsoorten te tellen. Mijn eigen onderzoek richt zich echter niet op woordgebruik, maar veeleer op grammaticale structuren: de bijzinstypen in verhalen van Jan Arends en Maarten Biesheuvel bijvoorbeeld (zie hoofdstuk 8), of het werkwoordgebruik bij Arnon Grunberg, Hafid Bouazza en Renate Dorrestein (hoofdstuk 9). Grammaticale en syntactische verschijnselen zijn echter moeilijker te tellen dan woorden: '[Computers] can only 'see' and count something like syntactic embedding with much greater difficulty' (Toolan 2009, 22).[141] Dat licht ik toe aan de hand van een korte introductie van de probleemstelling in mijn onderzoek naar Arends, Biesheuvel en Grunberg.

Uitgangspunt van het onderzoek bij Arends en Biesheuvel wordt gevormd door de 'gekte' die thematisch een belangrijke rol speelt in hun beider oeuvre: is die 'gekte' ook stilistisch terug te zien?

140 Cf. Hoover (2010), Louwerse & Van Peer (2007), Van Dalen-Oskam & Van Zundert (2005), Van Dalen-Oskam (2009), Toolan (2009), Stubbs (2004); Scott (2004) is een inleidend artikel over de werking en mogelijkheden van het softwareprogramma *Wordsmith*, dat in de Anglistiek veelvuldig wordt gebruikt voor (semi)automatische analyse van frequentiegegevens. De werking en mogelijkheden van het programma *Wmatrix* worden toegelicht in Rayson (2007). Walker (2010) is een interessante illustratie van de mogelijkheden om met het softwareprogramma Wmatrix personages en vertelstijlen van elkaar te onderscheiden. Toolan (2009) probeert aan de hand van woordfrequentiegegevens uitspraken te doen over de wijze waarop handelingsverloop en 'spanning' gecreëerd worden in literaire verhalen, maar is in zijn gedetailleerde en genuanceerde studie bij tijd en wijle ook kritisch over de mogelijkheden van kwantitatieve analyse.

141 De wens om meer – en ook grammaticale – verschijnselen te tellen wordt ook gedeeld door Van Dalen-Oskam: 'Om die […] vragen te helpen beantwoorden zijn er verschillende zaken nodig. Uiteraard zijn er digitale teksten nodig, maar dat is op zich bij lange na nog niet voldoende. Die teksten zouden bij voorkeur ook al gecodeerd moeten zijn met woordsoortaanduidingen en zijn gelemmatiseerd, zodat woordenschatonderzoek als beginfase van stijlonderzoek gemakkelijker kan worden uitgevoerd en sneller kan leiden tot diepgaandere vervolganalyses. Verder is het nodig dat de programma's die onderzoekers voor hun eigen werk (laten) schrijven beschikbaar komen voor andere onderzoekers, zodat metingen kunnen worden herhaald en gecontroleerd door latere onderzoekers. En voor het automatiseren van zeer omvangrijke metingen is behoefte aan grid computing.' (Van Dalen-Oskam 2007, 52). Grid computing is ' […]het uitbesteden van het rekenwerk aan een groot netwerk van aan elkaar gekoppelde computers die zo een enorme rekenkracht beschikbaar stellen[…], waardoor metingen die anders een paar dagen in beslag zouden nemen in aanzienlijk kortere tijd gedaan kunnen worden' (Van Dalen-Oskam 2007, 51).

En zo ja, hoe? Dat zijn de vragen die centraal staan in hoofdstuk 8 van dit proefschrift (zie ook Fagel, Van Leeuwen & Boogaart 2011). Het tellen en nader inhoudelijk analyseren van de gebruikte hoofd- en bijzinnen leidt tot een antwoord op die vraag. Frequentieanalyse van de gebruikte woordenschat was in dit geval geen bruikbaar middel om deze onderzoeksvraag te beantwoorden; ik ben geïnteresseerd in zinsconstructies, niet in woorden en woordsoorten. Daarom ben ik niet uitgegaan van relatief makkelijk telbare verschijnselen. De basis van mijn onderzoek was niet 'tellen wat telbaar is', maar werd gevormd door de poging om de voor mijn onderzoek interessante verschijnselen (zoals bijzinstypes en werkwoordtypes) zo goed mogelijk telbaar te maken. Dit neemt niet weg dat de eerder aangehaalde artikelen bewijzen dat frequentiegegevens voor andere typen onderzoek wel degelijk van nut kunnen zijn.

Het zou zeker niet onmogelijk zou zijn geweest om zinnen met behulp van een softwareprogramma automatisch te (laten) *parsen*, zoals deze computationele bewerking heet, om daarmee grammaticale eigenschappen aan het licht te brengen. Programma's die dat kunnen zijn bijvoorbeeld *Alpino*, *Frog* en de *Natural Language Toolkit* (NLTK, dat werkt op basis van de programmeertaal *Python*).[142] Een belangrijk nadeel is momenteel echter dat dit soort programma's niet beschikken over een gebruikersvriendelijke interface. Het komt er kort gezegd op neer dat de letterkundige moet leren programmeren om met deze programma's te werken en dat vereist een aanzienlijke tijdsinvestering voor de meeste letterkundigen, die hier niet in thuis zullen zijn. Bovendien kennen ook deze automatische *parsers* een foutmarge die handmatige correctie en categorisatie door de programmeur noodzakelijk maakt. Dit maakt dat de kosten niet tegen de baten opwegen.

Het grote voordeel van automatsiche *parsers* is uiteraard dat grotere hoeveelheden tekst sneller geanalyseerd kunnen worden. Toch waren er aanvullende redenen die ertoe leidden dat ik gekozen heb voor een niet-computationele benadering en passages uit mijn corpus door middel van 'handwerk' getagd heb.[143] Mijn analyse van werkwoordstypes bij Grunberg, Bouazza en Dorrestein (hoofdstuk 9) kan dit illustreren. Met behulp van een parsingsprogramma zou ik bijvoorbeeld in staat zijn geweest het object van mijn onderzoek – de werkwoorden – makkelijk te 'taggen' en op te sporen. Een resultatenlijst bestaande uit alle werkwoorden uit mijn corpus is op deze manier met één druk op de knop te verkrijgen. Dit levert echter nog onvoldoende bouwstoffen op voor de beantwoording van mijn onderzoeksvraag. Die was gericht op de vraag of de inhoudelijke en thematische 'stilstand' die in Grunbergs roman naar voren komt, ook stilistisch wordt uitgedrukt: komen er bij Bouazza en Dorrestein meer *actiewerkwoorden* voor dan bij Grunberg? En bevat *De asielzoeker* relatief meer werkwoorden die *cognitie* en *toestand* aanduiden dan de vergelijkingsromans? Automatische syntactische *parsing* van alle zinnen zou slechts een eerste stap zijn in de uitwerking van deze onderzoeksvraag.

142 *Alpino*: http://www.let.rug.nl/vannoord/alp/Alpino/; *Frog*: http://ilk.uvt.nl/frog/. NLTK: http://www.nltk.org/

143 Ik gebruik voor mijn analyses het programma Atlas.ti, een oorspronkelijk voor de gammawetenschappen ontwikkeld programma voor kwalitatieve data-analyse (zie www.atlasti.com). Zelfgekozen 'tags' worden in dit programma handmatig toegekend aan tekstfragmenten (woorden, zinsdelen of zinnen), maar het programma maakt het telproces eenvoudiger (tellen gebeurt automatisch).

Voor mijn analyse was het namelijk nodig om van elk werkwoord na te gaan of het een *toestand*, een *cognitief proces* of een *handeling* betrof. Dit is een inherent kwalitatief (tekstinhoudelijk) proces dat niet met automatische hulpmiddelen kan plaatsvinden.[144] Handmatig taggen van representatieve tekstfragmenten was daarom beste oplossing.[145]

Ik ben mij ervan bewust dat de analyse van meer/grotere tekstpassages of zelfs hele romans meer en aanvullende gegevens zou opleveren, en voor vervolgonderzoek zou computationeel-stilistisch onderzoek dan ook een logische weg zijn. Voor het doel van dit proefschrift – het geven van proeven van literair-stilistisch onderzoek, gericht op het in kaart brengen van de samenhang van stijl en thematiek, om deze weinig beoefende discipline te (her)introduceren in de neerlandistiek – voerde computationele analyse te ver.

6.5 Conclusie

Computationeel-stilistische analyse speelt zich vaak af op *lexicaal* niveau (frequentiegegevens van woorden en woordsoorten), terwijl voor de stilistische analyses die ik onderneem het grammaticale niveau (de zinsstructuur, specifieke grammaticale elementen) evenzeer van belang is (zoals blijkt uit de analyses van Biesheuvel, Arends, Bouazza, Dorrestein en Grunberg in Deel II van dit proefschrift). De analyse van stilistisch interessante factoren als werkwoordstypen en bijzinstypen vormde bij mijn analyses het uitgangspunt. Of deze factoren ook automatisch telbaar waren, was om die reden geen belangrijk criterium. Omdat de onderzochte grammaticale verschijnselen die aan de orde komen in mijn analyses (o.a. bijzinstypes en werkwoordtypes) zich niet makkelijk automatisch door een softwareprogramma laten 'tellen', is in dit onderzoek geen gebruik gemaakt van computationeel-stilistische softwareprogramma's.

Daarentegen is door middel van handmatig 'taggen' en tellen van de genoemde verschijnselen in representatieve tekstpassages zo goed mogelijk geprobeerd om kwantitatieve gegevens over de betreffende verschijnselen naar boven te halen, om zo intuïties over stijl en interpretatie te onderbouwen met getallen. Kwantitatieve en kwalitatieve analyse vullen elkaar zo aan. Vaak vormen de resultaten van de kwantitatieve analyse aanleiding om nader naar de tekst te kijken, bijvoorbeeld om afwijkende resultaten nader te analyseren en te verklaren.

Digitalisering neemt momenteel een grote vlucht in de Geesteswetenschappen en de neerlandistiek. Een groot digitaliseringsproject als het eerder aangehaalde Nederlab zal ervoor zorgen dat er niet alleen meer teksten digitaal beschikbaar komen, maar ook dat de ontwikkeling van software voor de analyse van deze teksten een grote vlucht zal nemen. Dit zal hopelijk leiden tot een geleidelijke en

144 Ook een ander, verwant onderwerp, de analyse van het werkwoordelijk aspect in *De asielzoeker* van Grunberg bleek lastig te kwantificeren te zijn (zie paragraaf 9.5).

145 Zelf met behulp van Python een softwareprogramma ontwerpen dat in staat zou zijn om werkwoorden zodanig te categoriseren, was wellicht een alternatief, maar gezien mijn geringe kennis van programmeertalen en programmeren, de anders liggende prioriteiten in mijn onderzoek en beperkingen in onderzoekstijd, heb ik niet voor die weg gekozen.

vanzelfsprekende toename van computationele onderzoekstechnieken in de neerlandistiek, waarbij wellicht ook de onderzoeksresultaten die in dit proefschrift worden gepresenteerd, gebruikt kunnen worden als uitgangspunt voor vervolgonderzoek. Voorlopig blijft er op het gebied van digitalisering en de inzet van computationele middelen in de neerlandistiek nog een mooi verlanglijstje staan:

- De doorzoekbaarheid van digitale corpora laat momenteel te wensen over. De output van een zoekvraag in bijvoorbeeld de DBNL zou overzichtelijker moeten zijn: duidelijker, doorklikbaar, met regelnummers, meer zinscontext, etc. Het beschikbaar maken van teksten als 'platte tekst' zou een wenselijke ontwikkeling zijn.
- Voor stilistisch onderzoek is het wenselijk dat ook op grammaticale categorieën (bijv. bijwoorden van tijd, werkwoorden in de ovt) gezocht kan worden, en niet alleen op woordniveau.
- Voor geesteswetenschappers voor wie de overstap naar het zelf leren programmeren te groot is, is het van belang dat er software met een gebruikersvriendelijke interface wordt ontwikkeld, waarmee de weg naar meer kwantitatief onderzoek in de letterkunde wordt vergemakkelijkt.[146]
- Voor stilistisch onderzoek is het tevens wenselijk dat er meer moderne literatuur gedigitaliseerd wordt. Maar copyright staat digitalisering van recente romans vooralsnog in de weg en dit probleem lijkt niet makkelijk oplosbaar. Niettemin is het voor de ontwikkeling van de literaire stilistiek in Nederland van groot belang dat er voldoende digitale teksten beschikbaar komen voor computationeel-stilistisch onderzoek naar moderne romans.

146 Ontwikkeling van software voor de automatische analyse van grote digitale corpora vormt onderdeel van het Nederlab; de 'digitale neerlandistiek' is dus momenteel volop in ontwikkeling.

7 Stilistiek en taalkunde

7.1 Inleiding

In de voorgaande hoofdstukken ben ik ingegaan op de relatie tussen stilistiek en naburige disciplines als perspectiefonderzoek, structuuranalyse (narratologie), computationeel-stilistisch onderzoek en *mind style*-analyse. Wat nog niet expliciet aan bod is gekomen, is de rol van de taalkunde. Stilistiek is een combinatie van letterkundige en taalkundige interpretatie, en de samenhang van die twee wordt in dit hoofdstuk nader beschouwd. Dat gebeurt tegen de achtergrond van de plaatsbepaling van dit onderzoek, die uit de bevindingen van de voorgaande hoofdstukken naar voren komt:

- Ik onderzoek de relatie tussen stijl en thema/inhoud, niet de relatie tussen stijl en auteur (hoofdstuk 2 en 3).
- Stilistisch onderzoek is wezenlijk vergelijkend onderzoek. Hoofdstuk 2 ging in op de redenen waarom vergelijking met een 'algemene norm' niet mogelijk is en waarom in dit onderzoek teksten onderling worden vergeleken en tegen elkaar afgezet.
- Dit onderzoek richt zich op proza in plaats van poëzie (hoofdstuk 3 en 4).
- De aandacht gaat uit naar 'gewoon' (transparant) proza in plaats van afwijkend (*foregrounded*) taalgebruik (zie hoofdstuk 4).
- Grammaticale fenomenen staan centraal, niet zozeer lexicale eigenschappen van teksten (zie hoofdstuk 6).
- Het onderzoek is gericht op een functionele interpretatie. Categorisering van verschijnselen is geen doel op zich: er wordt altijd gezocht naar het functionele effect van een bepaald taalmiddel (hoofdstuk 5).

- Het onderzoek richt zich op de analyse van concrete linguïstische kenmerken die bijdragen aan perspectief en focalisatie in literaire teksten (hoofdstuk 5, zie ook paragraaf 7.2 over construal hieronder).
- In dit onderzoek wordt onderscheid gemaakt tussen taalmiddelen, stijlmiddelen en interpretatieve of stilistische effecten (hoofdstuk 6).
- Een taalmiddel, ook wel een linguïstisch kenmerk genoemd, is een lexicaal, grammaticaal of tekstueel kenmerk van een (literaire) tekst.
- Een taalmiddel dat consistent en systematisch in een tekst optreedt, wordt in deze dissertatie een stijlmiddel genoemd.
- Het consistent en systematisch gebruik van een stijlmiddel heeft een effect op de interpretatie van de tekst. Dit effect wordt omschreven met de termen 'stilistisch effect', 'interpretatief effect' of (stilistische) functie.
- Een scherp onderscheid tussen linguïstische middelen en stilistische/interpretatieve effecten is nodig omdat er geen één-op-éénrelatie bestaat tussen taalmiddel en stilistisch effect (hoofdstuk 2).
- Het onderzoek is een combinatie van kwalitatief en kwantitatief onderzoek (hoofdstuk 6).

In de voorgaande hoofdstukken werd geconcludeerd dat de definitie van stijl als 'individuele schrijftrant' en de strenge scheiding tussen stijl- en structuuranalyse de stilistiek in Nederland niet hebben gestimuleerd. Bovendien hebben het Russisch formalisme en de structuralistische literatuurbestudering geleid tot een nadruk op *foregrounded* aspecten van een tekst, en tot een vanzelfsprekende voorkeur voor de analyse van (*foregrounding* in) poëzie. Uit de bespreking van *mind style*-analyses in hoofdstuk 4 bleek dat ook bij de analyse van prozateksten de aandacht vaak uitgaat naar *bijzondere* kenmerken van aparte vertellers (psychisch gestoorden, kinderen, etc.).

Prozateksten *zonder* opvallende afwijkingen worden vaak stilistisch niet interessant geacht. Het vooroordeel dat heerst ten aanzien van 'gewoon proza' kan als volgt worden omschreven: '[P]rose ought to be maximally transparent and minimally self-conscious, never seen and never noticed.' (Lanham 2003, 1). Lanhams handboek *Analyzing prose* is tegen dat vooroordeel gericht en laat zien dat ook 'gewoon proza' stilistische kwaliteiten bevat. Lanham bespreekt diverse retorische figuren en onderscheidt diverse prozastijlen. Daarbij komen ook taalkundige en grammaticale fenomenen aan de orde, zoals *noun and verb styles*, *parataxis and hypotaxis*, en *periodic and running style*. Voor het Nederlandse taalgebied behandelt het tekstwetenschappelijke handboek *Formuleren* (Onrust, Verhagen & Doeve 1993) vergelijkbare aspecten.[147] Maar Lanham richt zich voornamelijk op retorische figuren, die toch ook als 'bijzonder' taalgebruik kunnen worden geclassificeerd. Hoe zit het met teksten die

147 In *Formuleren* komen onder andere werkwoordstijden, lijdende vorm, naamwoordstijl, lexicale cohesie, zinsschikking en informatieorganisatie aan de orde (Onrust e.a. 1993, 9). *Formuleren* gebruikt wel voorbeelden uit literair proza, maar is voornamelijk gericht op niet-literair taalgebruik.

niet 'poëtisch' of 'retorisch' zijn opgebouwd, die *geen* monoloog zijn van Shakespeare of een speech van Martin Luther King, dus teksten *zonder* tricolons, enumeratio's, repetitio's, antitheses, chiasmes en climaxen?

Door de nadruk op *foregrounding* en retorische figuren wordt uit het oog verloren dat ook transparant taalgebruik een specifieke en betekenisvolle keuze is uit het enorme vat aan linguïstisch materiaal dat beschikbaar is. Stijl opvatten als alleen de bijzondere elementen in een tekst is slechts een *deel* van de definitie van stijl. Er is meer stilistische aandacht nodig voor 'gewoon proza', teksten die op het eerste gezicht geen duidelijke tekenen van speciaal taalgebruik of (psychologisch of gedragsmatig) afwijkende hoofdpersonen vertonen.

In deel II van dit proefschrift vestig ik de aandacht daarom op factoren die op het eerste gezicht niet erg opvallen: hoofd- en bijzinsvolgordes, typen bijzinnen, complementatieconstructies, aspectuele structuur van de zinnen, de inzet van tegenwoordige tijd en verleden tijd, bijwoord- en adjectiefgebruik en werkwoordstypen.[148]

Aandacht voor opvallende factoren (deviaties, *foregrounding*) zal altijd een belangrijke rol spelen in letterkundig onderzoek, aangezien het hierbij gaat om duidelijke en betekenisvolle afwijkingen van alledaags taalgebruik. Mijn focus op de effectiviteit en de stilistische functie van transparant proza moet gezien worden als complementair aan het bestaande onderzoek naar 'afwijkingen'. Maar hoe analyseer je nu 'gewoon proza'? Aan die vraag is dit hoofdstuk gewijd. Ik ga in op de rol van de taalkunde in mijn stilistische onderzoek en de methodologische uitgangspunten van mijn analyses.

7.2 *Construal* en stijl

Renate Dorrestein was in 2007 gastschrijver aan de Universiteit Leiden. De Leidse stijlonderzoekers namen die gelegenheid te baat om haar informeel te interviewen over de rol van stijl in haar werk.[149] We interesseerden ons vooral voor de vraag of een schrijver, in dit geval Dorrestein, bewust stilstaat bij het maken van stilistische keuzes. Dorrestein liet tijdens het interview herhaaldelijk blijken dat ze zichzelf "helemaal geen stilist" vindt. Voor haar staat de stijl in dienst van het verhaal. Dorrestein stelde

148 Dat er relatief spaarzaam aandacht is voor grammaticale verschijnselen in stilistisch onderzoek geldt niet alleen voor de literaire stilistiek, maar ook voor de analyse van politiek taalgebruik. Zie Van Leeuwen (2015). Als er in de analyse van politiek taalgebruik al aandacht is voor grammaticaal-stilistische verschijnselen, dan blijft die aandacht doorgaans beperkt tot de factoren nominalisatie, passivisering of transitiviteit. Van Leeuwen laat zien dat ook andere grammaticaal-stilistische verschijnselen, zoals complementatie of het presenteren van informatie als complement of toevoeging, de moeite van het bestuderen waard zijn.

149 Een jaar later werd eveneens Arnon Grunberg (gastschrijver 2008) door ons geïnterviewd. Deze interviews waren niet bedoeld voor publicatie en zijn niet op geluidsband opgenomen, maar wel schriftelijk in de vorm van aantekeningen vastgelegd. Alle citaten tussen dubbele aanhalingstekens van Renate Dorrestein in deze paragraaf zijn afkomstig uit het interview dat plaatsvond op 21 november 2007 in Leiden. Aanwezig bij dit gesprek waren Ton van Haaften, Jaap Goedegebuure, Arie Verhagen, Jaap de Jong, Maarten van Leeuwen en ikzelf.

dat haar personages "een eigen stem meenemen", en dat zijzelf daar niet over na hoeft te denken.[150] Dat geldt niet alleen voor het primaire schrijfproces, maar ook bij het herschrijven van passages. Ook het herschrijven speelt zich voornamelijk af op het niveau van de psychologie en de logica, volgens Dorrestein. Een coherent verhaal schrijven en duidelijk maken wat het personage drijft, vindt ze belangrijker dan de stijl: "De minste zorg besteed ik aan de taal waarin ik het opschrijf." Herschrijven, zo voegt ze daaraan toe, "is dus niet zo'n vreselijk bewust proces hoor!"[151]

Aan de andere kant geeft Dorrestein tevens aan dat enige technische reflectie haar niet vreemd is: haar stilistische aanpassingen en herschrijvingen zijn vooral gericht op het weglaten van grapjes en overdrijvingen: "Schrijven is voor mij een oefening in zelfbeheersing. Ik laat mezelf snel op sleeptouw nemen door versieringen en overdrijvingen, en dat moet er dan weer uit." Die technische reflectie komt ook tot uiting in Dorresteins schrijversshandboek *Het geheim van de schrijver* (2000), waarin ze aangeeft dat een schrijver op zoek moet gaan naar 'het juiste woord':

> 'IJzig' en 'koud' drukken in beginsel hetzelfde uit, maar roepen toch een andere sfeer op. 'Onschuldig' heeft een sympathiekere emotionele lading dan 'onnozel', ofschoon die twee elkaar overlappen. Kortom, welk woord is het juiste? (Dorrestein 2000, 154).

Ook bij een specifiek stilistisch onderwerp als werkwoordgebruik is 'het juiste woord op de juiste plaats' (Dorrestein 2000, 166) van belang:

> Het juiste werkwoord kan de handeling in één klap aanschouwelijk maken. Hoe liep het personage? Slenterde hij of rende hij? Nam hij ergens plaats of liet hij zich neerploffen? […] Goed gekozen werkwoorden maken de dingen zichtbaar. (Dorrestein 2000, 165).

Voor Dorrestein is er echter geen tegenspraak tussen enerzijds de bewering dat ze geen bewuste aandacht schenkt aan de stijl van schrijven, en anderzijds de aandacht voor 'het juiste woord' in haar handboek. Ze stelt namelijk de *inhoud* van het verhaal verantwoordelijk voor het vinden van 'het juiste woord'. De omstandigheden van het boek dicteren volgens haar dwingend de keuze: "Het is een onbewuste faculteit die dat voor je doet." Wellicht heeft het te maken met het type schrijver dat

150 Deze uitspraak hangt samen met Dorresteins Platoons-magische visie op het schrijverschap, die ze in diverse interviews heeft uiteengezet: 'Naar mijn stellige overtuiging bestaan verhalen al voordat ze worden geschreven, ze zweven in de kosmos en zoeken een schrijver om verteld te worden' (Webeling 2011, 166). Vandaar dat zij spreekt over personages "die een eigen stem meenemen".

151 Of stilistische keuzes tot stand zijn komen via een bewust of onbewust proces, is overigens een vraag waar dit proefschrift niet op ingaat. De vraag 'bewust of onbewust?' heeft te maken met de relatie tussen auteur en tekst, terwijl het in dit proefschrift gaat om de relatie tussen tekst en lezer, en de manier waarop teksten door middel van de inzet van systematische en consistente taalmiddelen de inferenties van lezers sturen. Of Grunberg bewust of onbewust een 'objectiverende' stijl hanteert, en of Dorrestein bewust of onbewust zo concreet en gevarieerd is in haar werkwoordgebruik, zijn vragen die voor die analyse niet van belang zijn.

Dorrestein is, zo suggereert ze zelf. Sommige schrijvers maken vooraf een plan en werken dat uit. Maar zij werkt zonder plan, en heeft in interviews vaak aangegeven dat het verhaal zich bij haar aandient, dat ze al schrijvende pas erachter komt welke kant het verhaal opgaat.[152] "Misschien gaat die eerste groep bewuster met stijl om?" suggereert ze. "Omdat ik als schrijver zo aan het zoeken ben, is stijl het laatste waar ik me zorgen over maak."

Met de haar kenmerkende bescheidenheid suggereert Dorrestein in de loop van het interview dat we in haar ogen wellicht veel meer zouden hebben aan een gesprek met schrijvers als Thomas Rosenboom en A.F.Th. van der Heijden. Die hechten namelijk veel meer belang aan de stilistische presentatie van hun werk. "Stijl houdt het verhaal op," vindt Dorrestein. Dat is niet per se iets negatiefs, maar bij háár gaat het om het verhaal dat door moet gaan. Dorrestein lijkt hier te duiden op de traditionele visie op stijl als 'versiering', 'toevoeging' aan de inhoud. 'Stijl' betekent voor haar speciale en nadrukkelijke aandacht voor de wijze van vertellen (zoals bij auteurs als Van der Heijden, Rosenboom) en staat dus in contrast met 'inhoud', het communiceren van een verhaal. Wanneer veel aandacht wordt besteed aan het 'mooi formuleren', dan komt het schrijven tussen het verhaal en de lezer te staan, vindt Dorrestein. Voor haar draait namelijk alles om de communicatie met de lezer: "Een verhaal moet de armen uitstrekken naar de lezer."

Op dit punt deed zich een wending voor in de conversatie tussen de interviewers en de geïnterviewde. Wij als onderzoekers begonnen aan Renate Dorrestein uit te leggen waarom we juist *haar* teksten uit taalkundig oogpunt interessant vinden voor stilistisch onderzoek. Het werd duidelijk dat wij als onderzoekers een heel andere opvatting van stijl hanteren dan Dorrestein. Ziet zij stijl vooral als 'mooischrijverij', ons gaat het om de *effectiviteit* van bepaalde *keuzes* op woord- en grammaticaal niveau. Wij proberen de factoren die volgens Dorrestein leiden tot 'het juiste woord' te expliciteren, door te kijken naar de effecten van het gekozen taalgebruik. Dorrestein herkende in deze uitleg haar eigen gerichtheid op de lezer: "Ik ben iemand die altijd denkt aan de lezer. Het feit dat de lezer voor je bestaat, maakt dat je altijd in het oog hebt dat het te volgen moet zijn in een ander hoofd dan het jouwe." In *Het geheim van de schrijver* stelt ze nog explicieter: 'De schrijver kent de lezer niet, maar toch moet hij diens gedachten de goede richting zien op te sturen, de richting namelijk die het verhaal betekenis zal verschaffen.'[153] (Dorrestein 2000, 154)

In deze uitspraken raakt Dorrestein aan een aantal centrale concepten die in de cognitieve taalkunde en stilistiek een centrale rol spelen. Ten eerste is in Dorresteins woorden een informele

152 Zie ook diverse interviews en teksten waarin Dorrestein uiting geeft aan haar magische visie op het schrijverschap, zoals Truijens (2003) en Dorrestein (2000).

153 Ook in interviews geeft Dorrestein uiting aan die gedachte: 'Ik ben de lezer als ik schrijf. Als ik niet aan de lezer denk, kan ik me niet voorstellen of het verhaal werkt. Ik heb nogal de neiging om uit de bocht te vliegen, dus moet ik me voortdurend afvragen: is dit nog te snappen als je niet in mijn hoofd woont? De lezer is mijn bondgenoot, hij helpt me het verhaal te ontsluiten' (Truijens 2003).

formulering van de *Theory of mind* te lezen: het besef dat de ander[154] een perspectief heeft dat afwijkt van het jouwe; het vermogen om je in te leven in een ander, rekening te houden met zijn voorkennis, en ook het vermogen om met hem mee te voelen (empathie). Daaruit volgt ook de noodzaak om taaluitingen zo te formuleren dat ze voor een ander verstaanbaar zijn.[155]

Ten tweede sluit Dorresteins aandacht voor de lezer aan bij het fundamentele cognitief-linguïstische principe dat betekenis niet zozeer een zaak is van woorden die rechtstreeks verwijzen naar objecten in de wereld, maar dat daarbij altijd een subject (de spreker) betrokken is, die het object op een bepaalde manier conceptualiseert. In de taalkunde spreekt men in dit opzicht van *construal*. Een *construal*-relatie wordt – door de cogntief-taalkundige Ronald Langacker – als volgt gedefinieerd: 'The relationship between a speaker (or hearer) and a situation that he conceptualizes and portrays, involving focal adjustments and imagery' (Geciteerd naar Verhagen 2007, 58). *Construal* speelt een belangrijke rol in stijlanalyse en daarom verdient zowel de rol van de spreker als die van de toehoorder in de definitie van *construal* een nadere beschouwing.

Spreker en object van conceptualisatie

Als we allereerst naar de relatie tussen spreker en object/situatie kijken, dan zorgt *construal* ervoor dat er een bepaalde structuur wordt opgelegd aan de werkelijkheid: die wordt op een bepaalde manier geconceptualiseerd. Dat kan op verschillende manieren. Bijvoorbeeld door aanpassing van de *figure/ground*-relatie (dezelfde situatie kan beschreven worden als 'het boek ligt op het tijdschrift' of als 'het tijdschrift ligt onder het boek'. Maar ook grammaticale keuzes als tussen 'hij sliep' en 'hij heeft geslapen' zorgen ervoor dat verschillende aspecten van eenzelfde activiteit of situatie op de voorgrond worden geplaatst (zie Verhagen 2007, 50). *Construal* vindt daarnaast bijvoorbeeld ook plaats door keuzes op de schaal van algemeen naar specifiek. Denk bijvoorbeeld aan het verschil tussen Palomino, paard, zoogdier, beest, levend wezen, wezen: al deze termen kunnen gebruikt worden om naar hetzelfde dier te verwijzen. Of denk aan het verschil tussen zinnen als 'The young physicist wrote an original book', 'The scientist produced a publication' en 'She made something' (zie Verhagen 2007, 51).[156]

---

154 Met 'de ander' wordt de toehoorder of lezer bedoeld. Waar in het vervolg van deze paragraaf gesproken wordt van 'spreker' en 'toehoorder' worden ook 'auteur' en 'lezer' bedoeld.

155 Dit wordt door taalonderzoekers, met name in het vakgebied van de conversatie-analyse, *recipient design* genoemd.

156 *Figure-ground* en *algemeen-specifiek* zijn twee van de vele mogelijke construalrelaties. Verhagen 2007 (53-58) beschrijft pogingen die zijn gedaan om construalrelaties te classificeren. Hij bespreekt overeenkomsten en verschillen in de indelingen van Langacker (1987, 116-137), Talmy (1988) en Croft & Cruse (2004). Langacker maakte oorspronkelijk een driedeling in *selection*, *perspective* en *abstraction*; later specificeerde hij dit verder in de categorieën *specificity, prominence, perspective* en *dynamicity;* Talmy onderscheidt *schematization, perspective, attention* en *force dynamics*; Croft & Cruse gebruiken de benamingen *attention/salience*, *judgment/comparison*, *perspective/situatedness* en *constitution/Gestalt* (Verhagen 2007, 153-156). Verhagen concludeert dat het – ondanks de grote overeenkomsten die zijn aan te wijzen in de verschillende hoofdcategorieën, niet mogelijk is een volledig sluitend classificatiesysteem van alle mogelijke construalrelaties op te stellen:

Ook 'perspectief' is, zoals Verhagen aangeeft, door taalkundigen als Langacker, Talmy en Croft & Cruse een *construal*-categorie genoemd. Maar Verhagen wijst aan deze categorie een centralere positie toe dan de andere onderzoekers: '[…] perspective is a central part of the entire range of possible construal relations, in fact a definitional aspect of prototypical instances of construal'. (Verhagen 2007, 58). Bij *construal*-relaties gaat het immers om conceptualisaties die niet van het object zelf afkomstig kunnen zijn, maar die veroorzaakt worden door een subject met een bepaalde visie op het object of de situatie. Dat perspectief veroorzaakt de keuze voor een bepaalde formulering boven een andere. Perspectief is dus een factor die aan alle *construal*-relaties ten grondslag ligt.

De toehoorder: intersubjectieve coördinatie

Het tweede aspect van *construal* betreft de rol van de toehoorder/lezer. Verhagen volgt Langacker in een tweedeling van *construal*types. Enerzijds zijn er *construals* die structuur opleggen aan een geconceptualiseerd object. De hierboven besproken voorbeelden (*figure-ground* en algemeen-specifiek) behoren tot die categorie. Andere construalmechanismen zijn gericht op *de communicatiesituatie zelf*, de deelnemers en de onmiddellijke context van het gesprek. Er is namelijk niet slechts één 'subject of conceptualization', er zijn er minstens twee: niet alleen de spreker, maar ook de toehoorder speelt een centrale rol in de conceptualisatie van het object:

> The 'ground' of any linguistic usage event consists of two conceptualizers – the 'communicator' […], who takes responsibility for the utterances, and the 'addressee' [...], with whom the communicator enters into a coordination relation – and the knowledge that they mutually share, including models of each other and of the discourse situation. [...] The point of a linguistic utterance is, generally speaking, that the first conceptualizer [de spreker, SF], invites the second to jointly attend to an object of conceptualization in some specific way and to update the common ground by doing so (Verhagen 2007, 60).

Hier komt de *Theory of mind* weer om de hoek kijken: de spreker houdt rekening met de communicatiesituatie, kan zich met de toehoorder identificeren en heeft mede daardoor inzicht in diens achtergrondkennis en opvattingen. Hij kan op grond daarvan de communicatie met de toehoorder 'coördineren'[157] zodat de toehoorder de juiste – dat wil zeggen: door de spreker gewenste – inferenties trekt en de uiting op de (door de spreker) gewenste manier interpreteert. De wijze waarop deze

---

'[C]onstrual operations may vary in so many different respects that attempts at an exhaustive classification necessarily have a considerable degree of arbitrariness' (Verhagen 2007, 57). Omdat het ook mij niet gaat om een classificatie van construalrelaties, beperk ik me hier tot twee voorbeelden van construalrelaties: *figure/ground* en algemeen/specifiek.

157 De term is van Verhagen, die spreekt van 'intersubjectieve coördinatie' of 'cognitieve coördinatie' (Verhagen 2005, 1-26). Dit houdt in dat de lezer niet vrij is in de inferenties die hij uit een uiting kan trekken als hij participant is in de gezamenlijke activiteit van de communicatie. Dit maakt het mogelijk voor de schrijver om de lezer te 'sturen'.

intersubjectieve coördinatie van de hoorder/lezer werkt, kan worden toegelicht aan de hand van de in paragraaf 4.4 reeds aangehaalde voorbeeldzinnen 1-4:

1. Tom heeft de blokken omgegooid.
2. De blokken werden omgegooid.
3. De blokken vielen om.
4. Zijn hand gooide de blokken om.

De keuze voor een van deze formuleringsopties stuurt de lezer in zijn beoordeling van de verantwoordelijkheid voor het omgooien van de blokken. In de zinnen (2) tot en met (4) wordt die verantwoordelijkheid in meerdere of mindere mate in het midden gelaten. De formulering in (4) stuurt de lezer naar de interpretatie dat het geen *bewuste* actie was van Tom: *zijn hand* deed het. Alleen in (1) is Tom de ondubbelzinnige *actor*. De lezer wordt door de formuleringen in (2) t/m (4) als het ware uitgenodigd om 'Tom is niet ondubbelzinnig schuldig aan het incident' als conceptualisatie van de situatie te accepteren.

Maar perspectief en *Theory of mind* strekken zich verder uit dan alleen de relatie spreker – hoorder. Er zijn daarnaast visies van *anderen* (derden) die in een communicatiesituatie aan de orde gesteld kunnen worden. Zo wordt in het volgende citaat met het woordje '*come*' uitdrukking gegeven aan het perspectief van de verwachtingsvolle kinderen – en niet dat van de ik die van buitenaf door het raam kijkt:

> I looked through the window and saw that the children were very nervous. In [a] few minutes, Santa Claus would come in (Verhagen 2007, 73).

Construal in grammaticale elementen

Verhagen (2007 en 2005) geeft diverse voorbeelden van het coördineren van verschillende perspectieven in taaluitingen.[158] Daarbij staan fenomenen op *grammaticaal* niveau centraal, zoals negatie en complementconstructies en hun sturende werking. Verhagen laat zien dat de zinnen 'Marie is ongelukkig' en 'Marie is niet gelukkig' functioneel niet equivalent zijn. Dat wordt aangetoond door de verschillende inferenties te expliciteren die op deze zinnen volgen. Zo kan de morfologische negatie ('ongelukkig') niet gevolgd worden door een zin met 'integendeel', terwijl dat bij een zin met syntactische negatie ('niet') wel kan:

5. Mary is not happy. On the contrary, she is feeling really depressed.
6. #Mary is unhappy. On the contrary, she is feeling really depressed.

158 Zie ook Dancygier & Sweetser 2012 voor recente benaderingen in perspectiefstudie.

Het verschil tussen de twee zinnen toont aan dat in zin (6) slechts van één toestand sprake is (het ongelukkig zijn van Mary) en dat in zin (5) *twee* perspectieven of mogelijkheden worden geïntroduceerd: de situatie dat Mary gelukkig is, en de situatie dat dat niet zo is. Dat die eerste mogelijkheid daadwerkelijk meespeelt, wordt duidelijk doordat de vervolgzin met 'integendeel' juist de situatie dat Mary gelukkig is, ontkent.[159] Gebruik van morfologische of syntactische negatie kan dus worden ingezet om een bepaalde *construal* op te roepen.

Een ander voorbeeld van een grammaticaal verschijnsel dat een aanzienlijk belangrijkere rol speelt in stilistische constructie van zinnen dan op het eerste gezicht lijkt, is de complementconstructie. Het gaat hierbij om zinnen als 'Ik denk dat hij op tijd zal zijn' of 'Het is belangrijk dat hij op tijd is'. Deze zinnen lijken op het eerste gezicht eenvoudigweg te analyseren als bestaande uit een hoofdzin met een bijzin. Daarbij bevat de hoofdzin – net als bij andere constructies die bestaan uit hoofdzin+bijzin – de belangrijkste informatie: de zin 'Ik denk dat hij morgen komt' geeft namelijk een proces van denken aan, en niet van komen. De bijzin werd daarom traditioneel gezien als het object van de hoofdzin ('Ik denk X', waarbij X het object is), vergelijkbaar met het lijdend voorwerp in een enkelvoudige zin.

Recent cognitief-linguïstisch onderzoek heeft echter aangetoond dat deze complementconstructies op een andere manier geanalyseerd dienen te worden. Het is namelijk twijfelachtig of in complementconstructies de hoofdzin daadwerkelijk de belangrijkste informatie bevat. Een gewone, ondergeschikte bijzin (een bijvoeglijke of bijwoordelijke bijzin) kun je namelijk gemakkelijk weglaten:

7. Hij ging weg omdat hij niet te laat wilde komen.
8. Hij ging weg.

Bij complementconstructies ontstaat echter een heel ander beeld als je de bijzinnen weglaat. Verhagen toont dat aan aan de hand van een tekstfragment over het klonen van zoogdieren:

> Eerder vertelde ik dat het al gelukt is om klonen van zoogdierembryo's te kweken. Uit het bovenstaande valt nu af te leiden dat het binnenkort mogelijk wordt om ook met het DNA van volwassen dieren nieuwe embryo's te maken. De directeur van GenTech verwacht zelfs dat dit reeds volgend jaar zal gebeuren. Anderen zijn van mening dat het misschien wat langer zal duren, maar niemand twijfelt eraan dat het klonen van een volwassen schaap of paard binnen 10 jaar een feit is. De vraag is of de samenleving hier mentaal en moreel aan toe is, of dat we voor de zoveelste keer hopeloos achter de technische ontwikkelingen aanlopen. (Verhagen 2005, 95).

Laat je de bijzinnen weg, dan krijg je relatief inhoudsloze stukjes informatie: 'eerder vertelde ik al', 'uit het bovenstaande valt nu af te leiden dat…', 'De directeur van GenTech verwacht zelfs…', enzovoort. De inhoudelijke kern van het artikel blijkt in de bijzinnen te liggen: 'het is gelukt om zoogdierembryo's te

159 Zie Verhagen 2007, 67-68 en voor een uitgebreide analyse Verhagen 2005, 28-77.

klonen', 'binnenkort wordt het ook mogelijk om met het DNA van volwassen dieren nieuwe embryo's te maken', 'dit zal reeds volgend jaar gebeuren', et cetera. Hoofd- en bijzinnen in complementconstructies als (9) en (10) verschillen dus in functie van bijzinsconstructies als in (11):

9. Ik denk dat hij op tijd zal zijn.
10. Het is belangrijk dat hij op tijd is.
11. Hij ging weg omdat hij op tijd wilde zijn.

De centrale functie van complementsconstructies als in (9) is dat ze inferenties aansturen: de complementconstructie geeft signalen die helpen bij de beoordeling van de relevantie, de waarheid, geldigheid of de sterkte van de bewering in de bijzin. Dat wordt duidelijk wanneer, net als bij het 'integendeel'-voorbeeld in (5) en (6) hierboven, de complementzin een vervolg krijgt:

12. Ik denk dat hij op tijd zal zijn, maar Johan heeft zijn twijfels.
13. Ik denk dat hij op tijd zal zijn, maar helemaal zeker weet ik het niet.
14. Hij heeft gezegd dat hij op tijd zal zijn, maar ik vertrouw hem niet.

De hoofdzin – Verhagen spreekt van 'matrixzin' – bij de complementzin geeft aan hoe we de bewering moeten plaatsen: als zekere, stellige uitspraak of als bewering waarvan de waarheid nog niet helemaal vaststaat – in andere woorden: een zin die modaliteit bevat, (zie paragraaf 5.3). Verhagen baseert zich in zijn analyse van complementconstructies onder meer op recente onderzoeken op het gebied van kindertaalverwerving. Die ondersteunen zijn visie om de klassieke visie van complementzinnen als objecten bij een hoofdzin te verwerpen:

> Langacker (1991: 436) states: 'Complement clauses are prototypical instances of subordination; *I know she left* designates the process of knowing, not of leaving.' As the example demonstrates, such a view suggests that the main clause of a complement construction […] describes an event in the same way as a simple clause does, that is, as an object of conceptualization. Recent research, however, suggests that in many important cases this is actually a misconception. Studying child language acquisition, Diessel and Tomasello (2001) have shown that, apparently, children's first complement constructions contain 'complement-taking predicates' of the type *I think* and *you know*, which function 'as an epistemic marker, attention getter, or marker of illocutionary force,' and that the whole complex utterance 'contains only a single proposition expressed by the apparent complement clause' (97). (Verhagen 2007, 71).

Studies naar kindertaalverwerving tonen dus aan dat de complementzin (de bijzin) de inhoudelijke mededeling bevat; kinderen gebruiken de toevoeging *I think* of *you know* om hun eigen houding te markeren, c.q. de aandacht van hun gesprekspartner te trekken. Langackers stelling dat het in de

zin *I know she left* om een proces van weten gaat, is dus te kort door de bocht. De matrixzinnen van complementconstructies hebben een sturende functie. Zoals in hoofdstuk 8 zal blijken, bij de analyse van complementconstructies in een verhaal van Jan Arends, kan die sturende functie ook voor stilistische doeleinden worden ingezet. Bij de analyse van Arends' verhaal zal blijken dat een bepaald type complementconstructies mede verantwoordelijk is voor een effect van objectiviteit.

Construal en perspectief

Samengevat is *construal* een fenomeen dat zowel op lexicaal als op grammaticaal niveau kan worden ingezet om de werkelijkheid op een bepaalde manier te conceptualiseren, diverse visies of mogelijkheden te presenteren in een taaluiting en de toehoorder te sturen in zijn inferenties. Wat nog aan de orde gesteld dient te worden is hoe dit taalkundige begrip *construal* en de rol van perspectief daarin, zich verhoudt tot de letterkundige benaderingen van perspectief die in hoofdstuk 5 zijn besproken.

In dat hoofdstuk bleek dat in de literatuurwetenschappelijke benadering van perspectief externe (auctoriale) en interne vertellers (ik-vertellers, personale vertellers en mengvormen) worden onderscheiden, en interne versus externe focalisatie (focaliseert de verteller of een personage?), waarbij het van belang is om te bepalen wie er aan het woord is: de verteller (vertellerstekst, indirecte rede), het personage (directe rede) of een mengvorm van beide (vrije indirecte rede). Een ander centraal aandachtspunt in de narratologische analyse van literaire teksten is het onderscheid van persoonstekst en vertellerstekst. In hoofdstuk 5 bleek dat er door de centrale positie van de vraag *wie* er aan het woord is, veel minder aandacht is voor linguïstische kenmerken en de functie van focalisatie en perspectief. In hoofdstuk 5 werd daarom de op modaliteit gebaseerde perspectiefindeling van Paul Simpson (1993) geïntroduceerd. Daarmee kunnen enerzijds vertellers stilistisch preciezer onderscheiden en gekarakteriseerd worden (negatief, neutraal of positief), maar anderzijds kunnen ook stilistische effecten beter beschreven en in kaart gebracht worden (afstand en nabijheid, strategische informatiedosering).

Ook de perspectiverende werking van *construal* die hierboven werd uitgelegd, bevindt zich op het niveau van concrete linguïstische tekstkenmerken: hoe wordt de werkelijkheid geconstrueerd, hoe wordt de lezer gestuurd in zijn interpretatie, en welke linguïstische elementen zijn daar verantwoordelijk voor? Dat zijn de op het principe van *construal* gebaseerde vragen die in mijn stilistische analyses centraal staan. Mijn analyses zijn dus niet per se perspectiefanalyses, maar houden zich bezig met de vraag hoe talige elementen aanleiding geven tot bepaalde interpretaties of bepaalde indrukken bij lezers. Aan dit stilistische uitgangspunt ligt dus de centrale idee ten grondslag dat taal nooit een neutrale beschrijving van een stand van zaken in de werkelijkheid is, maar altijd gericht en afgestemd is op een toehoorder en dat elk taalgebruik tot doel heeft het perspectief van de geadresseerde te beïnvloeden, teneinde coördinatie tot stand te brengen.[160]

160 Die formuleringskeuze en de daaruit voortvloeiende coördinatie van het lezersperspectief kan zowel bewust als onbewust hebben plaatsgevonden. De auteursintentie doet in dit verband niet ter zake; het gaat om de inferenties die uit een bepaalde formuleringskeuze kunnen worden afgeleid.

Cognitive turn

Dat een tekst niet slechts een artefact is waarvan de eigenschappen beschreven dienen te worden, maar dat die eigenschappen (interpretaties) mede door de lezer aan een tekst wordt toegekend op basis van de signalen die de tekst afgeeft, is ook doorgedrongen in de letterkunde.[161] Men spreekt wel van een 'cognitive turn':

> […] in which a text was no longer seen as an autonomous object but as a discourse, that is, as a contextualized sociocognitive interaction in which meaning is not unidirectional but rather a matter of negotiation between speaker or writers on the one hand and listeners or readers on the other. (Verdonk 2006, 202)

Dat *construal* ook in literaire teksten een wezenlijk fenomeen is, mag duidelijk zijn. Bij een schrijver van spannende verhalen zoals Renate Dorrestein, stuurt de schrijver de interpretatie van de lezers door diverse *construals* te presenteren: aanwijzingen die uiteindelijk tot doel hebben het mysterie te ontknopen, maar ook misleidende elementen, die het mysterie nog even in stand houden of zelfs tijdelijk vergroten.[162] Dat kan op hoofdstuk-, alinea- of paragraafniveau gebeuren, maar ook op zinsniveau, met behulp van grammaticale middelen. Denk bijvoorbeeld aan de inzet van bepaalde typen modaliteit ('het zou kunnen dat…''misschien dat…') of vraagzinnen, die zorgen voor het ontstaan van hypothetische situaties: de lezer wordt uitgenodigd om bepaalde hypotheses te overwegen, tegen elkaar af te wegen, een tijdje te bewaren of weg te gooien als ze uiteindelijk niet houdbaar blijken.[163]

Stijl als keuze

Dat 'stijl' onlosmakelijk verbonden is met de inhoud en dat *construal* een centrale rol speelt in elke taaluiting is tegenwoordig een geaccepteerde visie. Daarom wordt stijl heden ten dage vaak omschreven als 'keuze':

---

161 Korsten (2009) spreekt van 'betekenistoekenning' in plaats van 'betekenis', om de betekenisgevende activiteit van de lezer aan te duiden: 'Interpreten *vinden* geen betekenis in de tekst, ze *geven* die eraan.' (Korsten 2009, 91, mijn cursivering SF). De wending van betekenis als eigenschap van een tekst naar betekenistoekenning door het subject vindt plaats in het werk van de Franse literatuurwetenschapper Roland Barthes (1915-1980), cf. Korsten (2009, 270).

162 In *Het duister dat ons scheidt* is het lang onduidelijk wie de moord op de vader van Loes' schoolvriendje Thomas op zijn geweten heeft: Loes zelf, haar moeder of toch iemand anders. Deze mogelijkheden worden in de loop van de roman geïntroduceerd, in stand gehouden, betwijfeld en verworpen.

163 Vergelijk ook het fragment uit *The Blind Assassin* dat door Dancygier (2011, 89-90) wordt geïnterpreteerd en dat in paragraaf 5.4 van dit proefschrift wordt besproken. De tekst geeft aanleiding tot het maken van inferenties. De lezer wordt uitgenodigd om twee hypotheses in overweging te nemen: was het zelfmoord? Of een ongeluk? De tekst wordt zo geconstrueerd dat de lezer beide opties in het achterhoofd moet houden.

> Stijl is de keuze uit mogelijke formuleringen om een gedachte vorm te geven. Het is de *keuze* die een auteur gemaakt heeft uit de beschikbare taalmiddelen. Die keuze heeft betrekking op woorden, zinsbouw en structuur en wordt mede bepaald door onderwerp, doel, publiek en genre. Wanneer de stijl verandert, verandert ook de inhoud. (Burger & De Jong 2009, 19).[164]

Dat de stijl verandert wanneer de inhoud verandert, wil overigens niet zeggen dat één vorm één functie heeft. Het betekent dat stijl en inhoud worden afgestemd op de *functie* van de uiting – vandaar ook dat Burger en De Jong melding maken van de rol van de context: 'onderwerp, doel, publiek en genre'. 'Language is intrinsically multifunctional' stellen Leech & Short (2007, 25; zie ook paragraaf 2.4 over de rol van de 'context' in stijlanalyse), en interpretaties zijn dus altijd contextafhankelijk.

Aan de definitie van Burger & De Jong kan verder nog worden toegevoegd dat 'keuze' zowel taalelementen kan betreffen die op een manier zijn gebruikt *in overeenstemming met* de taalregels, of taalelementen die in meerdere of mindere mate *afwijken* van de regels (en dan zal er sprake zijn van een vorm van *foregrounding*).[165] Zoals al herhaaldelijk is vastgesteld, concentreert dit proefschrift zich op die eerste soort keuzes: keuzes die in overeenstemming zijn met de grammaticale taalgebruiksregels, waarbij de taalgebruiker de keuze heeft uit bijvoorbeeld een actieve of een passieve formulering, de keuze tussen 'niet ongewoon' of 'gewoon', uit de keuze en plaatsing van hoofd- en bijzinnen, et cetera.

Renate Dorrestein vond zich, zo bleek uit de uitspraken aan het begin van deze paragraaf, 'geen stilist'. Maar met de definitie van stijl als keuze gericht op het coördineren van conceptualisaties tussen spreker en hoorder (*construal*) in het achterhoofd, wordt duidelijk waarom in het stilistiekproject juist voor teksten van Dorrestein is gekozen, die gekenmerkt worden door relatief transparant taalgebruik.

Om dat transparante taalgebruik te analyseren, maak ik gebruik van een *checklist*. De inhoud en werking daarvan wordt in de volgende paragrafen nader toegelicht.

Checklist

Ik werk met een voor het Nederlands aangepaste versie van de *checklist* van Leech & Short (2007, 61-64, aangepast door Verhagen 2001). Deze *checklist* biedt een overzicht van taalkundige aspecten die van belang (kunnen) zijn voor stilistische analyse. Het gaat om taalelementen op lexicaal, grammaticaal en tekstniveau en op het gebied van stijlfiguren. Deze lijst taalelementen functioneert als heuristisch middel. De *checklist* bestaat uit circa vijfentwintig hoofdonderdelen, die ook de niet-taalkundige onderzoeker in staat stellen om taalkundige verschijnselen op te sporen, zoals woord-

164 Verdonk (2006, 202) geeft aan dat dit de algemeen geaccepteerde definitie is van stijl: '… style as choice. In this view, style is seen as the making of conscious and unconscious choices of certain linguistic forms and structures in preference to others that could have been chosen but were not. Obviously, every linguistic choice that is made is codetermined by a wide variety of contextual considerations, such as the genre of text, time, place, the nature of communicative context, etc.' Ook Leech & Short definiëren stijl als '*choices* made from the repertoire of the language' (2007, 31).

165 Leech & Short (2007, 31) spreken van een schaal van 'relatively *transparent*' (in overeenstemming met de taalgebruiksregels) naar '*opaque* styles' (*foregrounded* taalgebruik).

gebruik (eenvoudig of ingewikkeld, abstract of concreet, veel of weinig bijvoeglijke naamwoorden of bijwoorden), zinsstructuren (hoofd- en bijzinsverhoudingen, tijd en aspect, causaliteit, neven- en onderschikking, transitieve en intransitieve zinnen, negatie, et cetera) en zinsverhoudingen (onder andere connectieven en verwijswoorden). Het nalopen van de *checklist* levert al snel een indruk op van de factoren die mogelijk stilistisch relevant zijn. Verhagen merkt ter introductie van de lijst op:

> Het is dus een lijst met 'aandachtspunten' en geenszins een exacte beschrijving van de betekenis en/of stilistische waarde van de genoemde middelen; in sommige gevallen is er sprake van overlap – hetzelfde stijlkenmerk[166] kan aan de orde komen bij verschillende linguïstische middelen. Dat is geen probleem voor het doel van de checklist: bevorderen dat de gebruiker in vrij korte tijd een behoorlijke hoeveelheid mogelijk relevante linguïstische kenmerken van een tekst kan identificeren en benoemen. Op volledigheid maakt de lijst ook geen enkele aanspraak. (Verhagen 2001, 1).

7.3 De *checklist* Nederlandse stijlmiddelen[167]

A. Grammaticale categorieën

1. Hoofdzinstypes

Vooral het gebruik van niet-standaardvormen,[168] zoals:

- Vraag- en bevelzinnen;
- Uitroepen;
- Beknopte zinnen (geen persoonsvorm);
- Losse woordgroepen, zonder werkwoord (zoals [*Ik pakte de beker op en brandde prompt mijn vingers.*] *Stom.*).

2. Volgorde in hoofdzinnen

- Vooral bijzondere vooropplaatsingen (*Groots en meeslepend wilde hij leven.*)

3. Complexiteit van hoofdzinnen

- Verhouding tussen enkelvoudige hoofdzinnen en hoofdzinnen met bijzinnen;
- Hoofdzinnen met meerdere bijzinnen.

4. Aard van structurele verbindingen tussen tekstsegmenten

- Gebruik van juxtapositie, nevenschikking en hypotaxis;

166 Een stijlkenmerk (stilistisch middel) is een taalkenmerk dat in een bepaalde tekst consistent en systematisch wordt ingezet. Zie paragraaf 2.4, 6.3 en 7.1.

167 Deze checklist is met slechts lichte, vooral presentatietechnische wijzigingen, gebaseerd op de interne Leidse publicatie Verhagen (2001), die gebruikt wordt in het onderzoeksproject Stilistiek van het Nederlands, waar ook dit proefschrift deel van uitmaakt. Verhagens *checklist* ligt dicht bij de originele *checklist* van Leech & Short (2007, 61-66): de lijst is aangepast voor het Nederlands. De checklist van Verhagen (2001) is recentelijk uitgewerkt en verder aangepast in Stukker & Verhagen (te verschijnen). Deze nieuwe versie was nog niet beschikbaar gedurende de periode dat ik aan mijn onderzoek werkte en dit proefschrift schreef.

168 De standaardvorm is die van een mededelende hoofdzin met persoonsvorm op de tweede plaats.

- Finiete/infiniete constructies;
- Welke verbindingen overheersen in het algemeen, of in bepaalde tekstgedeelten?

5. Complementatie
- Finiete/infiniete complementatie;
- Veel/weinig complementatie?
- Waar?
- Perspectiverend of ook causaal?
- Parenthetische zinnetjes ('*...,' dacht zij, '...*').

6. Soorten zinsstructuren
- Transitief/intransitief;
- Passief;
- Onpersoonlijke constructies (*Er verscheen een glimlach op zijn gelaat* vs. *Hij glimlachte*).

7. Bijzondere kenmerken van presentatie van situaties en gebeurtenissen (werkwoordsgroepen)
- Tijd (tegenwoordig/verleden, voltooid/onvoltooid);
- Aspect (toestand/gebeuren, duur/moment, begin/proces; vgl. *Hij dacht na*, *Hij was aan het nadenken*, *Hij begon na te denken*);
- Causaliteit (vgl. *Hij liet het boek vallen* vs. *Het boek viel uit zijn handen*).

8. Bijvoeglijke en bijwoordelijke bepalingen
- Veel/weinig;
- Abstract/concreet;
- Specificerend/vervagend;
- Beschrijvend/evaluerend, e.d.;
- Veel of weinig voorzien van graadaanduidingen (*volkomen duidelijk* vs. *duidelijk*, *doodmoe* vs. *moe*).

9. Negatie (*niet*, *geen*, maar ook *nauwelijks* e.d.)

10. Modaliteit
- In bijwoorden (*misschien, kennelijk, waarschijnlijk, blijkbaar, vast en zeker, ongetwijfeld*, enz.);
- In hulpwerkwoorden (*lijken, blijken, schijnen, moeten, mogen, kunnen, zullen* (vooral *zou(den)*), *willen*).

11. Algemeen
- Zijn er bepaalde grammaticale constructies die opvallen door frequent en/of bijzonder gebruik?
- Denk b.v. aan *Als...dan*-constructies, vergelijkingen (vergrotende en overtreffende trap).

B. Woordgebruik

1. Algemeen
- Eenvoudig/ingewikkeld (ruwe maatstaf: gemiddeld aantal lettergrepen);
- Alledaags/formeel (register);
- Veel/weinig woorden met specifieke connotaties (evaluerend, emotioneel, e.d.);
- Veel/weinig idiomatische uitdrukkingen, jargon;

- Bijzonder gebruik van morfologische procedés (bijvoorbeeld samenstellingen, verkleinwoorden).

2. Bijzondere soorten naamwoorden
- Abstract/concreet;
- Let vooral op nominaliseringen zoals *De werking van het apparaat ontging hem volledig* vs. *Hij had er geen idee van hoe het apparaat werkte*) en andere naamwoorden die gebeurtenissen, toestanden, processen, psychologische en sociale verschijnselen aanduiden (*kritiek*, *wetenschap*, *geweten*, *regering*, enz.).

3. Werkwoorden
- Specifieke en algemene werkwoorden. Het Nederlands kent vrij veel mogelijkheden om de manier waarop een handeling wordt uitgevoerd aan te geven door een specifiek werkwoord te kiezen; een schrijver kan de algemene term *lopen* gebruiken, maar ook veel specifieker zijn (b.v. *wandelen, slenteren, kuieren, drentelen, ijsberen, flaneren, banjeren, schrijden, struinen, benen, hollen, rennen, stappen, marcheren*).
- Hoeveel van de tekstbetekenis wordt gedragen door de werkwoorden?
- Let op de sterke interactie met aandeel van nominaliseringen in een tekst: dat gaat samen met vaagheid in de werkwoorden. Bijvoorbeeld *Het zakken van de koersen leidde tot gebrek aan vertrouwen bij de consumenten*: weinig specifieke betekenis in het werkwoord (*leiden tot*) vs. *Doordat de koersen zakten, verloren de consumenten het vertrouwen*: meer specifieke betekenis in de werkwoorden (*zakken, verliezen*).

4. Bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden
- Zie onder A8 Bijvoeglijke en bijwoordelijke bepalingen.

5. Partikels en tussenwerpsels

   Partikels (*nou, toch, wel, maar, even, best (wel), zelfs, tenminste*, enz. enz.);

   Tussenwerpsels (*O, Ja, hoor*, enz.)
- Veel/weinig
- Welke?

6. Voegwoorden en voornaamwoorden
- Zie onder D, Coherentie en cohesie.

C. Stijlfiguren

1. Fonologische patronen
- Rijm, alliteratie, assonantie, ritmische patronen;
- Waar doet het zich voor?
- Is er een verband met de tekstinterpretatie te leggen?

2. Grammaticale en lexicale patronen
- Herhaling (parallellisme, zowel op het niveau van de woorden als dat van de grammatica), 'gespiegelde' opbouw (chiasme, antithese);
- Waar doet het zich voor?

- Is er een duidelijk verband met de tekstinterpretatie te leggen?

3.Semantische patronen

- Onconventioneel of opvallend gebruik van bepaalde betekenissen: vergelijking, metafoor, metonymie, ironie, paradox, enz.
- Hoe impliciet of expliciet (vgl. *Haar betonnen standpunt gaf geen millimeter mee* vs. *Zij hield vast aan haar standpunt, alsof het een blok beton was*)?
- Wat zijn de begripsdomeinen die in dergelijke semantische patronen aan elkaar gerelateerd worden (b.v. bezield-onbezield bij personificatie)?
- Is er sprake van re-activering van conventionele beeldspraak (vgl. *Hij schoof de hete aardappel niet alleen door, maar deed er ook nog wat peper bij*).
- Zijn er verbanden met fonologische, grammaticale en lexicale patronen te leggen?

D. Cohesie en coherentie

1. Cohesie (Expliciete verwijzingen naar dezelfde referenten in verschillende zinnen)

- Veel/weinig?
- Welke middelen? Persoonlijke voornaamwoorden, aanwijzende voornaamwoorden; definiete naamwoordgroepen, met constante of variabele beschrijvende naamwoorden.

2. Coherentie (Conceptuele verbanden tussen zinnen en grotere tekstsegmenten)

- Veel of weinig expliciet gemarkeerd?
- Welke relaties komen voor? Causaal (voorwaarts/achterwaarts), lijst, tegenstellend, inhoudelijk/epistemisch),
- En waar (bepaalde soorten relaties op significante plaatsen)?
- Als ze gemarkeerd worden, met welke middelen: Welke connectieven, verbindingsfrasen, losse zinnen?

E. Communicatie

- In welke mate en op welke manieren wordt in het taalgebruik duidelijk dat de tekst een geval van communicatie is, waarin een tekstproducent en een lezer verondersteld zijn?
- Worden voornaamwoorden van de eerste persoon (*ik, mij, me, mijn*) gebruikt om naar de tekstproducent te verwijzen?
- Worden er voornaamwoorden van de tweede persoon (*jij, u, je, jou, jouw*), imperatieven, aansporingen, e.d. gebruikt om de rol van de lezer op te roepen?
- Zijn er epistemische betekenisrelaties die aan de gedachten van de tekstproducent toegeschreven moeten of kunnen worden?
- Worden er evaluaties gegeven van elementen van het verhaal, of andere subjectieve attitudes geformuleerd die toegeschreven moeten/kunnen worden aan de tekstproducent?
- Geven formuleringen iets te kennen over de houding van de tekstproducent ten opzichte van bepaalde personages?

- Zo ja, hoe precies: krijgen sommige personages bijvoorbeeld meer 'intern perspectief' dan andere (*Goliath legde zijn speer neer en begon te lopen. David voelde zich heel rustig.*)?
- Verschillen personages van elkaar in de stijl van hun taalgebruik?

7.4 Werken met de *checklist*

Ik heb de *checklist* in de vorige paragraaf in zijn geheel opgenomen omdat daardoor zowel de mogelijkheden als de beperkingen van de lijst duidelijk worden. Die beperkingen worden in deze paragraaf toegelicht en hebben te maken met:

- het heuristische karakter van de lijst;
- de idee van een 'volledige' stijlanalyse;
- *top-down* versus *bottom up*-analyse; en
- problemen met het kwantificeren van stijlelementen.

De checklist als heuristisch middel

De checklist is een bruikbaar heuristisch instrument, maar geen wondermiddel. Het nalopen van de lijst zet je weliswaar snel op het spoor van relevante verschijnselen, maar er is geen vastomlijnd protocol voor wat je moet doen zodra je een stilistisch relevant taalelement hebt gevonden. Als uit de checklist blijkt dat het gebruik van modale bijwoorden, of de passief, of het werkwoordgebruik wel eens opvallend zou kunnen zijn, dan leidt dit al gauw tot een diepgaand studie van taalkundige literatuur over dat onderwerp, om de functie van het specifieke gebruik van dat verschijnsel in de betreffende roman te verklaren. Daar zegt de checklist zelf niets over.

De checklist als geheel is verder goed te gebruiken als kleine representatieve tekstpassages onderzocht moeten worden op potentieel relevante stijlverschijnselen. Maar het is fysiek onmogelijk om dit voor volledige romans te doen. Daaruit volgt de tweede beperking van het werken met de checklist: een 'volledige' stilistische analyse van een of meerdere romans is een onhaalbaar ideaal. Het gaat bij stijlanalyse immers niet om het verzamelen van zoveel mogelijk kwantitatieve gegevens: de hoofdzaak ligt bij het vaststellen van een relatie tussen vormelementen en hun interpretatieve effecten (zie ook paragraaf 6.3). En daarvoor is het nodig om een inhoudelijke analyse te maken van enkele geselecteerde fenomenen. Kwantitatieve analyse toont bijvoorbeeld aan (paragraaf 9.6) dat toestandsaanduidende werkwoorden bij Grunberg een relatief groot deel van het werkwoordgebruik uitmaken; dat Maarten Biesheuvel meer samengestelde zinnen gebruikt, terwijl er bij Jan Arends veel meer ellipsen aan te wijzen zijn (paragraaf 8.3). Na het aanwijzen van deze opvallende frequenties is de rol van de checklist uitgespeeld, maar de analyse nog lang niet voltooid. De vraag naar het *waarom* en de *functie* van de frequent gebruikte verschijnselen kan alleen door een nadere inhoudelijke analyse van het taalkundige verschijnsel beantwoord worden.

Gezien de hoeveelheid analyse die één enkel aspect uit de *checklist* al met zich mee kan brengen, is het onhaalbaar om in een roman *alle* stijlelementen te kwantificeren én te analyseren. Leech en Short

geven als voorbeeld van toepassing van de *checklist* een 'volledige analyse' van drie tekstfragmenten: zij geven kwantitatieve data voor alle elementen uit de *checklist* en interpreteren de gegevens bovendien. Maar dit is alleen maar mogelijk omdat zij hiervoor drie passages van circa 400 woorden hebben uitgekozen (Leech & Short 2007, 66-93). In hoofdstuk 12 van *Style in fiction* geven zij daarnaast een 'complete analyse' van een kort verhaal, maar uit diverse voorbehouden die gemaakt worden, blijkt dat volledigheid een onhaalbaar ideaal is.[169]

Top down en bottom up

De stijlonderzoeker moet een selectie maken uit de checklist. Deze selectie kan op twee manieren plaatsvinden: *bottom up* (inductief) of *top down* (deductief). De *bottom up*-procedure volgt de hierboven geschetste weg: een tekstfragment wordt langs de *checklist* gelegd: alle onderdelen worden kort bekeken. Enkele taalelementen zullen uit die globale *check* naar voren komen als relevant en op die aspecten richt de verdere analyse zich. In een *top down*-procedure is niet de checklist het uitgangspunt, maar vormen interpretatieve momenten (het macroniveau van analyse) de leidraad. Bijvoorbeeld het thema van een verhaal, of uitspraken van recensenten of lezers over de stijl van een tekst.

Wanneer recensenten een tekst bijvoorbeeld karakteriseren als 'sober' of 'objectief', kan gericht in de *checklist* gezocht worden naar de taalelementen die daar waarschijnlijk aan ten grondslag liggen: een 'sobere' tekst kan bijvoorbeeld veroorzaakt zijn door (korte) zinslengte, hoofd- en bijzinsstructuren, aantallen en typen bijzinnen, afwezigheid van bijvoeglijke naamwoorden. In een ander onderzoek, naar 'objectiviteit', kan bijvoorbeeld het gebruik van modaliteit en complementatieconstructies en de afwezigheid van evaluatieve uitdrukkingen (in bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden) onderzocht worden.

Ook de thematiek of de inhoud van een verhaal kunnen aanleiding zijn tot hypotheses over de stijl: komt het motief van stilstand in het leven van de hoofdpersoon ook tot uiting in de stijl van het verhaal? Dat is een stilistische vraag die je naar aanleiding van Arnon Grunbergs *De asielzoeker* kunt stellen. Het gaat in de stilistiek immers om het leggen van een verband tussen het macroniveau (de interpretatie) en microniveau (de tekstelementen). In de praktijk zal een *top down*-benadering de meest gebruikelijke aanpak zijn van een stilistisch onderzoek. Niet alleen omdat een *bottom up*-analyse te tijdrovend zou zijn, maar ook omdat met een *top down*-analyse het ideale model voor wetenschappelijk onderzoek wordt benaderd. Het wetenschappelijk model volgt een cyclus die zich als volgt laat kenschetsen:

169 Zo kiezen Leech & Short een zeer kort verhaal (2739 woorden) omdat de analyse anders te omvangrijk zou worden. Maar ook diverse taalfenomenen en cognitieve benaderingen kunnen slechts aangestipt worden: 'For reasons of space we often do not explain these cognitive processes and phenomena in full detail. The terms sometimes have to be regarded as shorthand tokens for a fuller explanation. Even with a very short story, a great deal of detail will have to be omitted or taken for granted.' (Leech & Short 2007, 306).

- hypothese
- toets/proef
- resultaten
- interpretatie/aanpassingen van de hypothese
- (eventueel een nieuwe toets, nieuwe resultaten en interpretatie, et cetera)

De fase van het opstellen van een hypothese is daarbij onontbeerlijk. Zou men die fase overslaan en bijvoorbeeld in stilistisch onderzoek een 'neutrale' inventarisatie maken van een groot aantal stijlverschijnselen, en vervolgens pas kijken welke onderzoeksvraag met die gegevens beantwoord zou kunnen worden, dan loopt men het risico dat gegevens en onderzoeksvraag niet op elkaar aansluiten: de hypothese is achteraf 'erbij gezocht', en niet intrinsiek verbonden met de analyse van de gegevens. Een *top down*-analyse zorgt ervoor dat vraagstelling en onderzoek nauw en methodisch met elkaar verbonden zijn.

Een beperking van *top down*-onderzoek is wellicht dat de uitspraken over de stijl van een bepaalde roman een beperkte reikwijdte hebben: ik onderzoek bijvoorbeeld het motief van 'stilstand' in *De asielzoeker* van Arnon Grunberg en de stilistische uitdrukking daarvan. Daarmee ga ik voorbij aan andere belangrijke motieven in de roman zoals de rol van de hoop (Borgman 2010) of het Messiaskarakter van hoofdpersonage Christiaan Beck (Van Dijk 2010a en 2010b). Met mijn stijlanalyses pretendeer ik dan ook geen definitieve uitspraken te doen over de roman als geheel, die via verschillende invalshoeken kan worden benaderd. Wel belicht ik één belangrijk motief uit het verhaal en geef ik aan hoe dit motief stilistisch wordt uitgedrukt. Stilstand, hoop, Beck als Messias: dit zijn alledrie thema's van waaruit *De asielzoeker* kan worden benaderd. En vanuit elk van deze drie thema's kan een hypothese worden ontwikkeld die aanleiding kan geven tot stilistisch onderzoek, waarbij gegevens worden verzameld waaraan de hypothese getoetst kan worden. In de volgende paragraaf ga ik nader in op die fase van het onderzoek: het analyseren en categoriseren van de gegevens aan de hand van de categorieën in de *checklist*.

Kwantificeren van checklistonderdelen

Leech & Short laten zien hoe de *checklist* werkt aan de hand van een *bottom up*-analyse van drie korte tekstfragmenten (circa 400 woorden) van Joseph Conrad, D.H. Lawrence en Henry James. In een tabel die zich over vier pagina's uitstrekt presenteren zij de kwantitatieve gegevens van hun analyses. Ze lopen elk (sub)onderdeel op de *checklist* langs en presenteren getallen voor in totaal 69 factoren: aantallen naamwoorden, bijwoorden van graad, tijd en wijze, persoonlijke voornaamwoorden, evaluatieve bijvoeglijke naamwoorden, bijwoordelijke bijzinnen, transitieve werkwoorden, infinitiefzinnen en nog veel meer. (Leech & Short 2007, 90-93). Behalve het feit dat het hier gaat om zeer korte tekstfragmenten en er dus grote beperkingen zijn aan de (statistische) conclusies die je uit deze gegevens kan trekken, zijn er nog een aantal andere problematische aspecten aan te wijzen bij deze kwantitatieve gegevens.

Ten eerste beschikt de onderzoeker in sommige gevallen niet over objectieve criteria waarmee vastgesteld kan worden of een taalelement tot een bepaalde categorie gerekend kan worden. Soms is categorisering eenvoudig: factoren als zinslengte, aantallen zelfstandige naamwoorden, werkwoorden, hoofdzinnen en ook typen bijzinnen zijn relatief makkelijk in getallen te vangen. Maar Leech & Short geven zelf ook toe dat in andere gevallen de onderzoeker zelf moet beoordelen of bijvoorbeeld een bijvoeglijk naamwoord tot de categorie 'evaluerende en emotie-aanduidende adjectieven' behoort of niet (Leech & Short 2007, 89).[170] In deze en vergelijkbare gevallen gaat de interpretatie vooraf aan de categorisatie. Voor de wetenschappelijkheid van de analyse is het daarom van belang dat de criteria op grond waarvan een taalelement tot een bepaalde categorie gerekend wordt, expliciet gemaakt worden. En het is daarnaast wenselijk dat de categorisering getoetst wordt door middel van een toets op interbeoordelaarsbetrouwbaarheid.[171]

Ten tweede kan ook de omgekeerde situatie voorkomen. Er staan veel kwantitatieve gegevens in de tabel waar een verdere uitsplitsing of precisering van de gegevens en/of een inhoudelijke interpretatie nodig is om iets te zeggen over het stilistische effect. Neem bijvoorbeeld de categorie 'modale hulpwerkwoorden'. Het Conradfragment heeft er twee, bij Lawrence is er geen sprake van modaliteit en James heeft zeven modale hulpwerkwoorden, zo stellen Leech & Short (2007, 93) vast. Maar over het *type* modaliteit wordt niets gezegd: gaat het om deontische, boulomaïsche, epistemische of perceptiemodaliteit (zie paragraaf 4.3)? Modaliteit is een 'paraplucategorie'. Afhankelijk van de vraagstelling kan een globale categorisering voldoende zijn. Maar de categorie kan ook, al naar gelang de behoefte, verder inhoudelijk gespecificeerd worden; wat des te wenselijker is als er gekeken wordt naar passages die langer zijn dan 400 woorden, of wanneer men een vraagstelling heeft die gericht is op de verhouding van een (evaluerend) personage of verteller tot de werkelijkheid om hem heen en/of andere personages.

Ten slotte zijn er ook onderdelen in de checklist die lastig te kwantificeren zijn. Neem bijvoorbeeld 'aspect', ondergebracht in categorie A7. In het Engels zijn *progressive aspect* ('He was reading a book') en *perfective aspect* ('He has read a book') goed van elkaar te onderscheiden. Leech & Short (2007, 93) geven dan ook exacte getallen voor de voorkomens van *perfective aspect* (Conrad 3, Lawrence 2 en James 6) en *progressive aspect* (2 voorkomens bij Lawrence, 0 bij de andere twee). Dit onderscheid is in het Nederlands niet zonder meer over te nemen, aangezien in de Nederlandse taal *progressive aspect*

170 Anbeek & Verhagen (2001, 18) tonen aan dat 'verlegen' in Voskuils omschrijving 'Hij groette met een klein, verlegen knikje' een evaluerend karakter heeft: dit is niet louter een objectieve beschrijving van gebeurtenissen in de werkelijkheid. In het woordje 'verlegen' zit het (subjectieve) oordeel van Maarten Koning verborgen.

171 Zie Wester (2006, 25-26) voor een introductie van dit onderwerp. Voor twee praktische toetsen van interbeoordelaarsbetrouwbaarheid, zie Burgers, Van Mulken & Schellens (2011, 201-202) die een methode ontwikkelden om ironie in teksten aan te wijzen; en Steen e.a. (2010, 778-780), die een procedure ontwierpen om metaforisch taalgebruik te identificeren.

niet altijd grammaticaal gemarkeerd wordt.[172] Maar los daarvan is er nog een tweede complicerende factor, namelijk de invloed van de *zinscontext*. In Leech & Shorts indeling is alleen gekeken naar de vorm van het werkwoord, en is de zinscontext buiten beschouwing gelaten. Maar een probleem met het vaststellen van aspect is dat het niet alleen door het werkwoord bepaald wordt; ook het subject en bijwoorden van tijd spelen een rol. Zo heeft het woord 'eten' een terminatief aspect in zin (15):

15. Ik eet de boterham op.
16. Ik eet een boterham.
17. Ik eet altijd een boterham om 11 uur.
18. Alle Nederlanders eten boterhammen.

Het gaat in zin (15) om een activiteit met een inherent eindpunt (een terminatief aspect). Maar datzelfde in principe terminatieve werkwoord 'eten' is in (16) ambigu (het eindpunt wordt impliciet gelaten, maar is wel aanwezig doordat een boterham op een gegeven moment 'op' is). Zinnen (17) en (18) hebben een duratief karakter, doordat het werkwoord gecombineerd wordt met een specifiek bijwoord van tijd (altijd) of een specifiek naamwoord (het generaliserende 'alle Nederlanders'). Een categoriseerder heeft de keus: bepaalt hij het aspect enkel op basis van het werkwoord of betrekt hij ook de zinscontext in zijn analyse? Het eerste heeft als voordeel dat het een simpele en eenduidige categorisering oplevert, maar als potentieel groot nadeel dat het daadwerkelijke zinsaspect afwijkt van de classificatie van het werkwoord. De tweede optie heeft als nadeel dat de categorisering complex is, maar levert wellicht een nauwkeuriger en tekstgetrouwere indeling op. Dit probleem wordt nader besproken in paragraaf 9.4, waar het zinsaspect een belangrijk onderzoeksobject is.

Kwantificeren is dus lang niet altijd eenvoudig. De checklist bestaat uit slechts een aanduiding van de mogelijk relevante taalkundige verschijnselen. Wanneer men bijvoorbeeld besluit om bijzinnen te analyseren (zie paragraaf 8.3), moet men allereerst zelf een categoriseringssysteem opstellen. Die kan bijvoorbeeld bestaan uit finiete en infiniete bijzinnen, met als subcategorieën bijvoorbeeld bijwoordelijke, bijvoeglijke, continuatieve en complementbijzinnen (Verhagen 2001).[173]

De *checklist* zelf heeft enkel als functie je erop te wijzen dat er iets aan de hand zou kunnen zijn met de bijzinnen in een bepaalde tekst. Het is vervolgens nog een hele klus om vast te stellen of dat

172 Vergelijk *he was eating a sandwich* met *hij at een boterham*; het Nederlands beschikt overigens met de formulering *hij was een boterham aan het eten* ook over een manier om *progressive aspect* grammaticaal uit te drukken, maar dit is dus niet verplicht.

173 Leech & Short (2007, 92-93) gebruiken een andere indeling, namelijk *adverbial, noun, relative en comparative clauses* bij de finiete bijzinnen en *infinitive, participle en verbless clauses* voor de infiniete bijzinnen. De indeling kan dus verschillen, al naar gelang het doel van de analyse of de eigenschappen van de taal van het fragment: er zijn structuurverschillen tussen het Engels en Nederlands. Dat is de reden dat Verhagen (2001) de checklist van Leech & Short niet letterlijk heeft overgenomen; de tekst diende aangepast te worden aan de specifieke eigenschappen van de Nederlandse taal.

inderdaad ook zo is (zie ook hoofdstuk 8) en aan welk type bijzinsgebruik dat zou kunnen liggen. Het opstellen van een categorisatiemodel kan dus veel voeten in aarde hebben, en doordat men daarbij niet ontkomt aan interpretatie, is het bereiken van intersubjectieve betrouwbaarheid op dit gebied af en toe niet eenvoudig. Een goede explicitering van de totstandkoming van de categorieën en toetsing van de interbeoordelaarsbetrouwbaarheid ervan, zijn middelen om de objectiviteit en wetenschappelijkheid van de categorisering te waarborgen.

Ten slotte is ook de relatie tussen de stilistische kenmerken en thema of interpretatie van een literaire tekst geen eenvoudige. Dat bleek al in paragraaf 2.4 bij de bespreking van Fish' kritiek op Hallidays beroemde stilistische analyse van Goldings roman *The inheritors*. Fish toonde aan dat de stap van tekstuele kenmerken (transitiviteit) naar interpretatie ('de Neandertaler heeft geen besef van oorzaak en gevolg') geen noodzakelijk verband bevat, en dat hetzelfde tekstuele verschijnsel (in een andere context) ook aanleiding kan geven tot een radicaal andere interpretatie. Leech & Short leggen een verband tussen de vele woorden die een proces van waarneming uitdrukken bij Joseph Conrad en diens thematiek, waarin 'the focus lies in the sense of individual man vividly exploring and seeking to comprehend the elusive data of his alien environment' (Leech & Short 2007, 88). In de analyse van het fragment van Henry James wijzen ze op de thematiek van een man die zich manoeuvreert in ingewikkelde sociale verhoudingen. Zij relateren James' gebruik van complexe zinsconstructies en woorden die psychologische toestanden in plaats van fysieke gebeurtenissen uitdrukken aan deze thematiek. Uit deze zorgvuldige uiteenzettingen, die ik hier zeer beknopt weergeef, (Leech & Short 2007, 66-88) wordt duidelijk dat er ook na *afloop* van de kwantitatieve analyse ook veel inhoudelijke interpretatie van de gegevens nodig is om te concluderen dat de stilistische kenmerken van elk fragment bijdragen aan de uitdrukking van de thema's van de afzonderlijke verhalen.

Interpretatie speelt dus een centrale rol zowel *na* het 'tellen' als bij het vaststellen van *wat* en *hoe* er geteld moet worden. Vanaf de selectie van de te onderzoeken taalelementen tot de interpretatie van de verschijnselen gaat het om een proces van keuzes maken en interpreteren. De casussen die in deel II van dit proefschrift worden gepresenteerd, dienen ertoe om dit proces zo helder mogelijk voor het voetlicht te brengen en aldus intersubjectief controleerbaar te maken.

Checklist en methode

Leech & Short introduceren hun *checklist* in een hoofdstuk getiteld 'A method of analysis and some examples' (2007, 60). Maar is de *checklist* eigenlijk wel een 'methode'? Leech & Short gebruiken die term wel in hun hoofdstuktitel, maar niet in het hoofdstuk zelf. De *checklist* is in mijn ogen geen methode, maar een instrument:

> It enables us to collect data on a fairly systematic basis. It is not exhaustive, of course, but is rather a list of 'good bets': categories which, in our experience, are likely to yield stylistically relevant information (Leech & Short 2007, 61).

De methode is de weg die afgelegd moet worden van de 'data' die de *checklist* oplevert naar de stilistische en interpretatieve effecten die daaruit voortvloeien. Hoe dat proces in zijn werk gaat, wordt niet theoretisch uitgelegd (een 'methode'). Dat gebeurt aan de hand van de praktische stijlanalyses van Conrad, Lawrence en James. Die dienen als voorbeeld van dat proces. Je kunt je dus afvragen of er eigenlijk wel zoiets als een methode is. Niet in de abstracte zin in ieder geval. En het is maar zeer de vraag of dat erg is. Een stilistische analyse is namelijk tot op grote hoogte een singuliere aangelegenheid:

> All writers, and for that matter, all texts, have individual qualities. Therefore the features which call themselves to our attention in one text will not necessarily be important in another text by the same or a different author. There is no infallible technique for selecting what is significant. We have to make ourselves newly aware, for each text, of the artistic effect of the whole, and the way linguistic details fit into this whole. (Leech & Short 2007, 60).

De methode is dus letterlijk[174] de weg die de onderzoeker aflegt, de weg die voor elke roman uniek is. De *checklist* helpt hem richting te vinden, maar het is elke keer weer een verrassing wat hij tegenkomt en waar hij uitkomt.

7.5 Conclusie

Hoe een stilistische analyse dient te worden uitgevoerd, kan niet aan de hand van een abstracte 'methode' worden uitgelegd. De methode bevindt zich in de praktische stijlanalyse zelf. In deel II van dit proefschrift worden daarom een viertal stilistische studies gepresenteerd, die ik hier kort omschrijf aan de hand van het centrale linguïstische kenmerk en de kerntekst van de analyse:

- De bijzinnen in 'De heer Mellenberg' van Maarten Biesheuvel
- De bijzinnen in 'Het ontbijt' van Jan Arends
- Aspect in Grunbergs *De asielzoeker*
- Werkwoordgebruik in *De asielzoeker*

De stappen die in het analytische en interpretatieve proces worden gezet, worden telkens zoveel mogelijk geëxpliciteerd en daardoor intersubjectief aannemelijk en controleerbaar gemaakt. De checklist is daarbij een belangrijk instrumentarium, maar die zal niet van A tot Z worden langsgegaan. In de praktijkstudies is sprake van *top down*-onderzoek, waarbij veel aandacht wordt besteed aan het opstellen van een hypothese en operationalisering daarvan. Ook de interpretatie van de linguïstische kenmerken en de koppeling aan interpretatieve effecten, wordt vervolgens zoveel mogelijk geëxpliciteerd en inzichtelijk gemaakt.

174 'Methode' is een woord van Griekse oorsprong, samengesteld uit 'meta' en 'hodos'. 'Hodos' betekent 'weg', en het woord 'methode' betekent letterlijk 'over de weg'.

Subjectiviteit – en diens tegenhanger objectiviteit – is het kernthema dat in alle praktijkstudies terugkeert. *Construal* speelt daarin een centrale rol: als een tekst op de lezer een 'objectieve' indruk maakt, dan zijn er op stilistisch niveau taalelementen te vinden die een effect van objectiviteit kunnen bewerkstelligen. Hoe deze *construal* de grammatica en lexis van 'gewoon proza' doordesemt, is het onderwerp van deel II van dit boek.

Deel II

Stijlanalyses

Woorden beelden de werkelijkheid niet uit, maar zijn de olie waarmee die werkelijkheid als een zetpil in je reet kan worden geduwd.

Arnon Grunberg – *De asielzoeker*

Inleiding

In het tweede deel van dit proefschrift presenteer ik in twee hoofdstukken een viertal voorbeelden van stilistische analyses. Daarbij worden telkens twee of drie tekstpassages van verschillende auteurs met elkaar vergeleken. Twee onderzoeksvragen komen in hoofdstuk 8 aan bod bij de analyse van talige gekte in twee korte verhalen van Jan Arends en Maarten Biesheuvel. Het gaat daarbij om de vraag hoe met talige middelen respectievelijk helderheid en chaos wordt gecreëerd. In hoofdstuk 9 vormt *De asielzoeker* van Arnon Grunberg, in vergelijking met werk van Renate Dorrestein en Hafid Bouazza, de aanleiding tot twee andere deelstudies. Daarin wordt de talige uitdrukking van afstand, stilstand en toestand nader beschouwd.

De werkwijze is telkens hetzelfde. Allereerst wordt het vertrekpunt van de analyse (het macroniveau) vastgesteld: wat wordt er in uitspraken van de literaire kritiek en lezersindrukken over stijl en thema van een boek gezegd? Dit macroniveau wordt vertaald naar een stilistische onderzoeksvraag. Noemen lezers en critici een boek bijvoorbeeld 'objectief', dan vormt dat aanleiding om te kijken of die objectiviteit ook stilistisch (op het microniveau) is vast te stellen. Is 'gekte' of 'stilstand' een belangrijk thema, zien we dat dan ook in de stijl terug? Daarop volgt de analyse en in de slotparagraaf wordt gereflecteerd op de resultaten en de gebruikte analysemethode.

De hoofdstukken zijn thematisch geordend. Daardoor staan niet de schrijvers of de boeken centraal, maar wordt uitgegaan van het effect dat lezers waarnemen in een bepaalde tekst: chaos of helderheid, subjectiviteit of objectiviteit, stilstand of actie, afstand of nabijheid, observatie of participatie. Dat komt overeen met de cognitieve uitgangspunten van dit proefschrift: dat een tekst geen contextonafhankelijke 'vaste betekenis' kent, maar dat interpretaties worden toegekend in de interactie van lezer en tekst; en dat tekstelementen erop gericht zijn een bepaald effect teweeg te brengen in het hoofd van de lezer (*construal*). Uitgangspunt van de stilistische studies is dan ook dat waargenomen effect, en getracht wordt om te achterhalen welke talige verschijnselen aan dat effect kunnen worden

gekoppeld. De titels van de volgende hoofdstukken ('Chaos en helderheid' in hoofdstuk 8 en 'Afstand en nabijheid' in hoofdstuk 9) duiden op twee belangrijke functionele effecten; in de analyses zelf wordt onderzocht welke tekstelementen voor die functionele effecten verantwoordelijk zijn.

Per hoofdstuk worden twee of drie tekstpassages of verhalen onderling met elkaar vergeleken, om zo het eigene van de stijl van elk werk beter naar voren te laten komen. Het gaat om de volgende verhalen en romans: 'Het ontbijt' (1972) van Jan Arends, 'De heer Mellenberg' (1972) van Maarten Biesheuvel en *De asielzoeker* (2003) van Arnon Grunberg, *Het duister dat ons scheidt* (2003) van Renate Dorrestein en Paravion (2003) van Hafid Bouazza. Het leidende criterium bij de keuze voor deze boeken was diversiteit: een sobere stijl (Grunberg, Arends) versus een barokke (Bouazza, Biesheuvel), en een schrijver van spannende verhalen (Renate Dorrestein) tegenover de noodlottige, maar onderkoeld beschreven gebeurtenissen in het werk van Arnon Grunberg.

Dat alle romans in het corpus in 2003 zijn gepubliceerd, is toevallig; dat het corpus louter bestaat uit moderne romans, is dat niet. Er is gekozen voor romans uit één tijdsperiode, zodat de gevonden stijlverschillen niet toegeschreven kunnen worden aan diachrone taalontwikkelingen. Het corpus bestond aanvankelijk enkel uit de drie romans. Dit romancorpus is aangevuld met de twee korte verhalen van Jan Arends en Maarten Biesheuvel. Hiertoe is besloten vanuit het verlangen om niet alleen representatieve tekstpassages te analyseren, maar ook enkele verhalen in hun geheel. Ook bij de keuze voor de verhalen van Arends en Biesheuvel vormde stilistische diversiteit het uitgangspunt. Het is wederom toeval dat beide teksten hetzelfde jaar van publicatie hebben, maar de verwante thematiek is in dit geval een bewuste keuze: in beide verhalen speelt 'gekte' een centrale rol, maar dit thema wordt in twee zeer verschillende stijlen uitgewerkt. Hoofdstuk 8 gaat hier nader op in.

De onderlinge vergelijking van twee of drie stilistisch gevarieerde teksten vloeit voort uit de afwezigheid van een 'algemene norm' (zie paragraaf 2.2) als vergelijkingsmateriaal. In paragraaf 2.2 is uiteengezet dat het in kaart brengen van de gemiddelden in de standaardtaal – met andere woorden, het vaststellen van een 'algemene norm' – enerzijds een onbereikbaar ideaal is, en anderzijds dat een algemene norm ook niet *nodig* is voor stilistische analyse: de vergelijking van individuele teksten brengt verschillen en overeenkomsten naar voren waarmee de unieke of specifieke manier waarop stijlmiddelen in één bepaalde tekst worden ingezet, in kaart kan worden gebracht. Denk daarbij aan de verschillen in zinsbouw en connectiefgebruik die Anbeek en Verhagen (2001, 11-17) analyseerden in werk van A.F.Th. van der Heijden en J.J. Voskuil, en waarmee ze effecten van subjectiviteit en objectiviteit aantoonden. In dit proefschrift wordt op vergelijkbare manier gekeken naar verschillen in zinsbouw bij Arends en Biesheuvel (Hoofdstuk 8), en naar zinsaspect en werkwoordgebruik in het werk van Grunberg, Bouazza en Dorrestein (Hoofdstuk 9). Subjectiviteit en objectiviteit zijn belangrijke effecten die met behulp van talige middelen worden gecreëerd en hoewel dit onderwerp niet in de titels van de komende hoofdstukken genoemd wordt, zal subjectiviteit in alle hoofdstukken een centrale rol blijken te spelen.

8 Chaos en helderheid
Talige gekte in het werk van Jan Arends en Maarten Biesheuvel

8.1 Inleiding

Jan Arends en Maarten Biesheuvel zijn meesters in het beschrijven van de gedachtewereld van gekken en zonderlingen.[175] Beiden hebben verhalen geschreven die gaan over de verhouding tussen gekte en normaliteit, met zeer humoristische – en bij Arends vaak ook schrijnende – schetsen van de relatie tussen verplegers en verpleegden. Thematisch mogen de twee auteurs overeenkomen, stilistisch verschillen ze als dag en nacht. Soberheid troef bij Arends, terwijl Biesheuvel bekendstaat om zijn warrige, lange en barokke zinnen. Twee korte verhalen dienen in dit hoofdstuk als casus voor een stilistische analyse: 'De heer Mellenberg' van Maarten Biesheuvel en 'Het ontbijt' van Jan Arends.[176]

In recensies en andere lezersreacties waarin aan de stijl van beide verhalen gerefereerd wordt (zie paragraaf 8.2), komen twee begrippenparen naar voren:

- Eenvoudig versus chaotisch; en
- Objectief versus subjectief.

'Het ontbijt' van Jan Arends wekt de indruk 'eenvoudig te lezen' en 'objectief verteld' te zijn, terwijl Biesheuvels verhaal over 'De heer Mellenberg' ervaren wordt als 'chaotisch en subjectief verteld' (zie paragraaf 8.2). In dit hoofdstuk wordt nagegaan welke tekstuele effecten verantwoordelijk zijn voor die lezersindrukken.

Zowel in 'Het ontbijt' als in 'De heer Mellenberg' is sprake van vreemde gebeurtenissen waarover in ogenschijnlijk normale taal wordt verteld. 'Het ontbijt' van Jan Arends speelt zich af op een

175 Een eerdere versie van dit hoofdstuk verscheen als Fagel, Van Leeuwen & Boogaart 2011.

176 'Het ontbijt' stamt uit de verhalenbundel *Keefman* uit 1972; 'De heer Mellenberg' is afkomstig uit de bundel *In de bovenkooi* uit 1972. Beide teksten zijn opgenomen in Zwagerman (2005).

zondagmorgen en beschrijft de gebeurtenissen in een verpleegtehuis, waar één van de patiënten, mijnheer Koopman, op de ochtend van zijn verjaardag in een aap verandert en in een boom klimt. De vertelinstantie registreert de reactie van de overige aanwezigen (een bemoederende zuster, een dokter en een beambte) op deze gebeurtenis. Sommigen zien een aap in de boom; anderen zien nog steeds mijnheer Koopman. Is mijnheer Koopman nu echt in een aap veranderd of houdt hij iedereen voor de gek? De visies hierop verschillen en de vertelinstantie houdt zich op de vlakte. Het verhaal geeft blijk van kritiek op de manier waarop ouderen in verpleegtehuizen worden behandeld.

In 'De heer Mellenberg' hebben we te maken met een ik-verteller, genaamd Maarten Biesheuvel, die vertelt over zijn eerste verblijf in een psychiatrische inrichting. Daar was hij met een Messiascomplex opgenomen. De openingszin van het verhaal geeft al aan dat de gekte van de hoofdpersoon een blijvend karakter heeft: 'Acht jaren geleden achtte men het voor de eerste maal dienstig mij naar een gekkenhuis te brengen.' Na die eerste maal volgde dus nog minstens één andere opname, en die implicatie roept dan weer vragen op over de geestestoestand van de verteller in het heden, ten tijde van het vertellen van dit verhaal. Of de verteller op dat moment genezen is of gek, daar wordt geen uitspraak over gedaan. De verteller kenmerkt zich in ieder geval door een grote vereenzelviging met zijn jongere ik.

In het gekkenhuis ontmoet de hoofdpersoon de heer Mellenberg, een 'geleerde' medepatiënt die bezig is met het schrijven van een 'wetenschappelijke verhandeling' in vier talen, een project dat enkel zal slagen indien Mellenberg de tekst op de oude Remington typemachine van de directeur zal mogen uitschrijven. Voor de lezer is het onmiddellijk duidelijk dat Mellenberg minstens zo gek is als Biesheuvel. Voor Biesheuvel is Mellenberg echter het toonbeeld van wetenschappelijke geleerdheid. Hij komt tot het inzicht: 'Ik begon te denken aan mijn Messiasschap en ik begreep dat ik in vergelijking met Mellenberg behoorlijk ziek was.' (B170)[177] Patiënt Biesheuvel besluit daarom zijn Jezusfantasieën te laten varen. Hij slaat een nieuwe weg in: hij wil de volgeling van Mellenberg worden: 'Ik wilde net zo sterk, nuchter en verstandig zijn als hij' (B186). Samen houden ze hun verzorgers en psychiaters voor de gek. De omkering van de verhouding tussen 'gek' en 'normaal' is het centrale motief van dit verhaal.

Gekte in taal

Wat maakt deze twee auteurs en deze twee verhalen nu zo geschikt voor een stilistische analyse? Diversiteit in stijl was het leidende uitgangspunt: één tekst uit de 'sobere' kant van het stijlspectrum, en eentje van de 'barokke' kant. Inhoudelijk en thematisch vertonen beide verhalen overeenkomsten: Arends en Biesheuvel schrijven humoristische verhalen, en bovendien speelt in zowel 'Het ontbijt' als 'De heer Mellenberg' het onderscheid tussen gek en normaal een belangrijke thematische rol. Toch zijn er ook belangrijke verschillen: 'De heer Mellenberg' wordt verteld door een ik-verteller die zich

177 De letters en nummers achter de citaten verwijzen naar auteur en zinsnummer van de verhalen: zin 58 uit 'Het ontbijt' van Arends wordt dus gedefinieerd als A58; de letter B wordt gebruikt om te verwijzen naar 'De heer Mellenberg' van Biesheuvel.

openlijk als patiënt presenteert en die vertelt wat hem acht jaar geleden, toen hij voor het eerst werd opgenomen, is overkomen.[178] Hij gelooft aanvankelijk dat hij de Messias is, hij vindt de verzorgers maar 'raar' en ziet zichzelf en medepatiënt Mellenberg als 'verstandig', wat aan de lezer duidelijke signalen afgeeft om de woorden en de visie van de ik-verteller juist niet voor waar aan te nemen.

'Het ontbijt' wordt verteld door een vertelinstantie die buiten het verhaal staat, zichzelf niet expliciet als 'ik' in het verhaal manifesteert en die over anderen vertelt (d.w.z. in de derde persoon).[179] Deze verteller beschrijft op ogenschijnlijk neutrale en realistische wijze vreemdsoortige gebeurtenissen (een man die in een aap verandert); deze verteller lijdt niet aan een mentale stoornis en neemt ook geen deel aan de verhaalhandeling (hij is zelf geen personage in het verhaal).

Gezien deze inhoudelijke en verteltechnische verschillen, is het er mij niet om te doen om een stijlanalyse te geven van het wereldbeeld van een krankzinnige verteller (Biesheuvel).[180] Ook voor een analyse van de wijze waarop 'gekte' in taal wordt uitgedrukt, zijn de boeken te verschillend (In 'Het ontbijt' gaat het om gekke gebeurtenissen, in 'De heer Mellenberg' is de hoofdpersoon zelf gek.) Mijn stijlanalyses worden gestuurd door een andere vraag, namelijk: kunnen lezersindrukken over de stijl van beide verhalen herleid worden tot tekstuele kenmerken?

De vergelijking van de twee teksten dient om de eigenheid en de specifieke werking van bepaalde taalmiddelen in elk verhaal beter naar voren te laten komen. Dat beide verhalen rond een conflict van gekte en normaliteit draaien, is dus geen noodzakelijke voorwaarde voor stilistische analyse, maar de overeenkomst in inhoud maakt het contrast in stijl en effect des te duidelijker.

In paragraaf 8.2 ga ik in op uitspraken over de stijl van beide schrijvers en beide verhalen. Uit de stijlindrukken van lezers en critici worden twee hypotheses afgeleid. Deze twee hypotheses worden vervolgens in drie stappen onderzocht. Paragraaf 8.3 behelst het voorwerk om tot een beantwoording van de onderzoeksvragen te komen: een kwantitatieve analyse van de schikking van beide verhalen: zinslengte, zinsvolgorde, aantallen en verhoudingen van hoofdzinnen en bijzinnen worden onder de loep genomen. De getallen en verhoudingen uit deze paragraaf vormen het uitgangpunt voor de

178 In de terminologie van Genette wordt gesproken van een homo- of autodiëgetische verteller: een ik-verteller, die vertelt over wat hij zelf heeft meegemaakt.

179 Ofwel: een extra- en heterodiëgetische verteller in termen van Genette. 'Extradiëgetisch' duidt aan dat de verteller niet zelf deelneemt aan de verhaalhandeling. 'Heterodiëgetisch' betekent dat hij over anderen vertelt, niet over gebeurtenissen waar hij zelf bij betrokken is. Deze verteller is dus zelf geen personage in het verhaal. Zie Herman en Vervaeck (2005, 84-94) voor een heldere uitleg van de op Genette gebaseerde indeling in intra-/extradiëgetisch en hetero-/homodiëgetisch.
Op de specifieke stilistische kenmerken van de vertelinstantie in 'Het ontbijt' wordt nog teruggekomen in paragraaf 8.5.

180 Zie voor een retorische en narratieve analyse van waanzin in de literatuur het proefschrift van Bernaerts (2011) en het speciale nummer 'Madness in Fiction' van het tijdschrift *Style* (Bernaerts e.a. 2009). Bernaerts (2011) geeft een retorische analyse van waanzin in drie verhalen met autodiëgetische vertellers die zelf aan waanzin lijden. In zijn proefschrift wordt ook diverse malen gerefereerd aan Biesheuvel (bijv. op p. 63), wiens verhalen 'Paviljoen E' (dat Bernaerts behandelt) en 'De heer Mellenberg' eenzelfde type verteller hebben.

nadere inhoudelijke en functionele analyses in paragraaf 8.4 en 8.5. In 8.4 gaat de aandacht uit naar de chaos in 'De heer Mellenberg' in contrast met de helderheid van het verhaal van Arends. In 8.5 staat de vermeende objectiviteit van 'Het ontbijt' centraal, en wordt de subjectiviteit van beide verhalen nader onderzocht.

8.2 Het macroniveau: lezersindrukken

De specifieke onderzoeksvragen waarmee ik beide verhalen heb benaderd, zijn afgeleid van lezersindrukken over de stijl van Jan Arends en Maarten Biesheuvel. Kranten- en tijdschriftrecensies van de verhalenbundels waarin de betreffende verhalen zijn opgenomen, vormden een eerste bron hiervoor. Maar het gebruik van recensies is niet onproblematisch. De critici gaan namelijk lang niet altijd in op de twee verhalen die het onderwerp zijn van deze stilistische analyse: 'Het ontbijt' stamt uit de verhalenbundel *Keefman*, waarbij vanzelfsprekend de meeste aandacht uitgaat naar het titelverhaal. Ook 'De heer Mellenberg' is niet het titelverhaal van Biesheuvels bundel, en krijgt slechts zijdelings aandacht in de literaire kritiek. Bovendien is stijl slechts een bijzaak in de recensies: de meeste aandacht gaat uit naar de inhoud van de teksten.

Daarom is de informatie uit de recensies aangevuld met een enquête onder tweedejaarsstudenten Nederlandse taal en cultuur in Leiden, deelnemers aan het vak Stilistiek (2008-2010). Aan hen is onder meer gevraagd om een indruk te geven van de stijlverschillen die zij observeren tussen de twee verhalen.[181] Hun oordelen over de stijl van 'Het ontbijt' en 'De heer Mellenberg' kwamen globaal overeen met de stijluitspraken van recensenten over Arends en Biesheuvel, waaruit geconcludeerd kan worden dat deze uitlatingen een solide uitgangspunt vormen voor stilistisch onderzoek van de beide verhalen.

De stijluitspraken van lezers en critici die hieronder nader worden omschreven, zijn impressionistisch en generaliserend van aard. De gebruikte omschrijvingen zijn weliswaar intuïtief aannemelijk, maar niet of nauwelijks gebaseerd op tekstuele evidentie. Er wordt namelijk niet of slechts oppervlakkig een relatie gelegd tussen de stijluitspraken ('sober', 'helder') en specifieke linguïstische kenmerken in de verhalen (zoals korte zinnen, weinig bijvoeglijke naamwoorden, etc.). Ook is er weinig oog voor

181 Dit gebeurde in het kader van een verplichte opdracht in stijlanalyse, waarbij de studenten in tweetallen stap voor stap het proces van een stilistische interpretatie doorliepen en daarvan schriftelijk verslag deden. De opdracht bestond uit drie onderdelen: 1) Het geven van een impressionistisch oordeel over de stijl van de teksten ('Welke verschillen vallen op?'); 2) Het opsporen van stilistisch relevante taalelementen d.m.v. een zinslengte- en schikkingsanalyse en door het langslopen van een checklist Nederlandse stijlmiddelen (Verhagen 2001); en ten slotte: 3) Het in verband brengen van de stijl met de interpretatie van de tekst. Deze opdracht werd uitgedeeld na drie inleidende collegeweken; studenten hebben op dat moment een globaal inzicht in doel en werkwijze van de letterkundige stilistiek, en passen die pas verworven kennis in deze opdracht voor het eerst toe. Vanwege het inleidende karakter van deze oefening is als vertrekpunt van de analyse gekozen voor een vraag die aansluit bij de nog niet door stilistische reflectie beïnvloede leeservaring van de studenten: we vragen naar hun intuïties als 'gewone' lezers, niet als stilistici. De opdracht leverde in het collegejaar 2008-2009 30 studentenoordelen op; in 2009-2010 waren er 41 werkstukken.

de samenhang tussen stijl en inhoud van een tekst, met andere woorden: wat de stijlkenmerken juist in deze tekst voor effect bereiken. Op welke wijze creëren Biesheuvels lange, samengestelde zinnen de 'gekte' en 'subjectiviteit' van zijn verhaal? En hoe ontstaat uit de sobere, heldere, objectief ogende taal van Arends een verhaal dat bij nader inzien toch nog veel vraagtekens oproept? Door de stijlanalyse in de volgende paragrafen tracht ik een relatie te leggen tussen de indrukken van lezers – die hieronder nader omschreven worden – en de tekstuele eigenschappen van de verhalen.

Stijlindrukken van 'Het ontbijt'

Door de studenten Stilistiek wordt de stijl van Arends' 'Het ontbijt' omschreven als:

- 'simpel'
- een 'jip-en-jannekestijl'
- 'observerend'
- 'registrerend'
- 'sober'
- 'het verhaal komt over als een vrij objectief en zakelijk verslag van wat er gebeurt'
- Arends beschrijft de gebeurtenissen 'expliciet, niet zoals bij Biesheuvel vanuit de zieke geest van de hoofdpersoon'[182]

Daarnaast wijzen sommige studenten erop dat de verteller alleen de gedachten van anderen weergeeft en niet de gedachtewereld van de hoofdpersoon, mijnheer Koopman.

Indrukken van recensenten over de stijl van Arends sluiten aan bij de opinie van de studenten. 'Sober' en 'kraakhelder' zijn woorden die geregeld voorkomen in de literaire kritiek.[183] De helderheid

182 Deze citaten zijn rechtstreeks ontleend aan de werkstukken van de studenten.

183 Andere omschrijvingen luiden onder meer: 'droge, nuchtere stijl' (Van Straten 1972); 'klinische, overzichtelijke taal' (Komrij 1972); 'veel van zijn werk maakt indruk door de simpele eenvoud' (Schouten 2003); 'Arends hanteert een heel sobere stijl, de taal is ontdaan van iedere franje' (Delameilleure 1984); 'kaal en een beetje houterig, een gestileerde spreektoon' (Nuis 1979).
Deze stijluitspraken betreffen het oeuvre van Arends in het algemeen; het verhaal 'Het ontbijt' is in de literaire kritiek onopgemerkt gebleven. Met de receptie van Arends' werk is namelijk iets bijzonders aan de hand. De literaire kritiek richtte zich vrijwel uitsluitend op een biografische interpretatie van zijn oeuvre, wat gezien de levensloop van Arends ook niet heel verwonderlijk is. Wat Arends' proza betreft, zijn de recensenten eensgezind in hun oordeel dat hij slechts een handvol echt goede verhalen heeft geschreven: 'Keefman', 'Een vrijgezel op kamers' en 'Ik had een strohoed en een wandelstok'. Het overige proza wordt (al dan niet terecht) afgedaan als 'weinig geslaagd'. Het ontbreken van aandacht voor 'Het ontbijt' is hieruit wellicht te verklaren. Dit verhaal gaat een biografische interpretatie uit de weg en heeft bovendien meer merites dan door de literaire kritiek is herkend. Het is opmerkelijk ook dat in dit verhaal geen 'gek' maar een oudere (licht demente) 'meneer' hoofdpersoon is. De setting van het verhaal is ook geen psychiatrische instelling, maar een verzorgingstehuis.

van Arends' stijl wordt door recensenten meermalen gecontrasteerd met de psychiatrische gestoordheid van zijn hoofdpersonen:

> [H]et onderwerp is wel eenzaamheid en verwarring in het hoofd, maar Arends' stijl, woordkeus, […] is zo dat elke verwarring er met noeste volharding uit is gehaald, zodat er kraakheldere verhalen overbleven (Peeters 1979).

De openingsregels van 'Het ontbijt' illustreren de toepasselijkheid van deze stijlindrukken:

> Het is niet zomaar een dag. Het is 1 september.
> Bovendien is het zondag. En mijnheer Koopman is jarig. De andere heren zijn al vele uren op. De nachthulp is vanmorgen om vijf uur met wassen begonnen. Nu hebben ze, voorzover ze ter been zijn, allemaal hun zondagse pak aan en ze hebben al ontbeten.
> De meesten zitten in de serre. Ze roken of ze pruimen. Ze maken ruzie, of kijken naar buiten. Veel is daar niet te zien. Een stoffig gazonnetje. Een grote kastanjeboom die veel licht wegneemt en van de winter zal worden omgehakt. Een zwartgeteerde schutting.
> Het is 1 september 1968. Maar mijnheer Koopman slaapt nog. Hij is nu 79 jaar (A1-17).

Stijlindrukken van 'De heer Mellenberg'

Dat de stijl van Maarten Biesheuvel diametraal tegenover die van Arends staat, wordt meteen duidelijk uit uitspraken van de literaire kritiek:

> De verhalen daveren dan ook van onrust tot in de wijze van schrijven en componeren: soms lange zinnen waarin de gevarieerde informatie zich opstapelt, en binnen het verhaal verspringen plaats en tijd voortdurend; het een sleept het ander aan, er moet heel wat tussen haken meegedeeld worden, maar de auteur houdt alles bij elkaar; de overvloed van onverwacht opdoemend materiaal stoort nergens. In het hanteren van afdwalingen toont Biesheuvel zich een meester; in de overdrijving, die tragi-komisch werkt, trouwens ook (Fens 1972).[184]

184 Zo ook: 'exuberante', 'beheerst barokke stijl' (juryrapport Alice van Nahuysprijs, geciteerd naar Huisman 1972); 'Hij geeft u gerust een drie bladzijden lange opsomming van namen, of een zin die drie bladzijden tussen haakjes blijft, hij schuwt geen anakoloeten of slangenzinnen. Maar hij wordt daardoor nooit onverstaanbaar, omdat hij vol ideeën zit, duizenden ideeën' (Komrij, 1972); 'U kent wel die verhalen met een "open einde". Het kan zus, maar ook zo aflopen. Bij Biesheuvel zou je kunnen spreken van "open zinnen". Iedere mededeling is vatbaar voor twijfel, bijzinnen, afdwalingen' (Bernlef 1972); 'De toon van Biesheuvel is even manisch, hij praat/schrijft zoals het ter plekke in zijn hoofd opkomt, even ongecontroleerd, even weinig gestructureerd. Op z'n minst houdt de lezer behalve tuitende oren het gevoel over dat de waterval van woorden, de stroom van associaties en afdwalingen iets moeten toedekken, een grote wanhoop' (Vogelaar 1972); 'Zijn eigenzinnige gedachten vinden vorm in lange, ingewikkelde zinnen, vaak doorspekt met tussenzinnen. Toch wordt hij nooit onverstaanbaar' (Roggeman, 1974); 'Ze bobbelen aan alle kanten tegen de muren van het verhaal, vertroebelen de lucht, brengen de lezer van zijn apropos, want Biesheuvel dwaalt zonder aarzelen van zijn oorspronkelijke onderwerp af wanneer hem ook maar een glimp van een nieuwe gedachte te binnen schiet

Studenten karakteriseren Biesheuvels tekst in vergelijking met Arends als:

- 'schrijftaal'
- 'kleurrijker'
- 'chaotischer'
- 'subjectiever'

Biesheuvel heeft volgens de studenten 'aan elkaar geplakte zinnen' die 'eindeloos zo door kunnen gaan' en zijn tekst heeft 'door de langere en gelaagdere zinnen en het ik-perspectief een persoonlijker en subjectiever karakter' dan die van Arends. Ik citeer ook van Biesheuvels verhaal de openingsregels, waarbij de vierde, 117 woorden tellende en uit vijf hoofdzinnen en zes bijzinnen bestaande zin een goede illustratie is bij de stijlomschrijving van Kees Fens.

> Acht jaren geleden achtte men het voor de eerste maal dienstig mij naar een gekkenhuis te brengen. Ik werd ondergebracht in 'mannen E'. Tegenwoordig 'heren E'. Toen ik een beetje beter was en met andere mensen mocht praten dan met de meest zware zotten van het paviljoen (deze werkelijkheid laat zich met geen pen beschrijven en ik laat een poging daartoe, die volstrekt zinloos zou zijn of me, door de inspanning van het schrijven over zulke prachtige, primitieve mensen, onmiddellijk in een toestand zou brengen dat ik weer met en tussen hen moest leven, om al die redenen maar achterwege. Natuurlijk zou ik best eens terug willen om op adem te komen van de waanzin aan onze universiteiten en grote bibliotheken. 'Maar tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren.') werd ik naar het paviljoen voor arbeidstherapie gestuurd (B1-4).

Twee hypothesen

Uit bovenstaande uitspraken van recensenten en studenten komen de oppositie 'helder' (Arends) versus 'chaotisch' (Biesheuvel), en de oppositie tussen 'objectief' (Arends) en 'subjectief' (Biesheuvel) naar voren.[185] In de lezersindrukken worden al de korte zinnen van Arends en de lange zinnen van Biesheuvel genoemd als belangrijke talige factoren die een rol spelen in de specifieke stijl van beide schrijvers. Daarnaast worden Biesheuvels gekte en Arends' reportagestijl als factoren gezien die een rol spelen in het effect van subjectiviteit en objectiviteit. Dat leidt tot twee parallelle en contrasterende hypothesen met ieder twee deelhypothesen:

---

of een merkwaardig voorval uit zijn jeugd of… enfin, u begrijpt het wel, het is vaak om dol van te worden, maar toch slaagt Biesheuvel er altijd weer in om zijn verhaal "rond" te maken' (Sitniakowsky 1972). Deze en andere stijluitspraken zijn aangetroffen in recensies van *In de bovenkooi*, de verhalenbundel waaruit 'De heer Mellenberg' afkomstig is. Ook Biesheuvels verhalen worden vaak biografisch uitgelegd. Recensenten hebben echter in hogere mate dan bij Arends oog voor de stijl van zijn verhalen.

185 Deze begrippen staan tussen aanhalingstekens omdat het gaat om *indrukken* van lezers. Er is nog niet vastgesteld of die indrukken in overeenstemming zijn met de tekstuele eigenschappen van de beide verhalen. De hypothese kan uiteraard niet alleen geverifieerd, maar ook gefalsifieerd worden.

Hypothese 1 (Chaos versus helderheid)

a. De lange en samengestelde zinnen in Biesheuvels 'De heer Mellenberg' zijn verantwoordelijk voor de indruk van 'chaos' en 'warrigheid' bij de lezers.[186]
b. 'Het ontbijt' creëert daarentegen door het gebruik van korte zinnen bij lezers de impressie van een 'sober', 'helder' en 'eenvoudig' verhaal.

Hypothese 2 (Registrerende stijl versus subjectieve visie)

a. 'Het ontbijt' heeft een objectieve vertelstijl, er wordt geregistreerd wat er gebeurt.
b. 'De heer Mellenberg' is daarentegen een verhaal met een subjectieve vertelstijl, verteld vanuit het perspectief van een gek.

Deze hypothesen geven aanleiding om gericht naar tekstkenmerken te zoeken in beide teksten. De deelhypothesen bijvoorbeeld die onder b. genoemd staan, bevinden zich op het snijvlak van stijl en vertelperspectief dat in hoofdstuk 5 werd uiteengezet. Het gaat hierbij niet zozeer om verschillen in vertelsituatie (volgens de indelingen van Stanzel, Genette of Bal), maar om de stilistische diversiteit die op kan treden bij een gekozen vertelperspectief. Die diversiteit wordt door Simpson (1993) ingedeeld in termen van positief, neutraal en negatief.[187] In lijn van Simpsons *modal grammar of point of view*, zou men kunnen verwachten dat de subjectiviteit van Biesheuvels verhaal veroorzaakt wordt door de aanwezigheid van taalelementen met *positive shading*, en dat 'Het ontbijt' registrerend en objectief oogt door *neutral shading*. Hoe het precies zit met de stilistische invulling van het vertelperspectief in 'Het ontbijt' komt in paragraaf 8.5 aan de orde.

Daarnaast komt ook de *Checklist Nederlandse stijlmiddelen* van pas om te bepalen welke taalelementen mogelijk verantwoordelijk zijn voor de subjectieve dan wel objectieve indruk van de beide teksten. Modale werkwoorden en bijwoorden (categorie A 10) zijn factoren die al in Simpsons *modal grammar*-analyse genoemd worden en die bijdragen aan de subjectiviteit (zie paragraaf 8.5), maar ook de zinsbouw (paragraaf 8.3) is een factor die nader beschouwd dient te worden: hoe worden tekstsegmenten met elkaar verbonden: door juxtapositie, nevenschikking of onderschikking (categorie A4)? Wordt vooral de rechte volgorde gebruikt of is er sprake van bijzondere vooropplaatsingen of andere niet-standaardconstructies? (Categorie A1) Men zou kunnen verwachten dat er bij Arends veel sprake is van juxtapositie (het naast elkaar plaatsen van zinnen zonder connectief) zonder al te veel interpreterende en voegwoorden en interpreterende of evaluerende bijwoorden (zodat, daardoor, misschien, jammer genoeg …); vergelijk het verschil tussen de volgende twee zinnen:

186 'Samengestelde zinnen' (ook wel 'complexe zinnen' genoemd) zijn zinnen die bestaan uit meer dan één verbinding van onderwerp en gezegde (*E-ANS* 19-2-1). Een onderwerp-gezegdeverbinding wordt ook wel een 'claus' genoemd.

187 Zie paragraaf 5.3 voor uitleg van de begrippen *positive, negative* en *neutral shading*.

1. Het regende buiten hard. Hij zou doorweekt zijn voor hij bij de auto was. Hij greep een paraplu van de kapstok.
2. Jammer genoeg regende het buiten hard, zodat hij doorweekt zou zijn voor hij bij de auto was. Daarom greep hij een paraplu van de kapstok.

In (2) is de verteller meer aanwezig dan in (1) door expliciete aanduidingen als 'jammer genoeg', 'zodat' en 'daarom'. Voorbeeld (1) heeft geen vooropplaatsingen en alle zinnen staan daardoor in de rechte volgorde (S-V-O). Zin (1) zou op grond van onder meer de afwezigheid van evaluatieve opmerkingen en connectieven als 'objectiever' beoordeeld kunnen worden dan zin (2).[188] Dit soort factoren zullen dus ook beschouwd worden in de stijlanalyse van de verhalen van Biesheuvel en Arends (paragraaf 8.4).

Doordat in de hypotheses de uitspraken van de literaire kritiek als leidraad worden genomen, is deze stilistische analyse van de verhalen van Arends en Biesheuvel een vorm van *top down*-onderzoek. De lezersoordelen vormen het uitgangspunt; op basis daarvan zoek ik naar tekstkenmerken die verantwoordelijk zouden kunnen zijn voor het door de lezers omschreven effect. Een *bottom up*-benadering zou ook mogelijk zijn: in dat geval zouden alle punten van de checklist langsgegaan moeten worden op zoek naar bijzondere kenmerken in de beide verhalen. Een *bottom up*-benadering heeft echter als nadeel dat ze veel breder en daardoor ongerichter is dan een *top down*-benadering. Die laatste zorgt namelijk voor een eerste selectie van mogelijk relevante stilistische verschijnselen en daarmee voor een inperking van het onderzoeksveld.

In dit onderzoek ben ik zoals gezegd vertrokken vanuit de lezersindrukken. Een alternatief vertrekpunt was ook mogelijk geweest: het centrale motief van het verhaal, bijvoorbeeld de omkering van de verhouding tussen 'normaal' en 'gek' bij Biesheuvel, had ook als macroniveau kunnen dienen. Doel van de stijlanalyse zou in dat geval zijn geweest: na te gaan op welke wijze de stijl (het microniveau) bijdraagt aan het tot uitdrukking brengen van dit thema. In dat type onderzoek wordt de stijlanalyse gebruikt om een literaire interpretatie te ondersteunen met concrete en controleerbare data. Deze aanpak wordt in het volgende hoofdstuk gevolgd in de stilstische analyse en interpretatie van Arnon Grunbergs *De asielzoeker* (hoofstuk 9). In dit hoofdstuk is het mijn doel om linguïstische evidentie te vinden voor de lezersindrukken over de verhalen van Arends en Biesheuvel.

Zoals in Deel I van dit proefschrift is gesteld, is het de claim van de stilistiek dat door middel van een linguïstisch-literaire analyse een interpretatie nauwkeurig, controleerbaar en minder subjectief gemaakt kan worden. De stap van linguïstische data naar inhoudelijke functietoekenning en literaire interpretatie is echter altijd ingewikkeld. De lezersuitspraken over de stijl van Arends en Biesheuvel geven aan in welke richting we zouden kunnen zoeken om de impressionistische omschrijvingen te verklaren: de 'chaotische', 'warrige' stijl van Biesheuvel wordt door de lezers in één adem genoemd

188 Anbeek & Verhagen (2001, 18-21) toonden aan dat Voskuil in een representatief tekstfragment uit *Het bureau* voornamelijk rechte volgorde en juxtapositie gebruikt. Zij leggen een verband tussen deze tekstuele kenmerken en de indruk van objectiviteit die zijn stijl wekt.

met zijn lange en gelaagde zinnen. En omgekeerd wordt er een verband gelegd tussen Arends' korte zinnen en zijn heldere stijl. Maar waar precies in die korte zinnen ontstaat het effect van 'objectiviteit', en welke elementen in Biesheuvels zinnen veroorzaken het effect van 'warrigheid'?

In dit onderzoek vormt de cognitieve linguïstiek de externe evidentie voor de analyses en interpretaties. De cognitieve taalkunde is bij uitstek geschikt om de processen te beschrijven waarlangs lezers tot bepaalde inferenties en interpretaties komen (zie ook hoofdstuk 7). In mijn analyse hieronder baseer ik me dan ook op cognitief-taalkundige literatuur over functie van hoofd- en bijzinnen, coherentierelaties en subjectiviteit in teksten. Er is echter geen een-op-eenrelatie tussen talig verschijnsel en inhoudelijk effect (zie paragraaf 2.4). Dit is de reden dat er enige voorzichtigheid in acht genomen zal worden als het gaat om het verbinden van conclusies aan de gevonden taalverschijnselen.

Bovenstaande hypotheses zijn intuïtief aannemelijk, maar pas uit de analyse zal blijken of ze standhouden, of dat er wellicht andere taalelementen zijn die (mede-)verantwoordelijk zijn voor de vastgestelde indrukken van 'helder' versus 'chaotisch' en 'objectief' versus 'subjectief'. De twee hypothesen die hierboven zijn opgesteld, vormen in feite twee afzonderlijke stijlstudies. Ze worden hieronder dan ook in twee verschillende paragrafen (8.4 en 8.5) beantwoord. Het vertrekpunt voor beide analyses is echter hetzelfde: in paragraaf 8.3 wordt een algemene schikkingsanalyse van de twee teksten gegeven. Paragraaf 8.4 gaat vervolgens in op de chaoshypothese en in 8.5 wordt de helderheidshypothese nader onderzocht. Paragraaf 8.6 gaat in op een tweede kwantitatieve studie en in paragraaf 8.7 worden vervolgens de resultaten van de stijlanalyses teruggekoppeld naar de lezersindrukken.

8.3 Schikkingsanalyse

Hoe kan nu de stilistische analyse van 'Het ontbijt' en 'De heer Mellenberg' het beste worden aangepakt? Moeten we op zoek gaan naar 'chaotische', 'heldere', 'objectieve' en 'subjectieve' factoren in de teksten? Dat zou geen goed uitgangspunt zijn, want het zou de analyse te veel sturen en circulair maken. Je neemt dan aan dat de tekst die als 'objectief' beoordeeld wordt, daadwerkelijk veel 'objectieve' elementen zal bevatten en *mutatis mutandis* geldt hetzelfde voor de als 'subjectief' geziene tekst. Maar ten eerste mag de onderzoeker er niet van uitgaan dat lezersindrukken 100% juist zijn. Ten tweede zijn 'objectiviteit' en 'subjectiviteit' geen helder gedefinieerde en meetbare begrippen. En ten derde kun je niet op voorhand zeggen welke tekstuele kenmerken ten grondslag liggen aan de lezersindrukken en (de indruk van) 'objectiviteit' en 'helderheid' of hun tegenhangers. Arends' 'heldere' stijl zal zeker iets te maken hebben met zijn zinsconstructies, maar hoe precies, dat dient nader geanalyseerd te worden. Ten slotte bestaat er het gevaar van tunnelvisie: wanneer een onderzoeker alleen zoekt naar 'heldere' en 'registrerende' elementen in Arends' verhaal, loopt hij het risico dat 'subjectieve' en 'chaotische' elementen die tekst ook bevat, niet worden opgemerkt. Daarom is het zaak de stilistische analyse niet vooraf te laten sturen door de interpretatie van de onderzoeker.

Mijn aanpak is daarom in eerste instantie descriptief. Ik begin met een analyse van de zinslengte, de schikking van hoofd- en bijzinnen en de coherentierelaties tussen zinnen. Dit zijn factoren die

relatief eenvoudig telbaar zijn. Op basis van de resultaten van die analyses wordt in de paragrafen 8.4 en 8.5 getracht een verband te leggen tussen de tekstkenmerken en de lezerservaring van 'chaos' versus 'helderheid' in de twee teksten.

Zinscomplexiteit

Waar in Biesheuvels zinsconstructies ontstaat de chaos die de lezers ervaren? De *Checklist Nederlandse stijlmiddelen* (zie paragraaf 7.3) bevat diverse categorieën op grammaticaal niveau die de blik op dit gebied kunnen scherpen. Leech & Short (2007, 62) wijden zelfs een aparte categorie aan het onderwerp 'zinscomplexiteit'.[189] Daarin wordt gevraagd naar zinslengte, neven- en onderschikking, zinsverbindingen en vooropplaatsingen. Deze factoren zijn eveneens te vinden in de Nederlandse versie van de *Checklist*, waar dit onderwerp wordt uitgesplitst over een aantal verschillende categorieën (A1 t/m A5, zie paragraaf 7.3), die ik hier compact presenteer aan de hand van een vijftal vragen:

1. Wat is de gemiddelde zinslengte?
2. Zijn de zinnen over het algemeen enkelvoudig of samengesteld?[190]
3. Wat is de verhouding tussen enkelvoudige hoofdzinnen, hoofdzinnen met één bijzin en hoofdzinnen met meer bijzinnen?
4. Wat is de aard van de verbindingen tussen de tekstsegmenten: juxtapositie, nevenschikking, hypotaxis of complementatie; finiet of infiniet? Welke overheersen in het algemeen, of in bepaalde tekstgedeelten?
5. Is er sprake van een afwijkende zinsvolgorde, bijvoorbeeld door bijzondere vooropplaatsingen?

De eerste twee vragen zijn snel met enkele getallen te beantwoorden. De gemiddelde zinslengte in het verhaal van Biesheuvel is 16,03 woorden; bij Arends is dat 9,49.[191] Aan de geringere zinslengte bij Arends wordt tevens bijgedragen door de grote hoeveelheid elliptische zinnen (102 ellipsen bij

189 'Zinscomplexiteit' (*sentence complexity* bij Leech & Short) betekent letterlijk 'zinssamenstelling'. 'Complex' dient dus niet opgevat te worden als 'moeilijk', *wel* als 'samengesteld': de term wordt hier in zijn neutrale taalkundige betekenis gebruikt.

190 Een enkelvoudige zin bestaat uit één subject-predicaatsverbinding (meestal een hoofdzin), terwijl een samengestelde zin meerdere subject-predicaatsverbindingen bevat (combinaties van hoofdzinnen en/of combinaties van hoofd- en bijzinnen).

191 Arends: 5691 woorden, 600 zinnen, gemiddeld 9,485 woorden per zin; Biesheuvel: 4281 woorden, verdeeld over 267 zinnen, dus gemiddeld 16,034 woorden per zin. Bij het bepalen van de zinslengte is een formele definitie van het begrip 'zin' gehanteerd: 'In de geschreven taal wordt een zin normaliter gemarkeerd door een hoofdletter aan het begin en een punt, vraagteken of uitroepteken aan het einde' (*E-ANS* 19-1-1). Voor deze definitie van het begrip 'zin' wordt ook wel het begrip 'volzin' gebruikt. Daarmee kan de 'volzin' worden onderscheiden van de andere gebruikswijze van het begrip 'zin', namelijk in de betekenis van subject-predicaatsverbinding (hoofd- en/of bijzin). Eén volzin kan bestaan uit een of meerdere subject-predicaatsverbindingen (hoofd- en/of bijzinnen). Zie over het begrip 'volzin' Onrust e.a. (1993, 183).

Tabel 8.1
Verhouding enkelvoudige en samengestelde zinnen in 'Het ontbijt' en 'De heer Mellenberg'

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Enkelvoudig	92	34	392	65
Samengesteld	175	66	208	35
Totaal	267	100	600	100

Arends, tegenover 12 bij Biesheuvel, zie tabel 8.2).[192] Arends tekst toont daarnaast een voorkeur voor enkelvoudige[193] zinnen (392 van de 600 volzinnen[194]), terwijl we bij Biesheuvel vaker samengestelde zinnen aantreffen (175 van de 267 volzinnen).[195] Zie tabel 8.1.

Het is aannemelijk dat het verschil in zinslengte een bijdrage levert aan het stilistische effect van eenvoud en soberheid bij Arends, en de gekke gedachtesprongen bij Biesheuvel. Algemeen wordt bijvoorbeeld wel aangenomen dat lange zinnen een negatief effect hebben op de leesbaarheid van teksten. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de diverse leesbaarheidsformules die in de loop der jaren zijn opgesteld om de moeilijkheidsgraad van een tekst te meten. Daarbij werd in het verleden vaak een vrij direct verband gelegd tussen zins- en woordlengte en de leesbaarheid of begrijpelijkheid van een tekst.[196] Een bekend probleem is echter dat het resultaat van een leesbaarheidsformule weinig

192 Een elliptische zin is een onvolledige zin, doordat in de hoofdzin onderwerp en gezegde ontbreken (zie *E-ANS* 19.4 voor een uitgebreide definitie). In het volgende fragment zijn de zinnen volgend op de eerste elliptisch: 'Veel is daar niet te zien. Een stoffig gazonnetje. Een grote kastanjeboom die veel licht wegneemt en van de winter zal worden omgehakt. Een zwartgeteerde schutting' (A11-14).
Ook zinnen die bestaan uit louter bijzin(nen) zonder hoofdzin zijn volgens deze definitie (onderwerp+gezegde in de hoofdzin ontbreekt) elliptisch. Zo zijn de tweede en derde zin uit dit fragment geclassificeerd als ellips: 'Maar hij krijgt het wel. Omdat je hem blij wilt laten kijken. Omdat hij altijd zo ontevreden kijkt' (A175-177).
Daarnaast bevat de tekst een zevental zinnen die niet als ellips maar als samentrekking zijn geclassificeerd, omdat daarin enkel het onderwerp ontbreekt (een gezegde is wel aanwezig). Het gaat om zinnen als de laatste drie (dus na de reguliere ellips 'altijd dwars') in dit fragment: 'Alleen maar last heb je van die vent. Altijd dwars. Werkt nooit mee als hij moet worden aangekleed en gewassen. Houdt zich stijf. Vloekt en scheldt en wil nog bijten op de koop toe' (A397-401). Hoewel deze zinnen geen ellipsen zijn maar samentrekkingen, dragen ze vanwege de inkorting die plaatsvindt wel bij aan de kortheid van Arends' zinnen. Samentrekkingen komen, net als ellipsen, vaak voor bij Arends, maar deze zijn in deze analyse niet afzonderlijk geteld. Een samentrekking is geclassificeerd als een normale hoofdzin.

193 'Enkelvoudig' wil zeggen dat de zin bestaat uit één subject-predicaatsverbinding of één elliptische hoofdzin. Het totaal aantal enkelvoudige zinnen is bepaald door de getallen uit de categorieën 1 hz en 1 ell hz bij elkaar op te tellen.

194 Zie noot 190 voor het onderscheid tussen volzin en hoofd- of bijzin.

195 Met verschillen in corpusgrootte is rekening gehouden door een loglikelihoodanalyse (LL) uit te voeren. Met een LL-score van 16.19 is dit verschil statistisch significant voor $p<0.0001$ (99,99%).

196 De eerste leesbaarheidsformule werd in 1948 ontwikkeld door de Amerikaan R. Flesch, en luidt: R.E. = 206.835 – 0.846 x woordlengte – 1.015 x zinslengte (waarbij R.E. staat voor Reading Ease). In de jaren zeventig werden

Tabel 8.2
Hoofd- en bijzinnen in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'[197]
8.2a Hoofdzinnen zonder bijzinnen

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
1 hz	88	33	317	52,8
1 ell hz	4	1,5	75	12,5
2 hz	51	19	42	7
2 ell hz	4	1,5	3	0,5
3 hz	20	7,5	4	0,7

8.2b Hoofdzinnen met 1 bijzin

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
1 hz 1 bz	35	13	82	13,7
1 ell hz 1 bz	2	0,75	11	1,8
2 hz 1 bz	21	7,9	18	3
2 ell hz 1 bz	0	0	1	0,2
3 hz 1 bz	13	4,9	0	0

8.2c Hoofdzinnen met 2 bijzinnen

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
1 hz 2 bz	6	2,25	24	4
1 ell hz 2 bz	2	0,75	2	0,3
2 hz 2 bz	4	1,5	3	0,5
3 hz 2 bz	5	1,9	1	0,2

ook in Nederland formules ontworpen. Bijvoorbeeld door Van Hauwermeiren (1975). In diens formules wordt onder meer gelet op het aantal lettergrepen per honderd woorden, het aantal eenlettergrepige woorden per honderd woorden, het aantal woorden met meer dan drie lettergrepen per honderd woorden, het aantal woorden per zin, het aantal lettergrepen per T-eenheid (= een subject-predicaatsverbinding die geen deel uitmaakt van een andere subject-predicaatsverbinding), en het aantal woorden in de tangconstructie per honderd woorden.

197 Legenda: hz = hoofdzin(nen); bz = bijzin(nen); ell = elliptische zin(nen). De categorie 2 hz omvat dus alle zinnen die bestaan uit precies twee hoofdzinnen. De omschrijving '3hz' is gebruikt als verzamelterm en bevat alle zinnen met drie *of meer* hoofdzinnen. Hetzelfde geldt voor de aanduiding 3 bz. Deze categorie omvat alle voorkomens van drie *of meer* bijzinnen.

8.2d Hoofdzinnen met 3 bijzinnen

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
1 hz 3 bz	4	1,5	5	0,8
2 hz 3 bz	2	0,75	2	0,3
3 hz 3 bz	4	1,5	0	0

8.2e Bijzinnen zonder hoofdzin

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
0 hz 1 bz	1	0,4	8	1,3
0 hz 2 bz	1	0,4	1	0,2
0 hz 3 bz	0	0	1	0,2

inhoudelijke informatie oplevert. Je krijgt weliswaar een globale indicatie van de moeilijkheidsgraad van een tekst, maar het blijft nog onduidelijk *waar* zich eventuele problemen in de tekst bevinden.[198] Inhoudelijk onderzoek is nodig om vast te stellen welke concrete tekstkenmerken verantwoordelijk zijn voor bijvoorbeeld de indruk van 'warrigheid' en 'chaos' bij Biesheuvel.

Kraf & Pander Maat (2009, 101-108) geven een overzicht van zes groepen tekstkenmerken die de leesbaarheid van een tekst kunnen beïnvloeden. Daarin spelen naast woord- en zinslengte en graad van inbedding van de bijzinnen ook andere elementen een rol, zoals voorspelbaarheid van de tekstvoortzetting, informatiedichtheid, coherentierelaties, concreetheid en persoonlijkheid van een tekst. Dat zijn factoren die het zinsniveau overstijgen en te maken hebben met tekstsamenhang en aantrekkelijkheid van teksten. En deze opsomming is lang niet compleet.[199] Het vaststellen van de gemiddelde zinslengte en van het type zinnen (overwegend enkel- of meervoudig) geeft dus slechts een eerste, globale indruk. Daarom wordt met de beantwoording van de overige drie vragen van de schikkingsanalyse steeds dieper en inhoudelijker op de teksten ingegaan. Om vraag 3 te beantwoorden heb ik een analyse gemaakt van voorkomens en combinaties van hoofd- en bijzinnen in beide teksten. De resultaten daarvan zijn weergegeven in tabel 8.2.

Uit deze tabellen zijn de gegevens af te leiden waarmee vraag 3 – hoe is de verhouding tussen enkelvoudige zinnen, zinnen met één bijzin, en zinnen met meerdere bijzinnen? – beantwoord kan worden. Die gegevens worden overzichtelijk gepresenteerd in tabel 8.3. In die tabel vallen onder meer de hogere percentages nevenschikking en onderschikking met een combinatie van meerdere hoofd- en bijzinnen op bij Biesheuvel, en springt wederom de grote hoeveelheid enkelvoudige zinnen bij Arends eruit.

198 Zie voor een overzicht van de kritiek op leesbaarheidsformules Kraf & Pander Maat (2009, 98-99).

199 Ook factoren als modaliteit, passiefconstructies, gebruik van negatie, afwijkende zinsvolgorde of afwijkende presentatie van gebeurtenissen hebben invloed op de leesbaarheid (Kraf & Pander Maat 2009, 101-108).

Tabel 8.3
Verhouding nevenschikking en onderschikking in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Enkelvoudig[200]	92	34,46	392	65,33
Nevenschikking[201]	75	28,09	47	7,83
Onderschikking 1hz+1bz	37	13,86	93	15,5
Onderschikking[202] 2-3hz; 1-3bz	63	23,60	68	11,33
Totaal	267	100%	600	100%

De eerste drie vragen van de schikkingsanalyse (gemiddelde zinslengte, de verhouding tussen enkelvoudige en samengestelde zinnen, aantallen en verhoudingen van hoofd- en bijzinnen) zijn hiermee beantwoord. Bovenstaande getallen geven al een wat gedetailleerde kijk op de kortheid van Arends' zinnen en de lange zinnen van Biesheuvel. Maar aantallen of verhoudingen van hoofd- en bijzinnen vertellen ons net zo min als gemiddelde zinslengte iets over de *aard* en *functie* van de zinnen. Met de twee overgebleven vragen, die ik hieronder voor het gemak herhaal, komen we steeds dichter bij een inhoudelijke en functionele interpretatie bij Arends en Biesheuvel:

4. Wat is de aard van de verbindingen tussen de tekstsegmenten: juxtapositie, nevenschikking, hypotaxis of complementatie; finiet of infiniet? Welke overheersen in het algemeen, of in bepaalde tekstgedeelten?
5. Is er sprake van een afwijkende zinsvolgorde, bijvoorbeeld door bijzondere vooropplaatsingen?

Omdat bij de beantwoording van deze vragen de inhoudelijke functie van de gebruikte taalelementen steeds belangrijker wordt, worden vanaf dit punt de in paragraaf 8.2 geformuleerde hypothesen afzonderlijk behandeld. In paragraaf 8.4 onderzoek ik of aan de hand van de aard van de verbindingen en bijzondere vooropplaatsingen (vragen 4. en 5.) een antwoord gegeven kan worden op hypothese 1 (chaos versus helderheid); in 8.5 vormt vraag 4. (de bijzinsanalyse) ook het uitgangspunt om licht te werpen op hypothese 2 (registrerende stijl versus subjectieve visie, zie paragraaf 8.2). Daarbij wordt onder meer gekeken naar taalelementen die modaliteit uitdrukken, met het oogmerk om uitspraken te doen over de subjectiviteit en objectiviteit van de teksten van Arends en Biesheuvel.

200 Tot de enkelvoudige zinnen behoren de categorie 1 hz en 1 ell hz.

201 Het aantal nevengeschikte zinnen is bepaald door de gegevens uit de categorieën 2 hz, 2 ell hz en 3 hz bij elkaar op te tellen.

202 Deze gegevens worden gevormd door de getallen uit de categorieën 2 hz 1 bz, 2 hz 2 bz, 2 hz 3 bz, 3 hz 1 bz, 3 hz 2 bz, en 3 hz 3 bz bij elkaar op te tellen.

8.4 Chaos versus helderheid

Tekstcoherentie in 'De heer Mellenberg'

In deze paragraaf staat Biesheuvels verhaal 'De heer Mellenberg' centraal en dient 'Het ontbijt' van Jan Arends als vergelijkingsmateriaal voor een onderzoek naar hypothese 1 (chaos versus helderheid). In de volgende paragraaf (8.5) worden de verhoudingen omgedraaid en ligt het uitgangspunt bij het verhaal van Arends om de effecten van subjectiviteit en objectiviteit in beide verhalen voor het voetlicht te brengen.

Hypothese 1 bestond uit twee delen en luidde als volgt:

Hypothese 1 (Chaos versus helderheid)

a. De lange en samengestelde zinnen in Biesheuvels 'De heer Mellenberg' zijn verantwoordelijk voor de indruk van 'chaos' en 'warrigheid' bij de lezers.[203]
b. 'Het ontbijt' creëert daarentegen door het gebruik van korte zinnen bij lezers de impressie van een 'sober', 'helder' en 'eenvoudig' verhaal.

Een direct verband leggen tussen zinslengte, aantallen samengestelde zinnen en de chaos en warrigheid die Biesheuvels tekst wekt, zou te simpel wezen. Kraf & Pander Maat (2009, 101-108) wijzen erop dat ook factoren als voorspelbaarheid van de tekstvoortzetting, informatiedichtheid en coherentierelaties van belang zijn bij het bepalen van de leesbaarheid van een tekst. Daarom staat in deze paragraaf de tekstcoherentie centraal, en dat gebeurt op twee niveaus: ik behandel eerst tekstcoherentie tussen (nevengeschikte) *hoofdzinnen* en de rol van vooropplaatsingen; daarna worden de *bijzinnen* aan een nader onderzoek onderworpen.

Allereerst worden in deze paragraaf de effecten op de tekstsamenhang van de nevenschikking bij Biesheuvel vergeleken met die van de korte, enkelvoudige zinnen van Arends: is er sprake van een chronologisch, een causaal of een ander verband tussen de proposities? Het chaotische karakter van Biesheuvels tekst blijkt te worden veroorzaakt doordat chronologisch-causaal vertellen niet het uitgangspunt is. De resultaten van het onderzoek naar vooropplaatsingen en bijzinstypes, verderop in deze paragraaf, bevestigen dit beeld. Ik laat in deze paragraaf zien dat nevenschikkingsanalyse, onderzoek naar vooropplaatsingen en een bestudering van de typen bijzinnen, licht kan werpen op de opbouw van Biesheuvels karakteristieke uitweidende stijl.

Lijmstijl en segregerende stijl

Een typische Biesheuvelzin is de volgende:

203 'Samengestelde zinnen' (ook wel 'complexe zinnen' genoemd) zijn zinnen die bestaan uit meer dan één verbinding van onderwerp en gezegde (*E-ANS* 19-2-1). Een onderwerp-gezegdeverbinding wordt ook wel een 'claus' genoemd.

1. Karel is ook een paar maal geweest maar hij wilde me nu niet meer de zegen geven en Zoltan Szirmai is ook gekomen met Eva. (B59)

Biesheuvels zinnen zijn vaak nevengeschikt verbonden met een voegwoord – meestal met *en* (80 maal), regelmatig met *maar* (57 maal), zelden met *of* (10 maal), zie tabel 8.4.

Tabel 8.4
Nevenschikkende voegwoorden in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'[204]

	Biesheuvel 'De heer Mellenberg'	**Arends** 'Het ontbijt'
En	80	120
Maar	57	67
Want	10	8
Of	19	10
Dus	1	9

Deze getallen wijzen op zichzelf niet op uitzonderlijke verhoudingen in een van beide teksten. Het is daarom zaak om de voegwoorden in hun gebruikscontext te zien, om vast te stellen of er verschillen in gebruikswijze zijn tussen beide teksten.

In de taalwetenschap wordt het gebruik van reeksen nevengeschikt verbonden zinnen wel 'lijmstijl' genoemd: gebeurtenissen worden aan elkaar geplakt tot een reeks van identieke onderdelen (Onrust e.a. 1993, 163). De essentie van nevenschikking is namelijk 'de gelijkwaardigheid van de elementen die gecombineerd worden: de nevengeschikte zinnen staan alle op één lijn. De gebeurtenissen zijn weliswaar in een verband geplaatst dat door het voegwoord (*en, maar, of*) bepaald wordt, maar blijven in dat verband gelijkwaardig' (ibidem). Onrust e.a. wijzen op de nadelen ('lusteloosheid') maar ook op de voordelen van een 'lijmstijl': wanneer 'de nadruk juist vooral moet vallen op een veelheid, op de opeenvolging van de gebeurtenissen, en niet zozeer op die gebeurtenissen zelf', is de lijmstijl een geschikt stijlmiddel (ibidem).

Zo'n veelheid van gebeurtenissen is een element dat bij Biesheuvel nadrukkelijk aanwezig is. De in (1) geciteerde Biesheuvelzin is niet buitengewoon lang of ingewikkeld, maar mede door het aan elkaar plakken van verschillende onderwerpen, laat de *inhoudelijke coherentie* te wensen over. Dat Karel Maarten blijkbaar vroeger wel de zegen gaf, moet de lezer zelf afleiden, en op het hoe en waarom daarvan wordt ook niet nader ingegaan. Bovendien wordt er geen toelichting gegeven op de identiteit van de genoemde personages (Karel, Zoltan Szirmai en Eva). De lezer kan deze gegevens overigens op basis van biografische kennis van Biesheuvels leven en de lectuur van zijn andere verhalen wel nader invullen, maar in de tekst zelf gebeurt dit niet. Deze twee factoren, het

204 Het gaat hierbij uitsluitend om voegwoorden tussen *zinnen*; voegwoorden in opsommingen of andere zinsdelen zijn uit de analyse gefilterd.

ontbreken van contextinformatie en de lijmstijl, hebben als effect dat ze de afwijkende geestesgesteldheid van de hoofdpersoon weergeven: hij houdt onvoldoende rekening met de voorkennis van zijn toehoorder.

Arends' stijl is in contrast met die van Biesheuvel als 'segregerend' te omschrijven (Onrust e.a. 1993, 163). In een segregerende stijl overheerst de enkelvoudige zin, een zin met één onderwerp en één gezegde. Door de opeenvolging van enkelvoudige zinnen is de formulering 'staccato'; de zinnen staan geïsoleerd naast elkaar, vaak zonder voegwoord tussen de zinnen (juxtapositie). Toch wijkt Arends' tekst af van een standaard 'segregerende stijl', want in 'Het ontbijt' wordt rijkelijk gebruik gemaakt van voegwoorden (zie tabel 8.4). Toch heft de aanwezigheid van die voegwoorden de segregatie niet op. Het begin van 'Het ontbijt' is illustratief:

2. Het is niet zomaar een dag. Het is 1 september. Bovendien is het zondag. En mijnheer Koopman is jarig. (A1-4)

Het voegwoord 'en' wordt in dit voorbeeld op een andere manier ingezet dan in zin (1) van Biesheuvel. Met 'en' werden bij Biesheuvel niet logisch op elkaar volgende zinsinhouden aan elkaar gelijmd en incoherente opsommingen gecreëerd. In zin (2) drukt 'en' juist uit dat de inhoudt die volgt zeer nauw verbonden is aan het voorgaande. Inhoudelijk vormen die vier zinnen een eenheid: zin 2, 3 en 4 leveren telkens nieuwe informatie aan waarmee de situatie in zin 1, de topic-zin (Onrust e.a. 1993, 199), gespecificeerd wordt. In alle vier zinnen worden specificaties gegeven van die éne dag in september, en wordt uitgelegd waarom die dag zo bijzonder is. Er is sprake van een sterke lexicale cohesie,[205] mede door de herhaling van *Het is*…. 'Het ontbijt' wordt verteld als een chronologische causale opeenvolging van gebeurtenissen. Hoewel de gebeurtenissen zelf enigszins vreemd zijn – meneer Koopman krijgt opeens een vachtje en een staart – worden ze op een chronologisch-causale wijze verteld in korte zinnen met een duidelijke propositionele inhoud.

Niet alleen inhoudelijk, ook vormelijk wordt 'en' in zin (2) anders ingezet dan in (1). In zin (2) vormt het voegwoord de introductie van een nieuwe zin, dus ná een punt, waardoor 'en' voor een deel zijn lijmende karakter verliest. De korte, door punten afgesloten zinnen van Arends zorgen ervoor dat de zinnen als korte afgeronde eenheden gepresenteerd worden. Inhoudelijk hoort de informatie nauw bij die van de vorige zin, maar vormelijk worden ze apart gepresenteerd. In een segregerende stijl behoudt namelijk 'elke afzonderlijke zin in sterke mate zijn eigen identiteit […], waarmee de desbetreffende gebeurtenissen of standen van zaken als afzonderlijke eenheden geïsoleerd worden aangeboden' (Onrust e.a. 1993, 161).

Dit segregeren gebeurt niet alleen in nevenschikkingen, maar ook bij combinaties van hoofd- en bijzinnen:

205 Vergelijk categorie D (Cohesie en coherentie) in de checklist (paragraaf 7.3)

3. Maar hij krijgt het wel. Omdat je hem blij wilt laten kijken. Omdat hij altijd zo ontevreden kijkt. (A175-177)

Onrust e.a. leggen een verband tussen de inzet van een segregerende stijl en het effect van 'eenvoud': enkelvoudige zinnen 'zijn vaak kort, en daardoor helder en ongecompliceerd' (ibidem). Dat effect lijkt ook in 'Het ontbijt' een rol te spelen. Onrust e.a. gaan ook in op het retorische effect dat de segregerende stijl kan hebben: zij wijzen op de nadrukkelijkheid van een formulering als 'Ik kwam. Ik zag. Ik overwon.' en geven aan dat de segregerende stijl in bijvoorbeeld journalistieke verslaggeving het effect van een 'close-up' kan bereiken: 'In korte zinnetjes wordt het gebeuren ons heet van de naald opgediend, alsof we er zelf bij staan. […] Doordat de schrijver de zinnen niet voegt, voelen we zijn aanwezigheid als regisseur van het verhaal ook meteen minder: er lijkt niemand tussen ons en de gebeurtenissen in te staan, en dat verhoogt de spanning' (idem, 162). De beschrijving van dit specifieke effect is verbonden aan de journalistieke tekst die Onrust e.a. bespreken. Toch kan gesteld worden dat het effect van de segregerende stijl bij Arends vergelijkbaar is. 'Het ontbijt' is een soort ooggetuigenverslag van de ochtend dat mijnheer Koopman in een aap verandert en in een boom klimt. De nadruk ligt op de registratie van gebeurtenissen. Uitspraken en gedachten van de verpleegster en de dokter worden veelal in de directe rede weergegeven, dus eveneens zonder tussenkomst van de verteller. De segregerende stijl zou dus ook mede verantwoordelijk kunnen zijn voor het lezersoordeel dat we met een 'objectieve' verteller te maken hebben, die de gebeurtenissen registrerend presenteert. Hierop wordt in paragraaf 8.5 nader ingegaan. In het vervolg van deze paragraaf blijven we bij de chaos in het verhaal van Biesheuvel.

Paraplustijl

Biesheuvel stopt – in tegenstelling tot Arends – drie uiteenlopende mededelingen in één zin (het bezoek van Karel, het de zegen geven, het bezoek van Zoltan en Eva). 'Toch wordt hij nooit onverstaanbaar', beweert de literaire kritiek (Roggeman 1974). Biesheuvel vermeldt wijdlopige zaken in één zin, maar toch houdt de auteur 'alles bij elkaar' (Fens 1972). Waar zit dan de tekstuele samenhang van 'De heer Mellenberg', als die dus niet zit in een chronologisch-causale opeenvolging van gebeurtenissen, zoals bij Arends? Om die vraag te beantwoorden, heb ik gekeken naar de tekststructuur in de eerste helft van 'De heer Mellenberg' (de eerste 66 zinnen). In die regels introduceert Biesheuvel de instelling waar hij 'acht jaar geleden […] voor de eerste maal' (B1) verbleef. Dat doet hij door middel van diverse anekdotes en uitweidingen, zoals in dit citaat over de bezigheidstherapie en de activiteiten die de patiënten mogen verrichten:

4. Op therapie was alles mogelijk: je kon er een poppenwagentje voor je zusje maken of een paraplu voor je moeder, van een zo stevige kwaliteit dat hij door een orkaan nog niet zou worden uiteengerukt. Je mocht er boetseren en lassen. Je mocht er spitten in de tuin en bomen rooien. Je mocht kubieke meters oude rommel gaan verbranden. Duizenden formulieren van de gek-

> kenhuisadministratie, tekeningen en voorwerpen die door patiënten waren gemaakt, patiënten die allang dood en vergeten waren. Ik heb een hoop van die spullen met taxi's naar mijn huis laten brengen. (B9-14)

Deze tekst is coherent, niet doordat één activiteit uit de volgende voortvloeit (chronologisch-causale coherentie), maar doordat één onderwerp centraal staat en alle uitweidingen en subuitweidingen met dit hoofdonderwerp te maken hebben. Volgens de terminologie van Pander Maat kunnen we hier spreken van een *kenmerkrelatie* (Pander Maat 2002, 78). Het gaat om verschillende voorbeelden die alle tot één domein behoren, in dit geval het domein van de bezigheidstherapie. Dit centrale onderwerp vormt de paraplu waaronder Biesheuvel uiteenlopende anekdotes samenneemt.

Niet alleen tussen opeenvolgende zinnen, maar ook op alineaniveau zien we deze zelfde beweging van opsommingen en uitweidingen over diverse opsommingselementen. De hierboven geciteerde tekst wordt namelijk gevolgd door een uitweiding over enkele van de voorwerpen die Biesheuvel mee naar huis nam, waarna de verhaallijn weer wordt hernomen met de verzuchting: 'Nee dat verbranden [van oude rommel van de patiënten] kon ik niet zo goed' (B25) en de terugkeer naar het hoofdonderwerp (de bezigheden): 'Maar je kon meer doen in het therapiepaviljoen: lijntekenen, touwsplitsen, scheepsmodellen bouwen, vrijen, aardappelschillen, balpennen in elkaar zetten; achtduizend per dag per man' (B28). Deze figuur van opsomming van activiteiten en uitweidingen wordt nog enkele malen herhaald. Zo verwijzen de zinnen B37 ('Op therapie kon je werkelijk alles.') en B56 naar het therapiepaviljoen, en worden in de tussengelegen regels losse anekdotes en gebeurtenissen opgesomd, totdat er in B66 abrupt een einde komt aan de kleurrijke introductie van het therapiepaviljoen met de zin: 'En nu moet ik toch over de heer Mellenberg beginnen, want daar gaat het per slot om!'

De opsommingsfiguur is bij uitstek geschikt om losse gebeurtenissen die niet in een temporele of causale samenhang staan, toch bij elkaar onder één noemer te brengen en daardoor een samenhang te creëren. In deze voor Biesheuvel typerende paraplustijl ligt waarschijnlijk de verklaring voor de indruk die de tekst maakte op studenten en literaire critici: enerzijds 'warrigheid' en 'chaos' en anderzijds ook de indruk dat ondanks de lengte en de uitweidingen Biesheuvel zijn verhaal altijd 'rond' weet te maken (Sitniakowsky 1972) en dat hij alles 'bij elkaar houdt' (Fens 1972).

Uit de *Checklist Nederlandse stijlmiddelen* heb ik de categorieën A1 t/m A5 (zinssamenstelling en schikking) als vertrekpunt genomen. Maar de analyse in de voorgaande paragrafen heeft niet alleen betrekking op die categorieën op woordniveau: de gebruikte opsommingsfiguur is een factor die niet het woord- of zinsniveau (categorieën A en B) betreft, maar die op tekstniveau een rol speelt en daarom in de checklist in categorie D1 en D2, Cohesie en coherentie, zou vallen. Deze 'overgang' van categorie A naar categorie D laat zien dat de categorieën in de checklist met elkaar samenhangen. Zoals gezegd in paragraaf 7.4 sluiten de categorieën in de checklist elkaar niet uit; De categorieën in deel A van de checklist benaderen de tekst op grammaticaal niveau; Categorie D vertrekt vanaf het niveau van de tekst als geheel: het zijn twee verschillende invalshoeken die elkaar aanvullen.

Op grammaticaal niveau (categorie A uit de checklist) is geconstateerd dat er bij Biesheuvel sprake is van een lijmstijl, veroorzaakt door de vele nevenschikkingen. Op het niveau van de tekstsamenhang (categorie D) is deze lijmstijl nader geanalyseerd als bestaande uit opsommingsfiguren, waarbij een kenmerkrelatie ('paraplustijl') het uitgangspunt vormt, in plaats van een chronologisch-causale vertelwijze. Eén centraal onderwerp, het therapiepaviljoen, vormt het overkoepelende thema en tegelijk de aanleiding tot diverse wijdlopige uitweidingen over de activiteiten die daar ontplooid worden. In het derde deel van deze paragraaf onderzoek ik of ook Biesheuvels bijzinsgebruik en zijn topicalisaties zich in dit beeld voegen.

Bijzinnen en coherentie

Op basis van de schikkingsanalyse en het voegwoordgebruik en een inhoudelijke analyse is hierboven vastgesteld dat in 'De heer Mellenberg' wordt afgeweken van een chronologisch-causale vertelwijze. De vraag is of die afwezigheid van causale relaties zich ook in andere aspecten van de zinsschikking in het verhaal laat blijken. In de vorige paragraaf is voornamelijk gekeken naar relaties tussen zinnen (voegwoordgebruik en nevenschikking van hoofdzinnen). In deze paragraaf worden de bijzinnen nader onderzocht. Dragen de bijzinnen ook bij aan Biesheuvels wijdlopigheid, en zo ja, op welke manier? Een verwachting die je zou kunnen hebben, is dat er wellicht veel uitbreidende bijvoeglijke bijzinnen in 'De heer Mellenberg' zouden kunnen zitten, aangezien die de loop van de zin onderbreken en niet-noodzakelijke (dus 'extra') informatie toevoegen. Deze subhypothese kan getoetst worden door voorkomens van verschillende typen bijzinnen te tellen.

Een kwantitatieve analyse vormt dus wederom het uitgangspunt. Er zijn in het verhaal van Biesheuvel in totaal 100 volzinnen (zie tabel 8.1) die één of meer bijzinnen bevatten. Eén daarvan blijft vanwege de unieke constructie buiten beschouwing.[206] Er blijven daardoor 99 volzinnen over, die tezamen 147 bijzinnen bevatten. Bij Arends gaat het om in totaal 208 bijzinnen.[207] In tabel 8.5 wordt een overzicht gegeven van de verschillende typen bijzinnen.

In de categorisering van de bijzinnen is een onderscheid gemaakt tussen finiete (tabel 8.5a) en infiniete bijzinnen (tabel 8.5b). Dit onderscheid is nodig omdat deze twee typen zich verschillend gedragen in de zin. *Infiniete* bijzinsconstructies zijn in hogere mate geïntegreerd in de hoofdzin dan finiete constructies – zie de voorbeelden (5) en (6). In sommige gevallen – zoals voorbeeld (6) – is door de infiniete constructie haast niet te zeggen of we met één hoofdzin of een combinatie van een hoofd- en een bijzin te maken hebben. Infiniete constructies bevinden zich daarmee op de scheidslijn tussen een volwaardige aparte bijzin en een niet te scheiden onderdeel van de hoofdzin.

206 Het betreft de zin: 'Hoe beter en nieuwer ze de schrijfmachines maken hoe slechter de punten uitvallen.' Deze zin bestaat formeel uit twee bijzinnen, waarbij de ene bijzin als hoofdzin fungeert voor de andere en vice versa. Omdat deze combinatie van bijzinnen een aparte constructie is, die niet als een normale bijzin + hoofdzin functioneert, is deze zin buiten beschouwing gelaten in de analyse.

207 Het totaal aantal bijzinnen is bepaald door de totalen uit tabel 8.4a en 8.4b bij elkaar op te tellen.

Tabel 8.5
Typen bijzinnen bij Biesheuvel en Arends
8.5a Typen finiete bijzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Complementatie	34	27	50	29
Bijwoordelijke bijzinnen	36	29	54	31
Uitbreidende bijvoeglijke bijzinnen	19	15	33	19
Beperkende bijvoeglijke bijzinnen	37	29	37	21
Totaal finiete bijzinnen	126	100	174	100

8.5b Typen infiniete bijzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Complementatie	14	66	11	32
Bijwoordelijke bijzinnen	5	24	13	38
Uitbreidende bijvoeglijke zinnen	2	10	7	21
Overige infiniete zinnen	0	0	3	9
Totaal infiniete bijzinnen	21	100	34	100

5. Na een twintigtal grote trilafoninjecties gaf ik mijn ziekte al haast op en kwam even van het Kruis afdalen *om appels en aardappels te schillen*. (B33)
6. Ik begreep met een nuchter man te doen te hebben. (B92)

Omdat infiniete bijzinnen vaak niet te scheiden zijn van de hoofdzin, fungeren ze volgens cognitief-linguïstische inzichten (Verhagen 2001) niet als apart discourssegment in de tekst. Daarom laat ik ze in het vervolg van deze analyse grotendeels buiten beschouwing.[208] Mijn bijzinsanalyse richt zich dus voornamelijk op de onderscheiden soorten in tabel 8.5a.

Tabel 8.5a laat een brede spreiding zien van typen bijzinnen. Geen van de getallen 'springt er meteen uit', of het moeten – in negatieve zin – de uitbreidende bijzinnen zijn, die bij zowel Arends als bij Biesheuvel het minst voorkomen. Aangezien de getallen op zich in tabel 8.5a nog onvoldoende informatie opleveren, is het zaak om per categorie (bijwoordelijk, bijvoeglijk-beperkend, bijvoeglijk-uitbreidend en complementatie) na te gaan of er sprake is van een bijzonder gebruik en een bijzonder stilistisch effect.

Allereerst de beperkende bijzinnen. Een beperkende bijzin dient ter identificatie van de referent, zoals in: '… de kunstschilder *die tekenaanwijzingen gaf*' (B6) of 'Het mooiste voorwerp *dat ik heb*…' (B15). Beperkende bijzinnen onderbreken in de meeste gevallen de hoofdzin niet, omdat ze nadere informatie geven die onontbeerlijk is voor de identificatie van de referent (Verhagen 2001). Dit is ook

208 In de analyse van complementconstructies en modaliteit in paragraaf 8.5 wordt echter wel naar infiniete constructies gekeken.

het geval bij Biesheuvel. Hoewel we in het verhaal 'De heer Mellenberg' te maken hebben met een ik-verteller die patiënt is in een inrichting, houdt die zich in het gebruik van beperkende bijzinnen aan de algemene taalkundige regels die daarvoor gelden. Een paar omschrijvingen zijn wat langer: '… een rustig gebouw *waar patiënten weer op krachten zouden moeten komen*' (B69), en in een enkele zin bevat de beperkende bijzin een tamelijk uitgebreide beschrijving: 'Het is een omgedraaide pianokruk waar tussen de drie dwaas gebogen pootjes aan gekronkeld ijzerdraad een vliegtuigje is opgehangen' (B18).[209] Hier wordt wellicht door het beroep dat wordt gedaan op het voorstellingsvermogen van de lezer enige complexiteit gecreëerd. De beperkende bijzin kan dus bij Biesheuvel in sommige gevallen wat lang zijn en daardoor bijdragen aan de chaotische indruk van de tekst, maar op een enkele uitzondering na gebeuren er geen 'gekke' dingen.

Ten tweede richt ik de blik op de complementsbijzinnen.[210] Een complement is 'a clause that functions as an argument with respect to the main verb. For example, in *I believe she came back*, the subordinate clause *she came back* elaborates the landmark of the main verb' (Achard 2007, 782, zie ook paragraaf 7.2). Het verschil tussen een complementszin en een bijwoordelijke bijzin is dat een bijwoordelijke bijzin een toegevoegd, niet-verplicht karakter heeft (de hoofdzin is ook *zonder* de bijzin grammaticaal correct), terwijl de complementszin *zonder* het complement niet compleet is. In de traditionele grammatica worden complementszinnen gekarakteriseerd als 'voorwerpszinnen', zoals in voorbeeld (7) en (8) en 'onderwerpszinnen, zoals in voorbeeld (9) en (10):

7. Ik denk *dat ze op tijd thuis wilden zijn*.
8. Deze werkwijze leidt ertoe *dat de wachtlijsten steeds langer worden*.
9. Het is algemeen bekend *dat de capaciteit van computerchips elke drie jaar verdubbelt*.
10. Onduidelijk is *hoe lang dit nog door kan gaan*.

In het algemeen wordt in complementszinnen de inhoud van de zin toegeschreven aan de psyche van een menselijke instantie. Met andere woorden, de inhoud van de zin wordt in een bepaald perspectief geplaatst, waarbij de hoofdzin specificeert om welk opzicht het gaat (denken, voelen, evalueren, waarnemen, communiceren, et cetera). Een complementszin met een bezield subject is prototypisch (*Ik denk dat*…), maar daarnaast zijn er ook causale complementszinnen van het type *Dit had tot gevolg dat*… en onpersoonlijke uitdrukkingen (*Het is zo dat*…). Bij dit type zinnen is de instantie om wier 'visie' het gaat, minder specifiek (Verhagen 2005, 78-113). In mijn analyse van de complementszinnen heb ik de verhouding persoonlijke en onpersoonlijke complementatie bepaald, zie tabel 8.6.

209 In beide zinnen is de informatie uit de bijzin nodig voor een correcte identificatie van het object. De bijzin in zin B18 is de beschrijving van een vreemd kunstwerk met als basis een omgekeerde pianokruk; in B69 is de referentie aan het gebouw niet compleet zonder de toevoeging over de functie (patiënten laten herstellen). Om die reden zijn beide zinnen als beperkend geclassificeerd.

210 Zie ook de uitleg over de rol van hoofd- en bijzin in complementconstructies in paragraaf 7.2 ('Construal en stijl', in het bijzonder de subparagraaf *Construal* in grammaticale elementen).

Tabel 8.6
Persoonlijke en onpersoonlijke complementatie in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'
8.6a Finiete complementzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Persoonlijk[211]	33	97,1	27	54
Onpersoonlijk[212]	1	2,9	23	46
Totaal	34	100	50	100

8.6b Infiniete complementzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Persoonlijk	13	92,9	6	54,5
Onpersoonlijk	1	7,1	5	45,5
Totaal	14	100	11	100

Biesheuvels gebruik van complementatie is prototypisch, namelijk overwegend van het persoonlijke type, zoals: 'Ik begreep dat ik in vergelijking met Mellenberg behoorlijk ziek was' (B170). Dat wil zeggen, in de eerste of derde persoon ('ik' of 'hij'), waarbij de informatie in de bijzin door de complementconstructie in het perspectief van de hoofdzin wordt geplaatst. De complementszinnen van Jan Arends zijn in vergelijking hiermee buitengewoon vaak (bijna in 50% van de gevallen) onpersoonlijk van aard (zoals in zin (9) en (10)), terwijl slechts één van de 34 complementszinnen bij Biesheuvel onpersoonlijk is. Dit verschil is zodanig groot dat bespreking van Arends' complementconstructies in een aparte paragraaf gerechtvaardigd is. Een vergelijking van de complementconstructies van Biesheuvel en Arends vindt daarom plaats in paragraaf 8.5. Aangezien Biesheuvels complementatie geen bijzondere kenmerken vertoont die een bijdrage kunnen leveren aan zijn wijdlopigheid en gekte, laat ik deze categorie voor nu verder rusten.

Daarmee blijven Biesheuvels uitbreidende en bijwoordelijke bijzinnen over, die voorkomen in zinnen als de volgende:

11. Natuurlijk schilde ik mijn eigen duimen meer dan de vruchten des lands, maar daar was dokter Berenpels goed voor, die de hele dag met een verbanddoos rondliep en die gestadig cryptische uitspraken deed als hij je een arm, hand of been verbond, zoals: 'De ene dag heb je geluk, de andere dag wat meer' (B34).

211 Deze categorie bestaat uit complementatie in de 1e ('ik denk dat…'), 2e ('jij denkt dat…') en 3e persoon ('hij denkt dat…'). In paragraaf 8.5 worden deze subtypen nader besproken.

212 In de categorie 'onpersoonlijke complementszinnen' zijn zowel causale als onpersoonlijke complementconstructies samengenomen, omdat beide constructies met elkaar gemeen hebben dat de perspectiverende instantie minder specifiek of afwezig is.

Zin (11) bevat één bijwoordelijke bijzin (*als hij je een arm… verbond*) en drie uitbreidende bijvoeglijke bijzinnen: [dokter Berenpels,] *die de hele dag… rondliep*, *die gestadig… uitspraken deed* en [uitspraken] *zoals*…. Hoewel het hier gaat om twee verschillende typen bijzinnen (bijvoeglijke versus bijwoordelijke), hebben ze inhoudelijk een overeenkomstige functie, namelijk het aanleveren van *extra* informatie. Dit in tegenstelling tot de hierboven besproken *beperkende* bijvoeglijke bijzinnen, die identificatie als doel hebben, en de complementszinnen, die een perspectiverende functie hebben. In de cognitieve taalkunde worden uitbreidende bijvoeglijke en bijwoordelijke bijzinnen ondanks hun vormelijke verschil daarom vaak onder één noemer geschaard (Pander Maat 2002, 38; Verhagen 2001).[213]

Bijwoordelijke en uitbreidende bijzinnen doorbreken de loop van de hoofdzin en veroorzaken daarmee in veel gevallen een tangconstructie. Ze passen ook bij uitstek in de kenmerkrelatie die hiervoor is besproken, want ze worden gebruikt om *extra* informatie te geven. In bovenstaand voorbeeld (11) is sprake van temporele (frequentatieve) verbanden tussen de bijzinnen en de hoofdzin: de bijzinnen geven extra informatie omtrent wat er *de hele dag* of *als hij je een arm verbond* gebeurde. De hoeveelheid informatie maakt de zin inhoudelijk 'vol'.

Wat voor type informatie geven deze bijzinnen nu precies? Uitbreidende bijvoeglijke bijzinnen zijn notoir lastig te categoriseren, omdat zij vaak geen expliciete coherentierelatie bevatten. Daarom is ervoor gekozen om de bijwoordelijke bijzinnen als uitgangspunt te nemen. Bijwoordelijke bijzinnen hebben namelijk vrijwel altijd een expliciet verbindingswoord en zijn dus relatief eenvoudig te classificeren (zie tabel 8.7).

Wat opvalt als je de aard van Biesheuvels bijwoordelijke bijzinnen bekijkt, is dat temporele verbanden in de meerderheid zijn: bijna 50% van de bijwoordelijke bijzinnen is temporeel. Causale verbanden staan op de tweede plaats met 10 van de 36 bijzinnen (27,8%). Opvallend daarbij is dat negen van de tien causale verbanden voorkomen in uitspraken van het personage Mellenberg, en dus niet worden geuit door de ik-verteller Maarten Biesheuvel. Mellenberg is een psychiatrische patiënt die prat gaat op zijn 'geleerdheid'. Hij verkondigt 'wetenschappelijke' theorieën en het is dus niet verwonderlijk dat daarin vaak gebruik wordt gemaakt van causale voegwoorden (bijv. *omdat* in B148, B149 en B161 en *dus* in B89). Dit is dus karakteristiek voor de 'stem' van Mellenberg, terwijl Biesheuvel zijn tekstsegmenten voornamelijk temporeel aan elkaar rijgt: 'Hij was *toen hij het maakte*, vierentachtig jaar (B 16)', 'Maar ik was er immers niet bij *toen ik geboren werd*' (B 88), '… vroeg Mellenberg, *terwijl hij me peinzend opnam*' (B 266)[214]

213 Ook inhoudelijk is er een verschil tussen de bijwoordelijke en de bijvoeglijke zinnen: in bijwoordelijke bijzinnen wordt de coherentierelatie met de hoofdzin (temporeel, causaal, explicatief, contrastief, etc.) geëxpliciteerd door middel van een voegwoord of andersoortige connectief. Bij een uitbreidende bijvoeglijke bijzin is de relatie met de hoofdzin meestal impliciet en moet die uit de inhoud worden afgeleid. Vergelijk: 'De man, die op tijd wilde komen, vertrok haastig' (bijvoeglijke uitbreidende bijzin, relatie met de hoofdzin is impliciet) met de bijwoordelijke variant: 'Omdat de man op tijd wilde komen, vertrok hij haastig.

214 Alleen het gebruik van het nevenschikkende *want* wijkt enigszins af van dit beeld. In zinnen met 'want' gaat het in 3 van de 10 voorkomens om inhoudelijke uitleg ('de verpleger kon het ook niet weten, want hij

Tabel 8.7
Coherentierelaties in bijwoordelijke bijzinnen in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Causaal (omdat, zodat)	10	27,8	11	20,4
Temporeel (terwijl, toen, nadat)	17	47,2	20	37
Conditioneel (als…dan, als, indien)	8	22,2	11	20,4
Hypothetisch (alsof, zoals)	1	2,8	8	14,8
Overig (concessief, al, hoewel)	0	0	4	7,4
Totaal	36	100	54	100

Coherentie wordt niet alleen gecreëerd door middel van voegwoordgebruik en bijwoordelijke bijzinnen. Dat gebeurt ook door middel van vooropplaatsingen (de vijfde vraag die in paragraaf 8.2 ten aanzien van de schikkingsanalyse werd gesteld). Het gaat hierbij om zinnen waarbij een ander zinsdeel dan het onderwerp op de eerste plaats staat. Een analyse van de vooropplaatsingen (zie tabel 8.8) bevestigt het beeld dat al uit het gebruik van de bijzinnen naar voren kwam: temporele relaties zijn ver in de meerderheid: 50 van de 104. Het gaat om frasen als: *acht jaren geleden, toen ik een beetje beter was, en nu, na een twintigtal […] injecties, drie weken later, enige dagen later, weer een week later, naderhand*, et cetera.[215]

Er zijn slechts twee causale vooropplaatsingen in de tekst aanwezig. Deze worden beide door Mellenberg en niet door de ik-verteller geuit.[216] De ik-verteller verbindt daarentegen zijn zinnen hoofd-

[werkte] pas drie dagen op E' B211). In de 7 overige gevallen wordt 'want' gebruikt in gekke redeneringen of gedachtesprongen van personages: 4 keer bij Biesheuvel ('En nu moet ik toch over de heer Mellenberg beginnen, want daar gaat het per slot om!' B66), 2 keer bij de rationele Mellenberg ('ik hoop dat je gauw beter wordt, want er is nooit een Messias geweest' B79) en een keer in een uitlating van een andere patiënt die in het verhaal sprekend wordt opgevoerd ('ik zal je middenin je hart steken, klerelijer, want jij zit ook in het complot!' B36).
In die gevallen is er dus wel sprake van een causale relatie, maar met de inhoud van de causaal verbonden zinnen is iets vreemds aan de hand: het zijn geen logische gevolgtrekkingen, maar de verbanden geven de vreemde gedachtewereld van een gek weer, wat ook dit type causaliteit apart maakt.

215 Bij het tellen van de topicalisaties zijn ook de bijwoordelijke bijzinnen die op topic-positie voorkomen meegerekend, dus er zijn hier enkele dubbelingen met de aantallen bijwoordelijke bijzinnen in tabel 8.2. In de temporele categorie gaat het om drie van de vijftig gevallen. Deze dubbeling heeft voor de analyse echter geen gevolgen. De cijfers uit de bijwoordelijke categorie mogen alleen niet zonder meer opgeteld worden bij de topicalisatiegevallen.

216 Het gaat om de zinnen: 'Daartoe moet [de graankorrel] zich verschrikkelijk inspannen om een van die stenen, de bovenste, te laten draaien.' (B230), waarin Mellenberg op unieke wijze de werking van een graanmolen uitlegt; en: 'Per slot ben ik deskundig, ik ben expert, ik heb er jaren over nagedacht.'(B240).

Tabel 8.8
Vooropplaatsingen in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Temporeel	50	48,1	34	20,5
Locaal	12	11,5	10	6
Causaal	2	1,9	8	4,8
Conditioneel	3	2,9	26	15,7
Modaal	5	4,8	23	13,9
Lijdend voorwerp	16	15,4	22	13,2
Overig	16	15,4	43	25,9
Totaal	104	100	166	100

zakelijk temporeel, of anders door middel van een plaatsaanduiding (*daar*, *op mijn slaapkamer*).[217] Het grote aantal temporele relaties en de grote afwezigheid van causale markeringen in 'De heer Mellenberg' is opvallend.

Nu is het in moderne literatuur over het algemeen niet gebruikelijk om coherentierelaties expliciet aan te geven (Leech & Short 2007, 201). Vooral een overdaad aan causale markeringen (*omdat*, *zodat*, *daaruit blijkt dat*, *hierdoor komt het dat*…) wordt tegenwoordig als 'te uitleggerig' ervaren. Het valt dan ook voor een deel te verwachten dat een narratieve tekst veel temporele en additieve (*en*, *vervolgens*, etc.) verbanden bevat. De lezer moet dan zelf aan de slag om de tekstverbanden vast te stellen en coherentierelaties te scheppen.

Bij Biesheuvel wordt echter de afwezigheid van causale coherentiemiddelen tot stijlmiddel gemaakt. Het overvloedig gebruik van nevenschikking en de vele temporele bijwoordelijke en uitbreidende bijzinnen bieden hem de mogelijkheid om een veelheid van onderwerpen te presenteren en uitweidingen in te lassen. Biesheuvel gebruikt hoofdzakelijk additieve en temporele (*en*, *toen*, *vervolgens*) verbanden en structureert zijn tekst aan de hand van een kenmerkrelatie (therapie – wat je allemaal op het therapiepaviljoen kunt doen) in plaats van chronologisch-causale relaties.

Uit empirisch tekstlinguïstisch onderzoek blijkt dat het gebruik van *causale* coherentierelaties de verwerking van zinnen vergemakkelijkt. Zinnen met causale relaties (*omdat*, *want*, *doordat*, *dus*) wor-

217 Op de vooropplaatsingen in 'Het ontbijt' wordt in deze paragraaf niet nader ingegaan. Duidelijk is dat de spreiding van typen heel anders is dan in 'De heer Mellenberg'. Arends maakt relatief vaak wordt gebruik van conditionele, modale en 'overige' vooropplaatsingen. Ik geef enkele voorbeelden:
Modale vooropplaatsingen: 'Toch is er iets niet in orde' (A105), 'Misschien is die ham een beetje verkleurd (A179)'
Conditionele vooropplaatsingen: 'Als ik hier op de stoep sta dan word ik al misselijk van de lucht die er door de brievenbus komt' (A191), 'Dan heeft ze het tafeltje voor niets gedekt'.
Overige vooropplaatsingen (die vaak 'wijze' of 'manier' aanduiden): 'Met een paar grote sprongen verdwijnt mijnheer Koopman door de deur van de serre de tuin in'(A152), 'Zo zit mijnheer Koopman op de onderste tak van de kastanjeboom' (A154).
In paragraaf 8.5 wordt nader ingegaan op de subjectiviteit veroorzakende elementen in deze formuleringen.

den over het algemeen sneller verwerkt dan additieve zinsverbanden (*en*, *toen*, *vervolgens*) (Sanders & Noordman 2000, Sanders 2005). Ander onderzoek (Trabasso & Van den Broek 1985) toont aan dat lezers de inhoud van korte verhalen beter onthouden wanneer die wordt gepresenteerd in zinnen die causaal verbonden zijn dan in zinnen zonder causale verbanden. Causaliteit is een belangrijk concept in onze cognitie, en het menselijk brein lijkt ertoe geneigd om relaties tussen zinnen causaal te interpreteren. Wanneer een tekst zoals 'De heer Mellenberg' van Maarten Biesheuvel deze geneigdheid tegenwerkt door een overvloed aan additieve tekstverbanden en kenmerkrelaties in plaats van causale verbanden, levert dit een bijdrage aan het 'chaotische' en 'warrige' dat de lezers in de tekst zien. Biesheuvel springt in zijn verteltrant van de hak op de tak – een kenmerkende en passende vertelstijl voor een hoofdpersonage dat lijdt aan waandenkbeelden en dat opgesloten zit in zijn eigen subjectieve belevingswereld.

In het laatste deel van deze schikkingsanalyse verschuif ik de aandacht naar Jan Arends en richt ik me op het bijzinsgebruik en modale elementen in 'Het ontbijt'. Ik zoek daarbij naar taalelementen die de indruk van 'objectiviteit' in deze tekst kunnen verklaren. Biesheuvels als 'subjectief' gekarakteriseerde verhaal dient als vergelijkingsmateriaal.

8.5 Subjectiviteit en objectiviteit

Onpersoonlijke complementzinnen in 'Het ontbijt'

In de vorige paragraaf stond de chaotische indruk van Biesheuvels zinnen centraal. In deze paragraaf worden de verhoudingen omgedraaid en vormt 'Het ontbijt' van Jan Arends het vertrekpunt voor een onderzoek naar effecten van subjectiviteit en objectiviteit. De hypothese die in paragraaf 8.2 ten aanzien van de subjectiviteit in beide verhalen werd gepresenteerd, bestond uit twee delen:

Hypothese 2 (Registrerende stijl versus subjectieve visie)

a. 'Het ontbijt' heeft een objectieve vertelstijl, er wordt geregistreerd wat er gebeurt.
b. 'De heer Mellenberg' is daarentegen een verhaal met een subjectieve vertelstijl, verteld vanuit het perspectief van een gek.

In paragraaf 8.3 en 8.4 is naar voren gekomen dat Arends' segregerende stijl en korte zinnen ervoor zorgen dat de informatie per zin gedoseerd wordt overgebracht. Elke zin bevat een afgeronde mededeling, de zinnen presenteren het verloop van de gebeurtenissen chronologisch en causaal, zoals in een reportage. Dit helpt de lezersindrukken van 'eenvoud' en 'helderheid' (paragraaf 8.4) te verklaren. In paragraaf 8.4 is eveneens al opgemerkt dat de nadruk op de beschrijving van gebeurtenissen (reportagestijl), ook een indruk van 'registrerend' en 'objectief' vertellen kan wekken. Maar ook hier zegt de lengte van de zinnen op zichzelf niet veel, zeker niet als het erom gaat te achterhalen waar de indruk van objectiviteit van zijn stijl precies vandaan komt. De vraag die ik daarom in deze paragraaf wil beantwoorden, is of die 'objectiviteit' zich ook uit in het type (bij)zinnen dat Arends gebruikt.

Drie elementen komen in deze paragraaf aan de orde:

- een taalkundige blik op het onderscheid tussen objectiviteit en subjectiviteit, toegepast op de verhalen van Biesheuvel en Arends;
- Arends' gebruik van complementzinnen;[218] en
- de specifieke inzet van modaliteit daarin (cf. Simpsons *modal grammar* in paragraaf 5.3).

Al in Anbeek & Verhagen (2001) bleek spreken in termen van objectiviteit en subjectiviteit een lastige zaak, want zelfs in Voskuils objectief ogende tekst bleken subjectieve elementen verborgen te zitten. Het cruciale element hierin is dat deze subjectiviteit *verborgen* was (Anbeek & Verhagen 2001, 18-21). In plaats van een tegenstelling tussen objectief en subjectief lijkt er dus veeleer sprake van een schaal van subjectiviteit: van meer naar minder expliciet. Die schaal van subjectiviteit zal ook bij Arends een belangrijke rol spelen. Daarom ga ik in de volgende paragraaf in op de cognitief-linguïstische benadering van subjectiviteit van de taalkundige Ronald Langacker (1990), waarna ik overga op de analyse van complementconstructies en modaliteit bij Arends.

Taalkunde en subjectiviteit

De subjectiviteitstheorie van de cognitief linguïst Ronald Langacker biedt een goed handvat om het onderscheid tussen subjectief en objectief nader te analyseren. Het cruciale element in de theorie van Langacker (1990) is het onderscheid tussen een expliciet en een impliciet aanwezig perspectiefpunt. Bij elke taaluiting speelt de spreker natuurlijk een rol, maar die spreker kan meer of minder subjectief geconstrueerd zijn (vergelijk het begrip *construal* in paragraaf 7.2): als de spreker zichzelf expliciet, dus talig, als perspectiefpunt opvoert, dan is hij binnen deze theorie *minder subjectief* (met andere woorden: objectiever) dan wanneer hij op de achtergrond blijft. De relatief technische opvatting van Langacker valt het best te verduidelijken aan de hand van een paar voorbeelden.

12. John is sitting across the table.
13. John is sitting across the table from me.

Langacker noemt de spreker in zin (12) 'subjectief', omdat zijn perspectief (Tegenover wie? Tegenover de spreker!) *niet* expliciet in de zin genoemd wordt. Aan de andere kant is volgens deze definitie de spreker in zin (13) 'objectief', omdat het oriëntatiepunt (*me*) expliciet aanwezig is in de zin: door de expliciete vermelding wordt de spreker als het ware tot (potentieel) object van beschouwing gemaakt, ge-'objectiveerd'. Ook in de zinnen (14) en (15) hieronder is de spreker dus subjectiever dan in (16) en (17).

218 Complementzinnen zijn een speciaal type bijzin; in de traditionele grammatica wordt dit type zinnen 'onderwerpszinnen' en 'lijdendvoorwerpszinnen' genoemd. Zie voorbeeld (7)-(10) hierboven.

14. Hij is aardig.
15. Het is niet aardig van hem.
16. Ik vind hem aardig.
17. Ik vind het niet aardig van hem.

Een bijvoeglijk naamwoord als 'aardig' veronderstelt een evaluerende spreker, maar als die spreker alleen de derde persoon gebruikt, als in (14), of een onpersoonlijke constructie, zoals in (15), dan houdt hij zichzelf op de achtergrond. Zijn eigen rol als conceptualisator is geen onderdeel van de expliciete beschrijving. In (16) en (17) daarentegen zijn de spreker (*ik*) en zijn oordeel ook *zelf* onderdeel van de inhoud van de zin en dat maakt de formulering als geheel 'objectiever'. Zo is in (18) expliciet duidelijk dat het een vermoeden van de spreker is dat Piet ziek is; in (19) blijkt dat vermoeden enkel uit het modale bijwoord *vast*. De spreker wordt in (19), volgens Langacker, dus weer 'subjectiever geconstrueerd' dan in (18).

18. Ik denk dat hij ziek is.
19. Hij is vast ziek.

Er lijkt hier een conflict te zijn tussen de wijze waarop 'gewone taalgebruikers' de termen 'objectief' en 'subjectief' gebruiken en de hantering van deze begrippen door Langacker. 'Gewone taalgebruikers' noemen zinnen als (16), (17) en (18) 'subjectief', omdat deze zinnen overduidelijk een oordeel bevatten dat van een individuele spreker afkomstig is, en waarvan de algemene geldigheid zeker niet vaststaat (Ik denk dat hij ziek is, maar Piet denkt dat hij spijbelt); het is dus maar 'een mening'. Dit is des te duidelijker bij de ik-figuur Maarten Biesheuvel, die overduidelijk 'gek' is (hij gelooft dat hij de Messias is). Als deze psychiatrische patiënt een oordeel geeft over zijn omgeving (bijvoorbeeld dat Mellenberg de geleerdste man is die hij ooit heeft ontmoet), dan weet de lezer dat hij die mening met een korreltje zout moet nemen: Maartens oordeel wordt subjectief genoemd. Andersom noemt de gewone taalgebruiker een zin als 'Hij is aardig' feitelijk (en dus objectief). Lekenterminologie en taalkundig jargon zijn hier dus tegengesteld aan elkaar.

Het op Langackers gebaseerde taalkundige oordeel dat zinnen (16), (17) en (18) minder subjectief zijn dan hun dan hun tegenhangers in (14) en (15) ontstaat als volgt. De zinnen (14) en (15) bestaan louter uit een beschrijving van een bepaalde stand van zaken in de werkelijkheid. Dat er achter deze als feit gepresenteerde informatie toch een subjectieve bron schuilt, blijkt uit de reactiemogelijkheden van de gesprekspartner. Als iemand de uitdrukking 'Hij is aardig' (14) gebruikt, dan kan de gesprekspartner reageren door te zeggen 'Dat is jouw mening'. Maar op een zin als 'Ik vind hem aardig' (16) is zo'n reactie overbodig: als de spreker expliciet maakt dat zijn uiting subjectief is, dan maakt dat de formulering van die uiting zelf paradoxaal genoeg juist minder subjectief.

Categorische uitspraken als (14) en (15) worden daarom taalkundig gezien ook wel maximaal subjectief genoemd. Dat wil zeggen dat het subjectieve karakter van de uitspraak *maximaal verborgen*

(impliciet) is.[219] Zinnen (16), (17) en (18) bevatten niet alleen een uitspraak over een stand van de zaken in de werkelijkheid, maar ook informatie over de bron van die uiting, waardoor extra informatie wordt gegeven over de betrouwbaarheid, de geldigheid en de kracht van de informatie. Daarom is er taalkundig gezien sprake van maximaal zichtbare subjectiviteit (expliciete subjectiviteit). In Langackers terminologie: de subjectiviteit wordt *objectief* geconstrueerd. Maar Langackers afwijkende gebruik van de term 'objectief' is wel verwarrend ten opzichte van het gewone gebruik van de term. Daarom geef ik er de voorkeur aan om te spreken van meer of minder expliciet geconstrueerde subjectiviteit. Langackers 'objectiviteit' is dus 'expliciete subjectiviteit' ('Ik vind hem aardig'); Langackers 'subjectiviteit' staat voor 'impliciete subjectiviteit' ('Hij is aardig').

Dat er sprake is van een *schaal* van subjectiviteit is goed te zien als we onderstaande drie zinnen bekijken (20 t/m 22), waarin de eerste de meest (impliciet) subjectieve zin is en de laatste de meest expliciet subjectieve.[220] (Meer over dit type bijzinnen in de volgende paragraaf over complementatie.)

20. Het is duidelijk dat hij gek is.
21. Het is mij duidelijk dat hij gek is.
22. Ik vind het duidelijk dat hij gek is.

In 'De heer Mellenberg' van Biesheuvel ligt de bron van de subjectiviteit open op tafel: uit allerlei aanwijzingen is duidelijk dat wij hier met het perspectief van een 'gek' te maken hebben. Daarom wordt dit verhaal door lezers als 'subjectief' ervaren (het is allemaal de visie van de patiënt Maarten Biesheuvel) en eveneens daarom is het in taalkundige termen te karakteriseren als 'maximaal expliciet subjectief'. Omgekeerd zou de meer impliciete subjectiviteit in 'Het ontbijt' van Jan Arends de indruk van 'objectiviteit' van dit verhaal kunnen verklaren; hierover meer in onderstaande paragraaf. Met deze taalkundige beschouwing over de begrippen 'objectief' en 'subjectief' wil ik zeker niet beweren dat de indrukken van de 'gewone taalgebruiker', zoals de lezersoordelen in paragraaf 8.2, onjuist zijn. De 'gewone lezer' mag teksten van Jan Arends, J.J. Voskuil en anderen nog steeds als 'objectief' blijven betitelen en het gekke wereldbeeld van Biesheuvel 'subjectief' blijven noemen. In deze paragraaf kijk ik vanuit een ander perspectief naar de tweedeling objectief/subjectief, waarbij deze termen een andere invulling krijgen dan in hun dagelijks gebruik.[221]

219 Vergelijk ook Simpson (1993, 49), die aangeeft dat de epistemische kracht van de categorische uitspraak 'You are right' sterker is dan een formulering met modale elementen: 'You must be right'.

220 In de volgende paragraaf ga ik nader in op dit specifieke type bijzinnen.

221 Ook binnen de cognitieve linguïstiek bestaan er overigens verschillende opvattingen van de notie 'subjectiviteit'. Naast de theorie van Langacker is er die van Elizabeth Traugott, voor wie subjectiviteit betrekking heeft op betekenis die gerelateerd is aan de spreker, los van de vraag in hoeverre die spreker zelf expliciet wordt genoemd. Dat laatste element is in de benadering van Langacker juist cruciaal. De verschillende opvattingen worden inzichtgevend met elkaar vergeleken door Brisard (2006) en De Smet & Verstraete (2006).

Taalkundig gezien ontstaat de indruk van objectiviteit door het weglaten of verbergen van subjectieve taalelementen. In de rest van deze paragraaf onderzoek ik op welke wijze dit bij 'Het ontbijt' van Jan Arends in zijn werk gaat. Ik laat hieronder zien dat de indruk van objectiviteit bij Arends wordt veroorzaakt door het specifieke type bijzinsconstructies dat hij gebruikt. De bijzinsanalyse die in de vorige paragrafen is opgestart (8.3 en 8.4), vormt daarbij het uitgangspunt. Het gebruik van complementconstructies zal bij Arends als centraal aandachtspunt naar voren komen. Vervolgens kijk ik ook naar het gebruik van modale elementen, die een belangrijke subjectieve factor blijken te zijn in Arends' taalgebruik.[222]

Complementzinnen

In paragraaf 8.4 bleek bij de vergelijkende analyse van complementszinnen bij Arends en Biesheuvel, dat er in 'Het ontbijt' opvallend veel onpersoonlijke complementatie wordt gebruikt:[223] ongeveer 50% van de finiete complementzinnen bij Arends is onpersoonlijk, tegenover slechts 1 van de 34 finiete complementconstructies bij Biesheuvel (2,9%). De infiniete constructies bevestigen dit beeld.[224] Zie tabel 8.6, die hieronder gereproduceerd wordt.

Tabel 8.6
Persoonlijke en onpersoonlijke complementatie in 'De heer Mellenberg' en 'Het ontbijt'
8.6a Finiete complementzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Persoonlijk[225]	33	97,1	27	54
Onpersoonlijk	1	2,9	23	46
Totaal	34	100	50	100

222 In de paragrafen ('Complementzinnen en 'Overige subjectieve elementen') is gebruik gemaakt van taalkundige analyses die eerder gepubliceerd zijn in Fagel, Van Leeuwen & Boogaart (2011).

223 De andere typen bijzinnen (uitbreidende, beperkende en bijvoeglijke bijzinnen worden in deze paragraaf buiten beschouwing gelaten.

224 In deze analyse vormen wederom de finiete bijzinnen het uitgangspunt. Zie daarover paragraaf 8.4, tabel 8.5. Maar ook de infiniete constructies bevatten voorbeelden van het onderzochte verschijnsel; daarom worden hier ook complementconstructies met infiniete bijzinnen in de analyse betrokken.

225 De categorie finiete persoonlijke complementatie kan als volgt worden onderverdeeld:

	Biesheuvel 'Mellenberg'	**Arends** 'Het ontbijt'
Persoonlijk 1e pers	16	1
Persoonlijk 2e pers	7	9
Persoonlijk 3e pers	10	17
Totaal persoonlijke finiete complementatie	33	27

Deze drie subcategorieën zijn samengenomen onder de noemer 'persoonlijk', omdat de individuele verschillen (ik-, jij- of hij-vorm) voor de analyse niet relevant zijn. Ik licht hier de drie subtypen kort toe. Biesheuvels verhaal is een ik-vertelling, vandaar dat er veel complementatie in de eerste persoon voorkomt ('ik dacht

8.6b Infiniete complementzinnen

	Biesheuvel 'Mellenberg'		**Arends** 'Het ontbijt'	
	Aantal	**In %**	**Aantal**	**In %**
Persoonlijk[226]	13	92,9	6	54,5
Onpersoonlijk	1	7,1	5	45,5
Totaal	14	100	11	100

De zinnen (23)-(27) geven representatieve voorbeelden van de onpersoonlijke complementzinnen in 'Het ontbijt'. In voorbeeld (27) ontbreekt zelfs het onpersoonlijke voorlopig onderwerp *het*.

23. *Het is waar dat* mijnheer Koopman de lastigste heer van het huis is. (A18)
24. Hij is licht dement. Maar *dat neemt niet weg dat* hij zich over het algemeen dwars gedraagt. (A20)
25. *Het is verbazend om te zien hoe* oude heren kunnen boomklimmen als zij in apen veranderen. (A153)
26. *Misschien is het zo dat* het probleem dat aan de kastanje verbonden was mijnheer Koopman ging vervelen. (A454)

dat…'). Maar er wordt ook regelmatig derdepersoonscomplementatie aangetroffen, wanneer de ik-figuur over anderen vertelt ('Mellenberg was van mening dat…'). Arends' verhaal wordt in de derde persoon verteld; daarom is eerstepersoonscomplementatie in die tekst een uitzondering (het betreft een fragment in de directe rede: De beambte die wordt ingeschakeld om het probleem te beoordelen, roept uit: 'Ik dacht dat het ging om een bejaarde heer. Maar het gaat om een aap.' (A495-496). De derdepersoonscomplementatie bij Arends betreft zinnen als: A124: 'De verpleegster weet nu zeker dat het ondankbaarheid is.' (A124) en 'Hij [=de dokter] weet al dat er iets niet in orde is in het tehuis.' (A 211).

De complementatie in de tweede persoon is bij Biesheuvel altijd van het type 'Heb je er wel eens aan gedacht dat…', 'Wist jij dat…', 'Zorg dat je…'. Bij Arends wordt eveneens die vorm gebruikt ('Denk erom dat u in bed blijft' (A25), 'U weet toch dat…' (A326 en A356). Maar daarnaast is er sprake van uitspraken met gebruik van 'algemeen-je' ('je' in de betekenis 'men'): 'Je weet nooit voor welke argumenten iemand vatbaar is' (A102), 'van een verpleegster mag je vergen dat…' (A245), 'je zou zeggen dat…' (A256), 'moet je nagaan wat een moeite je dan hebt om…' (A406) en 'je weet niet eens dat je dingen doet' (A556). 5 van de 9 tweedepersoonscomplementaties bij Arends maken gebruik van algemeen-je.

Omdat het in dit geval gaat om het contrast persoonlijk-onpersoonlijk en het subtype persoonlijke complementatie daar geen invloed op heeft, zijn de drie subcategorieën van persoonlijke complementatie bij elkaar opgeteld. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat de vijf 'algemeen-je'- zinnen bij Arends wellicht inhoudelijk meer op onpersoonlijke complementatie lijken dan op persoonlijke complementconstructies.

226 De categorie infiniete persoonlijke complementatie kan als volgt worden gespecificeerd:

	Biesheuvel 'Mellenberg'	**Arends** 'Het ontbijt'
Persoonlijk 1e pers	2	0
Persoonlijk 2e pers	2	0
Persoonlijk 3e pers	9	6
Totaal persoonlijke infiniete complementatie	13	6

27. *Misschien dat* de heer Koopman hiermee te kennen wil geven dat het in het huis altijd zo stinkt. (A334)

Dit is opvallend in vergelijking met Biesheuvel. Bij Biesheuvel komt vrijwel uitsluitend persoonlijke complementatie voor, in de eerste en derde persoon enkelvoud, of in de tweede persoon enkelvoud als een toegesprokene iets wordt gevraagd (zoals in zin 32).[227]

28. *Ik begreep dat* ik in vergelijking met Mellenberg behoorlijk ziek was. (B170)
29. *Ik wist dat* Mellenberg nu verloren was. (B251)
30. *Hij wilde dat* ik veranderingen aanbracht in mijn thesis. (B60)
31. *Mellenberg wist allang dat* er aan de wereld niets te verbeteren valt. (B172)
32. '*Wist jij dat* molens de wind maken?' (B219)

In complementconstructies heeft de hoofdzin ('matrixzin' genoemd) een perspectiverende functie op de informatie uit de bijzin. In het prototypische geval wordt de informatie in de bijzin gepresenteerd als een subjectief standpunt, vanuit de spreker of de toegesprokene, zoals in de voorbeelden (28), (29) en (32) (Verhagen 2005, 97; zie ook paragraaf 7.2). Arends' gebruik van complementzinnen verschilt hiervan. Zijn onpersoonlijke matrixzinnen creëren een afstand tussen de vertelinstantie en de gebeurtenissen die hij beschrijft. Door formuleringen als 'Het is duidelijk dat…', 'Het is waar dat…' en 'dat neemt niet weg dat…' wordt de subjectiviteit van de spreker verborgen.[228] Er staat niet 'Ik kon duidelijk zien dat…', 'Ik denk dat…' en 'ik vermoed dat…'. Dat verleent de teksten een indruk van objectiviteit.

Volgens Verhagen (2005, 142-144) zijn ook onpersoonlijke matrixzinnen net zo goed een aanduiding van een subjectief perspectief op de stand van zaken in de complementszin; de bron ervan blijft echter impliciet en moet door de lezer uit de context worden afgeleid. In het dagelijks taalgebruik is het impliciete oordeel dan meestal afkomstig van de spreker zelf, die zijn oordeel verpakt in een onpersoonlijke constructie. Dat is ook het geval in de onpersoonlijke matrixzinnen bij Arends: de verteller is en blijft verantwoordelijk voor de inhoud van de zin. Dat wordt nog duidelijker als we naar de *inhoud* van de matrixzinnen in de complementconstructies kijken. Terwijl de enige onpersoonlijke complementconstructie bij Biesheuvel een tijdsaanduiding is (*Het is nu twaalf jaar geleden dat…* B137), bevatten de matrixzinnen bij Arends bijna allemaal subjectieve elementen die alleen afkomstig kunnen zijn van een argumenterende en evaluerende verteller. Dat is al duidelijk in de

227 De enige uitzondering is de zin 'Het is nu twaalf jaar geleden dat ik de machine voor het laatst mocht gebruiken.' (B137), die opgevat kan worden als een specifieke constructie van het type 'het is [TIJD] geleden dat…'

228 Er is overigens in 'Het ontbijt' niet sprake van één spreker, maar van meerdere focaliseerders die verantwoordelijk zijn voor de complementconstructies: In 'Het ontbijt' treden zowel de verteller als de verpleegster, de dokter en de beambte op als verantwoordelijke instantie in de complementzinnen. Ook in 'De heer Mellenberg' zijn verschillende focaliseerders verantwoordelijk voor de complementconstructies (de ik-verteller, Mellenberg en soms een ander personage).

voorbeelden (23) – (27) hierboven, maar er zijn – voor zo'n kort verhaal – opvallend veel voorbeelden van te vinden:

33. *En daarom spreekt het vanzelf dat* de dokter een beetje kwaad geworden is. (A462)
34. *En getuigt het niet van wijsheid als* wij problemen waarvoor wij de oplossing niet weten, ver van ons werpen. (A455)
35. *Het is toch wel duidelijk dat* hij gewoon zit te pesten en de boel grootscheeps op de hak neemt. (A473)
36. *En het is maar verstandig dat* hij eindelijk uit die boom komt. (A571)
37. *Het is niet aardig van hem* de goede bedoelingen van de dokter zo in het belachelijke te trekken. (A364)

Zoals hierboven al werd uiteengezet, manifesteert zich volgens Langacker juist in die combinatie van subjectieve elementen en een *impliciet* aanwezige verteller, een zeer *subjectieve* spreker. Daarmee wil ik, zoals gezegd, niet beweren dat de indruk van objectiviteit die deze tekst bij lezers wekt, niet zou kloppen: ik heb met behulp van Langacker alleen willen aantonen dat de subjectiviteit van deze tekst *verborgen* is. Die verborgen subjectiviteit verklaart tegelijk waarom 'Het ontbijt' op lezers zo'n objectieve indruk maakt.[229]

Overige subjectieve elementen

Ook buiten de complementszinnen komen subjectieve elementen bij Arends veel voor. Interessant is bijvoorbeeld het gebruik van modaliteit om de mate van waarschijnlijkheid uit te drukken (epistemische modaliteit). In het Nederlands worden hiervoor vooral modale bijwoorden (*vast*, *misschien*, *natuurlijk* e.d.) en complementconstructies (*ik denk dat*... vergelijk ook (23), (26), (27), (33) en (35)) gebruikt (Nuyts 2001, 189-192). Arends gebruikt die bijwoorden en complementsconstructies veel, zeker in vergelijking met Biesheuvel, maar hij zet eveneens regelmatig een modaal hulpwerkwoord in om waarschijnlijkheid uit te drukken:

38. Hij *zou* ziek kunnen zijn. (A73)
39. Daar *kan* ze hem geen pijn mee gedaan hebben! (A85)
40. dat *zou* dan best een luis of een vlo kunnen zijn. (A336)
41. Bovendien *kan* het niet prettig meer zijn daar in die boom. (A445)
42. Mijnheer Koopman *moet* doorweekt zijn. (A448)

229 Een strategische inzet van complementconstructies is niet voorbehouden aan literair taalgebruik. Van Leeuwen (2015) onderzocht het verschijnsel in politieke toespraken, en hij betoogt in hoofdstuk 5 van zijn proefschrift dat Geert Wilders door de jaren heen minder gebruik is gaan maken van complementconstructies waarmee hij zijn perspectief op kwesties weergeeft. De expliciete subjectiviteit in de speeches van Wilders neemt dus af, waarmee een effect van objectiviteit gecreëerd wordt.

Dit epistemische gebruik van modale werkwoorden is in het Nederlands relatief infrequent (Boogaart 2009, 219). Ter vergelijking: Biesheuvel doet dat maar één keer (*ja, ik moet wel flink ziek zijn geweest* (B67)). Als ook de evidentiële hulpwerkwoorden (*lijken*, *schijnen*, *blijken*) tot deze categorie worden gerekend,[230] dan zijn er nog veel meer voorbeelden bij Arends, namelijk in totaal acht bij Arends tegenover twee Bij Biesheuvel. Twee voorbeelden uit 'Het ontbijt':

43. En mijnheer Koopman *schijnt* ook gelukkig te zijn. (A159)
44. Hij *lijkt* een beetje tot rust gekomen zoals hij daar met die kastanje zit. (A443)

Het gebruik van *schijnen* en *lijken* draagt bij aan de ambiguïteit van subjectief en objectief. Enerzijds dragen deze werkwoorden een duidelijk subjectief element in zich: iets *schijnt* zo te zijn, dus of het daadwerkelijk zo is, is onzeker: er is twijfel over de situatie, en bijgevolg is er dus ook iemand die twijfelt (een subjectieve spreker). Maar toch zit er ook een meer objectieve kant aan de werkwoorden 'schijnen' en 'lijken'. Sanders (1994, 136-180) laat zien dat hulpwerkwoorden als *schijnen* en *lijken* objectiverender zijn dan de hulpwerkwoorden *mogen* en *moeten*, omdat er in zinnen met *schijnen* en *lijken* een beroep gedaan wordt op observationele evidentie, dat wil zeggen, op verschijnselen in de werkelijkheid die intersubjectief waargenomen kunnen worden en niet alleen op redeneerprocessen of persoonlijke opvattingen (Sanders 1994, 224). De combinatie van onpersoonlijke complementzinnen en hulpwerkwoorden *schijnen* en *lijken* komt regelmatig voor bij Arends, in zinnen als 'Hij lijkt ook zo lenig niet meer' (A571) en 'Dat schijnt Dirk opnieuw kostelijk te vermaken' (A330). Dat deze beschrijvingen een effect van objectiviteit in zich dragen, komt doordat het gaat om waarnemingen van gedrag: de beschrijvingen van Mijnheer Koopman lijken wel afkomstig van een etholoog die in de dierentuin het gedrag van een dier beschrijft en interpreteert wat hij ziet, enkel van buitenaf, en daardoor 'objectief', 'registrerend'. Daarmee wordt gedeeltelijk verborgen dat het uiteindelijk toch de subjectieve interpretatie van de bioloog is die dit registreert.

Die verborgen subjectiviteit in de onpersoonlijke complementzinnen en modale werkwoorden, is waarschijnlijk bepalend voor de lezersindrukken van het registrerende karakter van 'Het ontbijt'. Maar de schijn van objectiviteit die de tekst uitstraalt, neemt niet weg dat de vertellende instantie juist heel erg aanwezig is in de tekst: hij poneert mogelijkheden, hij raadt naar motieven en hij observeert, en in dat alles presenteert hij impliciet zijn eigen perspectief op de situatie.

Het subjectieve bij Arends komt in nog meer elementen tot uitdrukking. Behalve onpersoonlijke complementconstructies en epistemisch-modale bijwoorden en werkwoorden, vinden we

230 In de taalkundige literatuur is er discussie over de vraag of deze werkwoorden epistemische modaliteit uitdrukken (Cornillie 2009 geeft een recent overzicht van de verschillende visies) maar ze zijn in elk geval in het hier relevante opzicht vergelijkbaar: ze veronderstellen evenzeer een evaluerend subject.

bijvoorbeeld veel vergelijkingen met *alsof*, als in (45) en (46), en evaluerende adjectieven, zoals de gradeerbare adjectieven in (47)-(49).[231]

45. *Zo alsof* hij zijn seks beet heeft en hartstochtelijk onaneert. (A389)
46. Hij heeft een peinzende uitdrukking in zijn ogen, *alsof* hij zeer getroffen en ontroerd is door iets dat ver weg en buiten de wereld gebeurt. (A162)
47. Hij zit daar *zo triest*. Het regent *zo nat*. En hij is *zo alleen*. (A566-568)
48. Het ontbijt ziet er nu *zeer verflenst* uit. Het toch al bedorven plakje ham is nu *zeer gemeen* van kleur. (A579)
49. *een beetje schuifelende* pasjes. (A596)

Een andere factor die bijdraagt aan de subjectieve kleuring van dit verhaal is het overvloedig gebruik van de *erlebte Rede*. Soms is niet met zekerheid te zeggen waar de *erlebte Rede* ophoudt en het commentaar van de verteller begint:

50. Zodra de verzorgster, die per slot ook nog 59 andere heren aan haar hoofd heeft, op een ander deel van de zaal is, komt hij zijn bed weer uit. Wat je dan een last hebt om die man er weer in te krijgen! En 's morgens wil hij niet wakker worden. Niet met lieve woorden. Niet met dreigementen. Misschien dat een flinke tik zou helpen. Maar in dit huis mag niet geslagen worden. Uitzonderingen daargelaten wordt daar de hand aan gehouden.

    Maar deze morgen hoeft mijnheer Koopman niet vroeg wakker te worden. Hij is jarig. Als zij jarig zijn worden de heren verwend. Allemaal. Dus ook mijnheer Koopman. En is er een mooiere dag om jarig te zijn dan de zondag! 1 september nog wel. (A28-42).

Vanaf 'Wat je dan een last hebt om…' is er sprake van directe gedachteweergave van de verzorgster. Bij 'Uitzonderingen daargelaten' lijkt de verteller weer het voertouw in handen te nemen. Maar is het stukje vanaf 'Maar deze morgen…' nu vertellerstekst of persoonstekst?

De verteller speelt bovendien bewust met zijn kennis van de gedachten van alle personages. Hij geeft ons alleen toegang tot de gedachten van de zuster en de dokter.[232] De vraag of Mijnheer Koopman werkelijk in een aap veranderd is, laat hij open. Deze onzekerheid, die thematisch wordt uitgespeeld in het verhaal, is stilistisch terug te zien in Arends' gebruik van onpersoonlijke comple-

231 Zie Pander Maat (2006) over de subjectiviteit van dit laatste type.

232 De slotpassage vormt hierop de enige uitzondering. Daar lijkt de verteller ons een kijkje te geven in de gedachten van mijnheer Koopman, die uit de boom geklommen en weer in bed gekropen is, met medeneming van het gekookte eitje uit zijn ontbijt. Deze passage is echter ambigu: het kan zijn dat we hier de gedachten van mijnheer Koopman zien, het kan ook zijn dat dit de inlevende interpretatie en omschrijving van de verteller is.

mentzinnen, modale elementen en adjectieven. Er is, anders gezegd, hier een duidelijke link te leggen tussen het microniveau en het macroniveau van de tekst.

Stijl en perspectief

Met bovenstaande analyse is de specifieke vertelwijze van 'Het ontbijt' stilistisch gekarakteriseerd. De verteller kenmerkt zich door gebruik van onpersoonlijke complementconstructies met modale bijwoorden en evidentiële hulpwerkwoorden (*schijnen, lijken*), constructies die ondanks het sterk evaluerende en perspectiverende karakter ervan (dat versterkt wordt door de vele modale, evaluatieve en graadaanduidende bijwoorden en overige taalmiddelen), toch een effect van objectiviteit hebben. De verteller gedraagt zich als een afstandelijke observator, die zich houdt aan wat hij door middel van waarneming – dus 'objectief' kan vaststellen.

Deze stijlanalyse kan vergeleken worden met een narratologische analyse van het vertelperspectief. Hoe wordt het perspectief benoemd in de perspectiefanalyses van Stanzel en wat kan een stilistische karakterisering van het perspectief (à la Simpson 1993, zie ook paragraaf 5.2-5.4) daaraan toevoegen? Uit de beantwoording van die vraag wordt ook duidelijk wat stilistische analyse kan toevoegen aan perspectiefonderzoek.

In de traditionele indeling van Stanzel zou 'Het ontbijt' vallen in de categorie 'mengvorm tussen auctoriaal en personaal vertellen'. De vertelwijze van deze 'mengvorm' lijkt erg op die van de auctoriale verteller. Er is namelijk een buiten het verhaal staande vertelinstantie die toegang heeft tot de gedachten en gevoelens van diverse personages. Het grote verschil tussen deze mengvorm en de 'echte' auctoriale verteller is dat de vertelinstantie van de mengvorm zichzelf nooit aanduidt met 'ik' en zelf dus geen rol heeft in het verhaal (vergelijkbaar met de rol van de personale verteller, die eveneens geen rol speelt in het verhaal, maar wel veel beperkter is in zijn blikveld dan de auctoriale verteller). In 'Het ontbijt' spreekt de verteller nergens over zichzelf in de ik-vorm (bijvoorbeeld: '*Ik denk dat* mijnheer Koopman…'). Daarom zou deze verteller als 'mengvorm tussen auctoriaal en personaal' moeten worden geclassificeerd.

Maar: de vertelwijze van 'Het ontbijt' karakteriseren als een 'mengvorm van auctoriaal en personaal vertellen' doet de tekst onvoldoende recht. Het probleem zit voornamelijk in de argumenterende en beoordelende rol van de verteller. Hij *vertelt* niet alleen het verhaal van de gebeurtenissen op mijnheer Koopmans verjaardag, maar hij *gist* en *oordeelt* en geeft zijn mening (*het schijnt*, *hij lijkt*, *het is toch duidelijk dat*, *het kan niet anders dan*…). Daarmee lijkt hij ten eerste zeer sterk op een auctoriale verteller, die zich dus wel expliciet als een 'ik' (*Ik zal jullie een verhaal vertellen over Mijnheer Koopman, die in een aap veranderde*) in het verhaal manifesteert. De stilistische details van de vertelwijze in 'Het ontbijt' zorgen ervoor dat dit verhaal een unieke positie inneemt ten opzichte van de Stanzeliaanse indeling in vertelperspectief. Ondanks de afwezigheid van een expliciete 'ik-verteller', zijn er in bovenstaande stijlanalyse voldoende modale, evaluerende en perspectiverende elementen naar voren gekomen die aantonen dat we hier – in narratologische termen – wel degelijk met een auctoriale verteller te maken hebben.

Ten tweede geeft de Stanzeliaanse categorisering van dit verhaal als 'auctoriale verteller' of als mengvorm geen inzicht in het specifieke *gedrag* van deze verteller. Zoals ik in paragraaf 5.3 heb uiteengezet kan een auctoriale verteller zowel alwetend zijn als zich van de domme houden. Hij kan zich neutraal houden of twijfels uiten. Deze verscheidenheid wordt in de terminologie van Paul Simpson (1993) ondervangen door te spreken in termen van negatieve, positieve en neutrale modaliteit. Stanzels theorie is niet gevoelig genoeg om deze onderscheidingen te verdisconteren. Ook wanneer de terminologie van Genette ingezet wordt, raakt men niet aan deze stilistische karakterisering. Er is in de terminologie van Genette sprake van een externe verteller (eentje die buiten het verhaal staat) en een heterodiëgetische verteller (een verteller die over anderen vertelt, en dus niet zelf ook een rol heeft als personage). Ook in deze karakterisering is er geen mogelijkheid om de precieze houding van een specifieke verteller te onderscheiden.

In paragraaf 8.2 is Simpsons *modal grammar* reeds aan de orde geweest bij een nadere invulling van de helderheidshypothese. In die paragraaf werd de mogelijkheid geopperd dat de indruk van objectiviteit in Arends' tekst wellicht veroorzaakt zou kunnen zijn door de inzet van *neutral shading*. In een neutrale vertelwijze valt een nadruk te verwachten op de beschrijving van gebeurtenissen; gedachten, gevoelens en gissingen blijven grotendeels achterwege. Die verwachting komt niet uit. Wanneer personages (verpleegster, dokter, beambte) focaliseren, is er sprake van *positive shading*: hun gedachten, gissingen en gevoelens staan centraal. Tegelijk geven deze personages ook blijk van onzekerheid over de veranderingen in het uiterlijk en gedrag van mijnheer Koopman: er is dus ook sprake van *negative shading*. Dat geldt ook voor de verteller. Die kenmerkt zich voornamelijk door een combinatie van observaties (*neutral shading*), gissingen en interpretaties (*negative shading*). De subjectieve elementen die in het bovenstaande naar voren zijn gekomen – vooral het gebruik van modaliteit in bijwoorden (*misschien*, *waarschijnlijk*), vergelijkingen (*alsof*) en werkwoorden (*schijnen*, *lijken*) – horen thuis in Simpsons categorie van *negative shading*.

Schaal van subjectiviteit

Anbeek en Verhagen hebben reeds op het verschil tussen een 'subjectieve' en een 'schijnbaar objectieve' verteltrant gewezen in hun analyse van twee fragmenten van A.F.Th. van der Heijden en J.J. Voskuil (Anbeek & Verhagen 2001, 18-21). De analyse van 'Het ontbijt' sluit nauw aan bij hun bevindingen. Het zal intussen duidelijk zijn waarom ik de stijl van Arends liever niet 'objectief' noem, ook al wekt de tekst wel degelijk de indruk van objectiviteit. Er is veeleer sprake van een schaal van subjectiviteit. De verteller bij Arends verschuilt zich achter *schijnbaar objectieve* constructies. Onpersoonlijke complementconstructies en evidentiële en epistemische modale uitdrukkingen zorgen ervoor dat de verteller 'registrerend' en 'objectief' overkomt. Het cruciale verschil met Biesheuvels tekst is dat de verteller zich in 'Het ontbijt' nooit als een 'ik' presenteert. Daarmee verbergt hij zijn subjectiviteit. In de terminologie van Langacker maakt dit de verteller in hoge mate subjectief.

Bij Biesheuvel is het daarentegen steeds ondubbelzinnig duidelijk aan wie de oordelen in de tekst moeten worden toegeschreven. De subjectiviteit ligt open op tafel. Het hele verhaal draait zelfs om

deze ondubbelzinnigheid: de tekst bevat diverse 'omkeringen': de patiënten gedragen zich slimmer en wetenschappelijker dan de verplegers; Biesheuvel vindt Mellenberg de geleerdste man ter wereld; Mellenberg verkondigt pseudowetenschappelijke theorietjes door onder andere te stellen dat niet de auto over de weg beweegt, maar dat de weg zich onder de auto in beweging zet en zo de wielen laat draaien. Door de algemene kennis van de lezer, en doordat hij weet dat deze omkeringen afkomstig zijn van twee patiënten in een gekkenhuis, ontstaat de humor. Hierom draait ook de clou van het verhaal, waarin Mellenberg het compliment dat hij van Biesheuvel krijgt, op zijn juiste waarde weet te schatten:

51. 'Mellenberg,' zei ik, 'ik zou zo graag willen zijn zoals jij. De Messias ben ik niet meer, maar dan wil ik toch op zijn minst een slim en kundig mens zijn –.'
'En dat zeg jij?' vroeg Mellenberg terwijl hij me peinzend opnam. (B265-266)

Doordat de thematiek van de omkering van normaliteit en gekte in 'De heer Mellenberg' centraal staat en expliciet is, kan ik niet anders dan concluderen dat – paradoxaal genoeg – in deze twee verhalen de gek een betrouwbaarder en minder subjectieve verteller is dan de auctoriale observator van 'Het ontbijt'.[233]

8.6 Conclusie

Met de analyse van deze twee verhalen heb ik willen laten zien hoe een linguïstisch geïnspireerde stijlanalyse lezersuitspraken over stijl kan onderbouwen. Dat linguïstische analyse en inhoudelijke interpretatie daarbij samengaan, werd duidelijk uit de schikkingsanalyses: de kwantitatieve analyse werden aangevuld door een nader inhoudelijk (kwalitatief) onderzoek.

Naar aanleiding van de stijluitspraken van studenten en literaire critici werden twee hypotheses geformuleerd: een met betrekking tot het contrast tussen chaos en helderheid, en de tweede over de objectiviteit en subjectiviteit in beide verhalen. Met betrekking tot de eerste hypothese kwam naar voren dat de grote afwezigheid van causale relaties een van de redenen is voor de indruk van 'chaos en warrigheid' die Biesheuvels van de hak op de tak springende stijl wekt. Biesheuvels hoofdzinnen worden gekenmerkt door 'lijmstijl', en hij maakt gebruik van een deel-geheelstructuur (een kenmerkrelatie) in plaats van een chronologisch-causale wijze van vertellen. Ook in zijn bijzinnen en vooropplaatsingen zijn causale verbindingen vaak afwezig, en is er sprake van voornamelijk additieve tekstverbanden.

233 Bernaerts onderscheidt in zijn dissertatie twee type van gekte bij vertellers: de *fou raisonnant* en de *fou imaginant* (Bernaerts 2011, 106). De eerste kenmerkt zich door redeneringen, monologen, door procedurele hyperrationaliteit, retrospectie van de verteller, zelfbewustzijn, epistemologische vragen, en oprechtheid als constructie, retoriek en strategie. De *fou imaginant* daarentegen, wordt gekenmerkt door inbeelding, delirium, epistemische irrationaliteit, introspectie, het onbewuste, ontologische vragen, naïviteit, oprechte overtuiging of sterke twijfel. Biesheuvels hoofdpersoon in 'De heer Mellenberg' is het prototype van de *fou raisonnant*.

Arends' tekst wordt vanwege de korte zinnen en de 'segregerende' stijl als 'helder' beoordeeld. Maar de helderheidshypothese ('Arends is objectief') bleek in de analyse twee kanten te hebben. Enerzijds kon de indruk van 'objectiviteit' die de tekst bij lezers wekt, verklaard worden door de segregerende stijl en het gebruik van onpersoonlijke complementatie, die de tekst een wetenschappelijke, registrerende indruk verlenen. Anderzijds werd uit de analyse duidelijk dat deze objectieve elementen de inzet van subjectieve elementen (een verborgen subjectief perspectief, modaliteit, voegwoorden) zeker niet uitsluit. Deze subjectiviteit wordt echter aan het oog van de lezer onttrokken door het gebruik van specifieke (impliciet-subjectieve) constructies, hetgeen een op het oog objectieve verteltrant oplevert. Arends' mix van objectieve en subjectieve elementen zorgt er onder meer voor dat de vraag of mijnheer Koopman nu werkelijk in een aap is veranderd onbeantwoord blijft.

'De heer Mellenberg' is daarentegen juist door de expliciete ik-verteller ondubbelzinniger ('minder subjectief' in Langackers termen) dan Arends' verhaal. Biesheuvels personage zegt expliciet dat hij 'net zo sterk, nuchter en verstandig' wil zijn als Mellenberg, maar de lezer weet allang hoe hij deze wens moet interpreteren, omdat hij goed weet dat zowel de verteller als Mellenberg gek zijn.[234] Het op Langackers subjectiviteitstheorie gebaseerde onderscheid tussen impliciet en expliciet subjectieve vertellers kan hierbij verhelderend werken, omdat daardoor nauwgezet kan worden gekeken naar de mate waarin de spreker in een tekst op de voorgrond treedt en verantwoordelijk is voor de taaluitingen die hij doet. En zoals ik met deze zinsanalyses hebben willen aantonen, zitten de aanwijzingen voor het vaststellen van subjectieve en objectieve perspectieven verborgen in de grammaticale stijlelementen van deze teksten.

234 Subjectieve bijwoorden en hulpwerkwoorden zijn vrijwel geheel afwezig bij Biesheuvel. Slechts op een enkele plaats in de tekst, is het gezichtspunt van de verteller 'impliciet subjectief' te noemen, namelijk in zijn oordeel over Mellenberg: 'En zo *ratelde* Mellenberg door' (B168). Dit werkwoord is zo opvallend dat het haast een stijlbreuk is in vergelijking met de rest van het verhaal. Het is de enige *expliciete* indicatie dat Mellenberg zich wel geleerd *voordoet*, maar dit in werkelijkheid allerminst *is*.
Er is daarnaast impliciete subjectiviteit aan te wijzen in de beginzin van het verhaal: 'Acht jaren geleden *achtte men het dienstig om* mij…' (B1). Biesheuvel distantieert zich door middel van deze archaïsche en afstandelijke functie impliciet van het oordeel van de 'men'. Al in de eerste zin wordt daarmee stilistisch uitdrukking gegeven aan het centrale thema van dit verhaal: de omkering van het onderscheid tussen normaal en gek.

9 Afstand en nabijheid
Denken versus handelen bij Arnon Grunberg

9.1 Inleiding

Arnon Grunberg is een meester in het creëren van situaties en gebeurtenissen die de lezer doen huiveren.[235] Het karakter dat hij zijn hoofdpersonen meegeeft, draagt daar in belangrijke mate aan bij. Zo vertonen de drie mannelijke hoofdpersonen uit Grunbergs romans *De asielzoeker, Tirza* en *Onze oom* opvallende overeenkomsten. Het zijn antihelden. De lezer gruwelt van ze, omdat ze hun idealen en opvattingen zo ver hebben doorgedreven dat ze nauwelijks meer mensen van vlees en bloed lijken te zijn. Het zijn mannen die hun leven in doel hebben gesteld van één leidend principe. Een principe dat in eerste instantie positief lijkt te zijn: Jörgen Hofmeester heeft het beste voor met zijn dochter, majoor Anthony adopteert een kind en Christian Beck heeft als enige doel in zijn leven zijn vrouw gelukkig te maken. De mannen leven in de volle overtuiging dat zij hier goed aan doen.[236] Het onbegrip is dan ook groot als de naasten van deze hoofdpersonen niets van hun liefde en goede bedoelingen willen weten en met weerzin en afkeer reageren. Het conflict wordt veroorzaakt doordat er iets fundamenteel mis is met de principes die deze antihelden als uitgangspunt hanteren. Doordat zij echter opgesloten zitten in hun eigen hoofd en voor een deel hun realiteitszin al hebben verloren, zien zij dit zelf niet in. De kloof tussen illusie en realiteit is een centraal thema van deze romans.

Grunbergs oeuvre kent een aantal stijlconstanten, die ook critici en literatuurwetenschappers zijn opgevallen, zo blijkt uit diverse artikelen waarin gewezen wordt op Grunbergs aforismen (Buelens 2010), herhalingen (Van Dijk 2010b, 71) en humor 'die moeiteloos overgaat in ironie en soms in cynisme' (Gerits 2003, 778). Toch wordt zijn stijl over het algemeen gezien als helder en 'zonder opsmuk'

235 De stilistische interpretaties van Grunbergs *Asielzoeker* die in dit hoofdstuk worden gepresenteerd, verschenen eerder als Fagel (2010) en Fagel, Stukker en Van Andel (2012).

236 Zie voor analyses van de thematiek van deze werken onder meer Van Dijk (2010b), Groenewegen (2004) en Borgman (2010).

(Brouwers 2009, 6; Van Oostendorp 2012). Dit hoofdstuk draait om de relatie is tussen Grunbergs thematiek en zijn aforistische, sobere stijl. Draagt ook Grunbergs stijl bij tot de uitdrukking van het thema van zijn werk? Kunnen oordelen van recensenten herleid worden tot tekstuele eigenschappen? En kan de relatie tussen stijl en thematiek ook kwantitatief worden vastgesteld? Die vragen zullen onderzocht worden aan de hand van Grunbergs roman *De asielzoeker*.[237]

In de volgende paragraaf (paragraaf 9.2) ga ik in op Grunbergs poëtica en thematiek en laat ik zien hoe die tot uitdrukking komen in *De asielzoeker*. Samen met de oordelen uit de literaire kritiek vormen Grunbergs poëticale opvattingen het uitgangspunt voor de formulering van een tweetal onderzoeksvragen over de stilstand en de afstandelijkheid die thematisch in *De asielzoeker* aanwijsbaar zijn. Deze onderzoeksvragen worden in de daaropvolgende paragrafen (paragraaf 9.3 t/m 9.5) aan de hand van stilistische analyses nader onderzocht. Dat gebeurt allereerst door middel van een kwalitatieve analyse (paragraaf 9.3 en 9.4). In paragraaf 9.5 en 9.6 wordt het interpretatieve onderzoek opgevolgd door een kwantitatieve analyse. De romans *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein en *Paravion* van Hafid Bouazza dienen daarbij als vergelijkingsmateriaal. De keuze voor deze romans wordt in paragraaf 9.5 toegelicht.

In deze analyses is er, net als in hoofdstuk 8, weer sprake van een *top down*-benadering: uitspraken in de literaire kritiek en van Grunberg zelf vormen het uitgangspunt bij het opstellen van de onderzoeksvragen. De checklist wordt gebruikt om relevante taalelementen bij die vraagstellingen op te sporen. De vragen die in 9.2 worden toegelicht, zijn te verbinden aan checklistfactoren als werkwoordstijden, zinsaspect, werkwoordstypen en connectiefgebruik.

Het verschil tussen de analyses in dit hoofdstuk en die in hoofdstuk 8, is dat in dit hoofdstuk één roman centraal staat: Grunbergs *De asielzoeker.* De romans van Dorrestein en Bouazza dienen als vergelijkingsmateriaal; in hoofdstuk 8 golden de twee opgestelde hypotheses voor beide verhalen (Arends is objectief/Biesheuvel is subjectief; en: Arends is helder/Biesheuvel is chaotisch). In dit hoofdstuk is er daarentegen meer sprake van eenrichtingsverkeer. Hypothesen ten aanzien van het werk van Grunberg leiden ertoe dat ter vergelijking onderzocht wordt hoe bepaalde talige verschijnselen zich in het werk van Dorrestein en Bouazza gedragen. Indien *Paravion* (Bouazza) of *Het duister dat ons scheidt* (Dorrestein) als uitgangspunt was genomen, waren er andere hypothesen opgesteld, die meer licht hadden geworpen op de samenhang tussen stijl en thematiek in die andere romans. Niettemin leveren de vergelijkende analyses van *De asielzoeker* met de andere teksten ook inzichten op in *Paravion* en *Het duister dat ons scheidt*.

237 Hoewel de analyse primair gericht is op de relatie tussen stijl en thematiek in *deze* roman, acht ik *De asielzoeker* representatief voor het recente werk van Grunberg. Daarmee doel ik op Grunbergs romans van 2003 – het jaar dat *De asielzoeker* verscheen – tot heden. Goedegebuure (2010, 73) poneert een inhoudelijke breuk bij de romans *Gstaad 95-98* en *De asielzoeker*. In zijn 'post-VanderJagtromans' krijgt de ethiek een steeds sterkere positie in Grunbergs werk. Daarop wijzen ook Van Dijk (2010b) en Vaessens (2009). *De asielzoeker* wordt gezien als keerpunt in het oeuvre van Grunberg (zie paragraaf 9.2).

9.2 Het macroniveau: poëtica, thematiek, stijlindrukken

In deze paragraaf gaat de aandacht uit naar Grunbergs poëtica en de thematiek van de roman *De asielzoeker*. Literatuurwetenschappelijke interpretaties en stijlindrukken vormen aan het eind van deze paragraaf aanleiding tot het formuleren van een stilistische hypothese.

Poëtica: de buitenstaander

Arnon Grunberg heeft zich in poëticale uitspraken meermalen uitgelaten over de taak van de romanschrijver en de functie van literatuur: een roman moet 'gevaarlijk zijn', 'zekerheden aantasten'. De schrijver neemt daarbij de positie in van observator: hij participeert niet, maar bekijkt zijn omgeving en vertelt ons wat de staat van de wereld is. Dat doet Grunberg ook in de praktijk, bijvoorbeeld in zijn *undercover*-activiteiten als kamermeisje, *embedded* bij soldaten in Uruzgan of op vakantie met een doodnormaal Nederlands gezin. Grunberg observeert, er is sprake van distantie:

> Wanneer hij bijvoorbeeld aan *couchsurfing* doet op allerlei adressen in Europa, of in een Zwitserse treinrestauratie werkt, doet hij dat in de eerste plaats als publiek: hij komt om te zien. 'De schrijver die ik ben is vooral een kijker', zegt hij op september 2009 tegen *Humo*, en in het essay *De menshheid zij geprezen* […] stelt de advocaat die de mensheid moet verdedigen: 'Ik verlustig mij aan het schouwspel.' (Van Dijk 2010b, 59-60).

Grunberg heeft zich in diverse essays en interviews – zowel zelf als in de vorm van zijn *alter ego* Marek van der Jagt – uitgesproken over zijn poëtica. Het meest befaamd in dit opzicht is Van der Jagts essay over de staat van de contemporaine Nederlandse roman (Van der Jagt 2008). Een roman moet zekerheden aantasten, gevaarlijk zijn: 'Wie de moralistische kern van de roman ontkent, begraaft de roman' (Van der Jagt 2008, 645). Wat die morele functie van literatuur volgens Grunberg/Van der Jagt precies is, is de laatste jaren onderwerp geweest van diverse academische studies. Goedegebuure omschrijft het als:

> Al confronterend constateringen doen, diepteboringen verrichten, de geestelijke temperatuur opnemen, vanuit een nulpunt de wereld en de mensheid in het kruis kijken; meer, maar ook minder zit er voor een werkelijk betrokken romanschrijver niet in. (Goedegebuure 2010, 71).

Goedegebuures omschrijvingen geven aan dat deze romanschrijver zijn werk verricht vanuit de positie van een buitenstaander ('vanuit een nulpunt'), een observator die op haast wetenschappelijke wijze experimenten verricht ('diepteboringen', 'de geestelijke temperatuur opmeten').[238] Dat is in overeenstemming met hoe Grunberg zelf zijn rol als schrijver ziet. In een interview stelt hij:

238 Cf. Borgman 2010, 108: ' In het oog springt hierbij […] de poging illusieloos de waarheid in beeld te brengen, de soms bijna wellustige wijze waarop wordt getoond dat er niet veel anders is dan het naakte leven en de poging van mensen dit naakte leven naar hun hand te zetten.'

> The one who observes is the outsider. If you participate, you are not looking, and it [is the same] the other way around. It can be a painful position, but as far as I'm concerned it is the most honest position for a novelist as well as a journalist (Harbers 2010, 81).

Buelens (2010) wijst op de relatie tussen Grunbergs observerende houding en zijn stijl van schrijven. Buelens noemt de apodictische uitspraak 'stijlkenmerk nummer één van Grunberg' (Buelens 2010, 21). Hij wijst erop dat deze aforismen voortkomen uit 'een liefde voor de waarheid'. Ze houden sterk verband met Grunbergs morele missie: 'een niets of niemand ontziende analyse te maken van hoe *het is*' (ibid.) Dat gebeurt zowel in Grunbergs non-fictie als in zijn romans, want aforismen doorspekken zijn hele oeuvre. Buelens' voorbeelden komen dan ook onder meer uit *De asielzoeker* (Buelens 2010, 19-20).

De aforismen in het literaire werk van Grunberg vervullen diverse functies: ze fungeren als uitdagende stellingen die 'de lezer bij de les' houden en 'de dingen op vaak uitdagende wijze op scherp' zetten. (Buelens 2010, 21); ze kunnen gebruikt worden in (zelf)definities van personages, waarmee een personage houvast op het leven en op zichzelf probeert te krijgen (p. 32) of waarmee hij zichzelf typeert; en aan het slot van zijn artikel brengt Buelens de inzet van aforismen ook in verband met de ethische inzet van Grunbergs latere werk: een roman moet niet enkel vermaak zijn, maar moet vooral geváárlijk zijn, zo luidt het credo van Van der Jagt/Grunberg. Het aforisme draagt daaraan bij: 'Dat is het aforisme bij Grunberg: aanval en verdediging tegelijk. Het poneert keer op keer, om de lezer te verpletteren. Niet met argumenten, maar met loutere aantrekkingskracht.' (Buelens 2010, 39). Daarmee staat het aforisme in dienst van Grunbergs program 'het leven zoals het is' te laten zien, hoe ontluisterend ook.

Het registrerende buitenstaanderschap is daarmee een centraal kenmerk van Grunbergs houding als non-fictieschrijver. In deze 'poëtica van de buitenstaander' zijn de volgende elementen af te leiden die aanleiding kunnen geven tot een nader stilistisch onderzoek.

- De buitenstaander observeert.
- De buitenstaander participeert niet.
- De buitenstaander registreert, hij geeft het leven weer 'zoals het is'.
- De buitenstaander formuleert zijn visie in stellingen, aforismen.

Deze factoren hebben alle te maken met de schaal van subjectiviteit die ook in hoofdstuk 8 ter sprake kwam. Het zijn factoren die de indruk van objectiviteit kunnen wekken, en die afstand (observeren, registreren) en stilstand (niet participeren) uitdrukken.

Grunbergs poëtica heeft vooral te maken met zijn visie op het schrijverschap, en hij brengt zijn opvattingen naar voren in zijn non-fictiewerk in kranten en tijdschriften. Daardoor kan deze poëtica niet zonder meer vertaald worden naar zijn fictiewerk. Toch ga ik er in deze casus vanuit dat er een verband te leggen is tussen Grunbergs poëticale opvattingen en de stijl van zijn roman *De asielzoeker*.

Dat komt doordat in *De asielzoeker* de problematiek van de buitenstaander – de niet-participerende, observerende mens, de positie die de romanschrijver volgens Grunberg zou moeten innemen – het centrale thema is van de roman. Grunbergs poëticale denkbeelden komen daardoor in romanvorm terug in *De asielzoeker*, zoals zal blijken uit de volgende paragraaf. [239]

Thematiek: stilstand

In *De asielzoeker* is de problematiek van de buitenstaander – de niet-participerende, observerende mens – het centrale thema van de roman. Hoofdpersoon Christian Beck is een man die steeds minder aan het leven deelneemt. Hij onderdrukt zijn eigen verlangens en gevoelens en distantieert zich daarmee van het leven:

> Dat is wat leven voor hem is: kijken. Soms participeert hij nog wel, maar steeds minder. Dat participeren staat zijn leven in de weg (56).[240]

Het hoofdpersonage van de roman wordt aan de lezer gepresenteerd op een moment dat van zijn leven niet veel meer over is. Het enige dat hem drijft in het leven, is de zorg voor zijn vrouw, die hij de Vogel noemt. Vogel, die overigens niet officieel zijn vrouw is aangezien ze nooit getrouwd zijn, is ongeneeslijk ziek en trouwt – met Becks instemming – met een asielzoeker, om hem aan een verblijfsvergunning te helpen. Die asielzoeker gaat daarna echter niet meer weg, niet uit hun leven en niet uit hun huis. Beck doet daar niets tegen, hij staat vrijwillig zijn eigen bed af en slaapt voortaan onder de kapstok.[241] Deze verhaallijn (in het heden) wordt afgewisseld met grote flashbackepisodes naar de tijd dat Beck en Vogel in Eilat woonden, twaalf jaar eerder. Daarnaast zijn er kortere terugblikken naar een verder verleden, toen Beck nog schrijver was.

Becks leven is onder te verdelen in drie fasen: ooit, lang geleden was hij schrijver van duistere verhalen, en zag hij zichzelf als een rationele ontmaskeraar van alle illusies en zelfbedrog. Hij wees zijn vrienden en familie op hun tekortkomingen en gebreken, met als gevolg dat hij al zijn vrienden verloor:

239 In het proefschrift van Van Leeuwen (2015) wordt een vergelijkbaar onderzoek naar 'buitenstaanderschap' in niet-literaire teksten uitgevoerd. Van Leeuwen analyseert toespraken van Geert Wilders, die zich als buitenstaander in de politiek presenteert. Van Leeuwen laat in hoofdstuk 4 van zijn proefschrift onder meer zien welke stilistische middelen Wilders daartoe inzet.

240 De paginanummers tussen haakjes bij de citaten verwijzen alle naar de 2e editie van *De asielzoeker* (Grunberg 2005).

241 Zie voor een uitgebreid resumé van inhoud, thema en motieven (Groenewegen 2009), Van Dijk (2010b) en Fagel (2011).

> Hij had preventief gedood met zijn woorden, verjaagd met zijn opmerkingen; zijn blikken en stiltes hadden ervoor gezorgd dat zelfs de meest loyale vriend niet naar hem wilde terugkeren. Ja, dat moest het zijn, daarom was het zo stil en uitgestorven in zijn wereld (254).

De tweede fase in Becks leven valt samen met de periode dat hij met Vogel in het Israëlische Eilat woont. Met schrijven is hij gestopt. Niet alleen omdat men hem vroeg om 'lichtere' verhalen te schrijven, maar ook omdat de 'duistere bron' waaruit hij putte voor zijn schrijverschap hemzelf beangstigde. Met het ontmaskeren van het zelfbedrog in de wereld gaat hij nog steeds door. Vooral geluk en liefde moeten het ontgelden. Ook aan zichzelf wil Beck bewijzen dat geluk en liefde illusies zijn, gedachtespinsels. Mede daarom raakt hij zijn vrouw niet meer aan en bezoekt hij dagelijks het bordeel. Hedonisme is de manier waarop Beck het primaat van het verstand wil tegengaan:

> Daar in Eilat was nog maar één toekomstvisioen levensvatbaar: een orgie, een langgerekte orgie. De definitieve overwinning van het lichaam op de geest, de *Endsieg* van het lichamelijke. Zijn denken had hem verraden, zijn bewustzijn had hem in een val gelokt, uit wraak had hij besloten alleen nog maar lichaam te zullen zijn (46).

Door een cruciaal incident in het bordeel – Beck steekt met een schroevendraaier de Oosteuropese prostituee Sosha een oog uit; hij voelt zich verantwoordelijk voor dit ongeluk, maar wordt niet opgesloten of veroordeeld; de politie heeft wel belangrijker zaken aan het hoofd – vindt er een ommekeer plaats in het denken van Beck. Hij beseft dat het nastreven van het eigen geluk niets oplevert. Ook al is de politie van mening dat hij geen gevaar vormt voor de samenleving, Beck ziet dat anders. De politie sluit hem niet op, dus: 'Als hij van mening was dat hij opgesloten diende te worden, moest hij dat zelf doen' (226).

Beck wil vanaf dit moment onzichtbaar zijn, het leven slechts van de zijlijn meemaken. Zijn enige doel wordt nu, in deze derde fase van zijn leven, te leven voor zijn vrouw en haar geluk na te streven: 'Hij leeft om haar te zien leven, om dicht bij datgene te zijn wat hij zelf niet kan: leven. Leven is voor hem: ernaar kijken' (56). Dit deel speelt zich af in het verhaalheden, in het Duitse Göttingen, waar zijn vrouw een aanstelling heeft aan de universiteit, en waar zij dus op een gegeven moment ziek wordt.

Ook al is zijn leven in te delen in drie verschillende fasen, de overeenkomst tussen de drie is dat Beck wil leven volgens het systeem dat hij zelf heeft ontworpen. Te leven zonder illusies is het leidende principe in zijn leven, waaraan hij alles ondergeschikt maakt, eerst als ontmaskeraar van andermans illusies, daarna als ontmaskeraar van zijn eigen illusies en tenslotte als totale illusieloze. Bij die derde fase hoort ook het opgeven van zijn eigen verlangens. Beck onderdrukt alle emoties. Hij wil onopvallend zijn, en meet zich een onopvallende en formele levensstijl aan: op zijn werk in Göttingen – Beck vertaalt gebruiksaanwijzingen – kennen ze hem als een zeer nauwgezet man, maar over zijn privéleven geeft hij weinig prijs. Hij heeft beleefdheid tot levensprincipe verheven, wat zich uit in de regeltjes en clichés die hij volgt en waarmee hij zich uitdrukt: 'Normaal gebruiken ze geen

servetten, hooguit een stuk keukenrol, maar nu ze een bezoeker hebben, besluit Beck, zijn servetten gepast' (82).

Ook in de omgang met Vogel blijft hij aan deze vormelijkheid vasthouden. Hij praat zelfs binnenshuis Duits, hoewel dit niet zijn moedertaal is (Beck is Nederlander); de heftige ruzies die hij met Vogel in Eilat uitvocht, behoren definitief tot het verleden; in plaats van haar genadeloos op haar slechte adem te wijzen, zoals hij vroeger zou doen, geeft Beck Vogel nu zwijgend een pepermuntje; en als Vogel meldt met een asielzoeker te gaan trouwen om hem een verblijfsvergunning te geven, voelt hij woede opkomen, maar hij onderdrukt die. Hij accepteert deze wens van zijn vriendin, die hij altijd al zijn vrouw noemde, gelaten. De emoties die in hem bovenkomen als zijn vrouw ziek is en wanneer ze met de asielzoeker op een geitenboerderij in Frankrijk zitten, onderdrukt hij tot het uiterste, maar de scheuren in zijn systeem zijn steeds duidelijker zichtbaar.[242]

Door zijn gedrag wordt Beck steeds minder mens. In hoofdstuk 1 wordt al de vraag gesteld: 'Van hoeveel kun je afscheid nemen voor leven ophoudt leven te zijn?' (23) en op meerdere plaatsen in het boek wordt getwijfeld – en twijfelt Beck zelf – aan zijn menselijkheid:

> Hij weet niet waar hij hierna heen moet, hij weet niet voor wie hij zou moeten leven als de vogel er niet meer is. Voor zichzelf leven is geen optie, wat er van hem nog bestaat is niet genoeg om voor te leven. Wat er van hem bestaat zijn resten, kruimels (232).

De Beck die in het heden in Göttingen leeft en vertaler van gebruiksaanwijzingen is, is nauwelijks meer menselijk te noemen. Hij leeft niet meer, hij heeft zichzelf buiten het leven geplaatst, zoals in talloze citaten wordt aangegeven:

> Hij balde zijn vuist, maar aangezien er niemand was die zich iets aantrok van die vuist is hij daarmee opgehouden. Ook daarom heeft hij zich onttrokken aan de wereld, hij wil er niet meer middenin leven, alleen nog ernaast. Het is onmogelijk gelukkig te zijn én midden in de wereld te leven (15).

Uit Becks gedrag, zijn woorden en gedachten krijgen we al vele aanwijzingen voor zijn onvermogen om echt te leven. Hij schrijft niet meer, hij heeft het bordeelbezoek afgezworen, hij maakt geen ruzie meer met zijn vrouw en heeft al zijn eigen ambities en verlangens losgelaten. Beck participeert daardoor steeds minder:

242 Daarop duidt ook al een vooruitwijzing in hoofdstuk 1: 'Mensen moeten hem niet willen verrassen, want hij ervaart een verrassing als een bedreiging, een inbreuk op zijn strikte dagindeling, een aanval op zijn systeem, dat functioneert, maar waarvan hijzelf weet hoe wankel het is' (13).

> Beck heeft geen gedachten over zijn leven, in ieder geval geen zware, allesomvattende gedachten. Hij kijkt. Dat is wat leven voor hem is: kijken. Soms participeert hij nog wel, maar steeds minder. Dat participeren staat zijn leven in de weg (44).

Hij ziet voor zichzelf alleen nog een observerende rol weggelegd:

> Hij leeft om haar te zien leven, om dicht bij datgene te zijn wat hij zelf niet kan: leven. Leven is voor hem: ernaar kijken (56).

De registrerende vertelstijl en het centrale thema (het buitenstaanderschap) van deze roman maken van *De asielzoeker* de literaire pendant van Grunbergs non-fictieactiviteiten als *embedded* journalist. Grunberg heeft zelf in een interview een relatie gelegd tussen de buitenstaanderpositie van Beck en zijn eigen houding als schrijver. Hij zegt over Beck:

> De positie van de voyeur – gewoon toekijken zonder in te grijpen – is heel aangenaam. Ook naar je eigen leven kijken als naar een soort onaangedane plek is in eerste instantie heel lekker. Je hebt het gevoel overal een beetje boven te zweven, en die afstand geeft je een extra bewustzijn. Het nadeel is alleen – en dat is het moment waarop de melancholie haar intrede doet – dat je nooit helemaal in een actie bent, dat je altijd overal een beetje buiten staat, en dat je dus nooit écht met iemand bent. (Vanegeren 2003).

In het vervolg van het artikel blijkt dat Grunberg het half-leven van Beck ook op zichzelf van toepassing acht. Zonder een één-op-éénrelatie te willen veronderstellen tussen Grunbergs houding als schrijver en het personage en de thematiek van Christiaan Beck, is *De asielzoeker* op te vatten als een exploratie-in-fictie van het buitenstaanderschap, waarbij er, zoals al uit de samenvatting van het verhaal hierboven blijkt, veel aandacht is voor de *nadelen* van zo'n buitenstaanderschap. Een schrijver in het werkelijke leven moet nog altijd participeren in het dagelijkse leven; in een roman staat het hem vrij het buitenstaanderschap tot zijn uiterste consequenties door te drijven. Dat gebeurt in *De asielzoeker*.

Twee belangrijke elementen uit Grunbergs poëtica – de observatie en het niet participeren – keren in *De asielzoeker* in romanvorm terug en ook aforismen zijn volop aanwezig. Dit doet de vraag ontstaan of deze thematische afstand en stilstand ook te herkennen is in Grunbergs stijl. Deze onderzoeksvraag zal nader worden onderzocht in paragraaf 9.3 t/m 9.5, aan de hand van de checklist Nederlandse stijlmiddelen. Maar eerst wordt in de volgende subparagraaf onderzocht of uitspraken in de literaire kritiek ons op het spoor zetten van mogelijk relevante stilistische factoren die onze zoekvraag kunnen inperken.

Stijlindrukken: ernst en registratie

Grunberg wordt al vanaf zijn debuut gekenmerkt als groot stilist. Zijn stijl krijgt in recensies dan ook altijd veel aandacht. De twee termen die de mening van de literaire kritiek over *De asielzoeker* het best samenvatten, zijn 'ernst' en 'beklemming'. *De asielzoeker*, verschenen in 2003, vormt volgens de recensenten een keerpunt in het werk van Grunberg.[243] Het is zijn eerste roman in de derde persoon, 'waardoor een afstand geschapen wordt die uiteindelijk toch weer ouderwets Grunbergiaans beklemmend wordt' (Peters 2003). En er is nog meer veranderd ten opzichte van vroeger, zo vinden de critici. Grunberg zou de ironie voorbij zijn: '[S]omberte troef, in een voor zijn doen nogal uitgebeende stijl' (Vullings 2003). Fleur Speet heeft het over een 'ongekend serieuze stijl' en schrijft:

> 'De nuchtere nonchalance waarmee het verhaal van Beck verteld wordt, kenden we al uit […] de andere romans van Grunberg […]. Alleen zat daarin veel meer lucht. De lezer kon nog ademhalen doordat er iets fris in de taal en de ironie school. Nu heeft Grunberg de ironie zoveel mogelijk uit z'n boek geschreven' (Speet 2003).

De literaire kritiek spreekt in opvallend gelijkluidende bewoordingen: '[D]e meest uitgesproken roman van Grunberg tot nu toe. Veruit de minst frivole, de minst lichte' (Borré 2003). Opvallend is dat de constatering van deze 'ernst', 'de afwezigheid van ironie' in *De asielzoeker* blijkbaar voor de recensenten niet in tegenstelling staat tot de eveneens in het boek aanwezige komische en absurde dialogen, een Grunbergiaans stijlelement dat ook door diverse recensenten aangehaald wordt: 'Een even komische als nuchtere stijl […]. Niemand in onze literatuur schrijft zo geestig. Niemand hanteert de onverwachte wending en de herhaling zo dodelijk en zo goed getimed' (Vogel 2003). In deze uitspraken is het lastig een onderscheid te maken tussen 'stijl' en 'inhoud', omdat termen als 'ironie' en 'humor' zowel inhoudelijke als vormelijke eigenschappen hebben.[244]

Recensenten hebben daarnaast oog voor andere stilistische kenmerken in het boek, zoals de scherpe dialogen, de absurde humor en de nuchterheid van Grunbergs taalgebruik. Een kleine selectie citaten: 'De asielzoeker excelleert in spitse dialogen en absurde verhaalwendingen; in schitterende, uitgesponnen scènes' (Vullings 2003); 'De dialogen met hun hoge dosis absurdisme en genadeloze scherpte zouden Harold Pinter groen van nijd hebben doen uitslaan'; Leyman (2009) spreekt van een 'kil gedoseerde benauwdheid'; Peters (2003) van 'het broodnuchter registreren van surrealistische situaties en gedachten'; 'Met een bijna opgewekt surrealisme wordt in simpele bewoordingen verslag

243 In recensies uit het verschijningsjaar van *De asielzoeker* wordt dus reeds gewezen op een keerpunt. Latere studies, die spreken van 'post-MarekvanderJagtromans' (Goedegebuure 2010, 73) en een toenemende rol van de ethiek in de romans van Grunberg (Vaessens 2009 en 2010, Van Dijk 2010b) bevestigen dit beeld.

244 Onder meer vanwege die vermenging van stijl en inhoud in humor, laat ik een analyse van humoristische verschijnselen buiten beschouwing. De studie naar de talige constructie van humor vormt een geheel eigen onderzoeksdiscipline in de cognitieve linguïstiek. Zie bijv. Brône, Feyaerts & Veale (2006, 203-228), Brône (2010), Coulson (1996 en 2001).

gedaan van de alledaagse verschrikkingen. Ziekte en dood horen bij die alledaagse verschrikkingen, zoals agressie, mishandeling en verkrachting' (Pam 2003). Marja Pruis (2003) noemt het 'hyperrealisme', met 'sweeping statements', 'parmantige deviezen en absurde wendingen'.

Hans Groenewegen wijst erop dat de gebeurtenissen in het verhaalheden veelvuldig worden onderbroken door vertellerscommentaar:

> Hoofdpersoon Christian Beck wordt in de eerste alinea door zijn vrouw gewekt met de woorden 'De vogel is ziek'. Nog voor hij aan het eind van de bladzijde in zijn bed overeind zit, heeft de verteller hem al aan een stevige duiding onderworpen. […] Na die eerste woorden gaat één minuut voorbij voordat een spaarzame dialoog op gang komt en Beck opstaat en de dokter belt. Met lezen doe je er langer over. Over meer dan zeven bladzijden schetst Grunberg de eerste trekken van zijn hoofdpersoon en diens relatie met zijn vrouw […]. Zoals deze eerste bladzijden is de hele roman gecomponeerd. Onderkoelde observaties, gebeurtenissen, vertelde gebeurtenissen uit het verleden, dialogen zijn doorsneden met eindeloze duidingen van motieven tot handelingen, van de gesteldheid van de hoofdpersonen, van de verhoudingen tussen de hoofdpersonen en hun verhouding tot de wereld (Groenewegen 2009, 76-77).

Ook de aforismen worden opgemerkt:

> Was Beck eerst een ontmaskeraar van illusies […], nu is hij niets. Hij leeft, that's all. Hij kan zelfs geen geluk meer verdragen, omdat het zo kortstondig is. Het meest voorkomende woord in deze roman is dan ook geluk. De stellingen over de onmogelijkheid ervan en de zinloosheid om het na te streven, hopen zich op de lezer op tot enorme vestingwallen. Gevangen; je moet het doen met Becks wijsheden, stellingen en manieren om de wereld te ordenen in een toon die drenst en zeurt. (Speet 2003).

Opvallend is ook dat menig recensent stil blijft staan bij de gevoelens die het lezen van *De asielzoeker* oproept bij de lezer. Het gaat vooral om beklemming, afkeer en misselijkheid: een 'beklemmend boek' (Pruis 2003), een 'boek als een stomp in je maag, zo'n douw waar je even flink misselijk van wordt' (Speet 2003). Er wordt vaak een sterk morele interpretatie gegeven aan dit effect:

> Voor de buitenstaander levert Becks overtuiging hem niets meer op dan kwelling en vernedering. Zijn morele masochisme is stuitend en verwerpelijk.[…] In zijn onbereikbare opstelling tegenover het leven en in de toon waarop hij zijn verworpenheid vertolkt, gaat een grote morele provocatie schuil, die het de lezer onmogelijk maakt onverschillig te blijven. Zijn ironische distantiëring heeft vaak zelfs boosaardige of wrede trekken.' […] In *De asielzoeker* exploreert Grunberg in de hedendaagse *condition humaine* de grote emoties tot in de verste uithoeken. Met de bevindingen daarvan bouwt hij een geladen portret op van een man die weleens representatief voor de mens van vandaag zou kunnen zijn […] (Borré 2003).

Aan dit morele appel op de lezer wordt in opvallend veel recensies gerefereerd.[245] Het sluit aan bij de ethische tendens die over het algemeen in het schrijverschap van Grunberg wordt aangewezen en die hij in zijn poëtica (zie hierboven) uiteenzet.[246] Maar 'moraliteit' is een begrip dat zich lastig laat operationaliseren in een stilistische onderzoeksvraag. Begrippen als 'ernst' en 'distantie' lenen zich daar beter voor. Voor mijn stilistische onderzoek is de vraag relevant op welke tekstuele eigenschappen van *De asielzoeker* de uitlatingen van critici en recensenten zijn gebaseerd. Uit recensies en studies over *De asielzoeker* komen de volgende elementen naar voren:

- De roman wordt gezien als 'ernstiger' dan zijn vroegere werk. Grunberg is 'de ironie voorbij'.
- De roman kenmerkt zich door een nuchtere, serieuze, uitgebeende stijl.
- Aforismen zijn ook in deze roman een belangrijk stijlkenmerk.
- De verhaalhandeling wordt door vertellerscommentaar veelvuldig onderbroken.
- De roman presenteert met grote onontkoombaarheid een inktzwart, beklemmende wereldbeeld.

Omschrijvingen als 'nuchter', 'serieus' en 'sober' en de 'onontkoombaarheid' en aforismen zijn omschrijvingen die met objectiviteit in verband gebracht kunnen worden: er is sprake van een registrerende, ernstige vertelstijl, sober, met veel aforismen en definities. Het is zaak om de taalelementen op te sporen die voor deze indrukken verantwoordelijk zijn.

Onderzoeksvragen

In het vervolg van dit hoofdstuk laat ik zien dat Grunberg in *De asielzoeker* gebruik maakt van duidelijk identificeerbare linguïstische technieken om het wereldbeeld van zijn hoofdpersonage Christian Beck weer te geven, en ik ga na of en in hoeverre het mogelijk is om dat met behulp van kwantitatieve gegevens aan te tonen. Uit Grunbergs poëtica, de thematiek van *De asielzoeker* en de uitspraken over stijl in de literaire kritiek, zijn enkele vragen af te leiden ten aanzien van de stijl van *De asielzoeker*. De hoofdvraag is hoe we de positie van de buitenstaander, die thematisch zo'n belangrijke rol

245 Andere citaten over het 'morele appel van *De asielzoeker* zijn onder meer: 'De asielzoeker, gestoffeerd met aforistische "waarheden" over abstracta als het leven of geluk, dient alle illusies over de menselijke conditie te knakken' (Vullings 2003); '[Nu] wordt de komediant in Grunberg stilaan overvleugeld door een inktzwarte en onvermoeibaar redenerende moralist' (Peters 2003); '[…] de boeken die je een onbehaaglijk gevoel geven, zijn vaak de beste en blijven je het langst bij. Literatuur is er vooral om je van je stuk te brengen, om je ergens te raken en – al is het maar voor het leesmoment – om je even een andere kant uit te duwen dan de dagelijkse. Grunberg was en is in dat duwen een meester' (Speet 2003).

246 Zie Vaessens & Van Dijk (2010) en Vaessens (2009 en 2010). Ook Van Dijk spreekt over gevoelens van afkeer, en sluit daarmee nauw aan bij de oordelen in de krantenrecensies uit 2003: 'Wie zich inleeft wordt door Grunberg in de meest afschuwelijke situaties gebracht – in een poging het lijden weer voelbaar te maken. Die vorm van literair geweld, waarbij de lezer alles wordt ontnomen waarin hij gelooft, waarbij hij het boek walgend en ontheemd terzijde legt, dat is wat ik bedoelde toen ik schreef dat de geëngageerde schrijver "het woord zo dicht mogelijk bij de daad moet brengen"' (Van Dijk 2009: 33).

speelt, terugzien in de stijl van de roman. Ik herhaal de eerder opgesomde karakteristieken van de buitenstaander:

- De buitenstaander observeert.
- De buitenstaander participeert niet.
- De buitenstaander registreert, hij geeft het leven weer 'zoals het is'.
- De buitenstaander formuleert zijn visie in stellingen, aforismen.

Deze kenmerken laten zich samenvatten in twee onderzoeksvragen ten aanzien van Grunbergs stijl:

1. Is het afstandelijke, registrerende karakter van de buitenstaander ook terug te zien in de stijl van de roman?
2. Is het observerende/niet participerende (in andere woorden: de stilstand) ook aanwezig in de stijl van *De asielzoeker*?

Daarbij kijk ik, net als in het vorige hoofdstuk, vooral naar grammaticale factoren. Welke tekstuele kenmerken zijn verantwoordelijk voor de waargenomen effecten van observatie en afstandelijkheid? In paragraaf 9.3 neem ik allereerst de structuur van Grunbergs aforismen onder de loep. Die aforismen vormen een logisch vertrekpunt, aangezien ze door diverse recensenten worden aangewezen als een belangrijke bron voor Grunbergs stellige, registrerende en tevens inktzwarte wereldbeeld. Paragraaf 9.4 gaat vervolgens door op de observatie van Groenewegen dat de verhaalhandeling in *De asielzoeker* telkens wordt onderbroken: '…onderkoelde observaties, gebeurtenissen, vertelde gebeurtenissen uit het verleden, dialogen zijn doorsneden met eindeloze duidingen van motieven tot handelingen, van de gesteldheid van de hoofdpersonen, van de verhoudingen tussen de hoofdpersonen en hun verhouding tot de wereld' (Groenewegen 2009, 76-77). In paragraaf 9.4 wordt aan de hand van representatieve tekstpassages onderzocht welke taalkenmerken verantwoordelijk zijn voor dit effect van onderbreking, en wordt een relatie gelegd met het observerende karakter en het stilstaande leven van de hoofdpersoon. In paragraaf 9.5 ga ik vervolgens na in hoeverre deze relatie tussen formuleringspatronen en thematiek ook *telbaar* is, door middel van een kwantitatieve (en kwalitatieve) analyse van Grunbergs werkwoordgebruik. Ook daarbij is de leidende vraag of Grunbergs observerende en niet-participerende thematiek eveneens in de stijl van zijn roman aan te wijzen is.

9.3 De onvoltooid tegenwoordige tijd: Afstand en onpersoonlijke subjectiviteit

Inleiding: Aforismen, stellingen, definities en metaforen

Grunbergs opvallendste stijlkenmerk is het aforisme. Daarnaast wijzen recensenten ook op herhalingen en vergelijkingen/metaforen als karakteristiek Grunbergiaanse stijlfiguren. Elk van deze stijlelementen verdient eigenlijk een eigen onderzoek, wat niet binnen het bestek van dit proefschrift kan

gebeuren. In deze paragraaf bespreek ik ze samen, omdat ze vaak in elkaars nabijheid voorkomen en bepaalde grammaticale overeenkomsten vertonen.

Allereerst Grunbergs gebruik van woordherhalingen. Dat valt op omdat het in contrast staat met het veelgehoorde stijladvies om synoniemen te gebruiken en te variëren in woordkeuze. Bij Grunberg komt echter hetzelfde woord drie- of viermaal voor binnen één korte alinea:

> Hij geeft de hoop niet op, hij weet niet hoe dat moet. Als er iets krankzinnigs in hem is, is het zijn hoop, daarom heeft hij besloten die te onderdrukken, te veel hoop is levensgevaarlijk. Maar helemaal verdwenen is die natuurlijk niet (7).

Woordherhaling ('hoop') wordt in dit citaat gecombineerd met een generieke uitspraak ('te veel hoop is levensgevaarlijk'). Soms is er sprake van kleine variaties in de woordherhaling, zoals bij 'gewoonte'/'gewend' in dit citaat:

> Omdat zijn vrouw de vruchten met yoghurt niet opeet, eet hij die zelf op. Niet omdat hij er zoveel zin in heeft, meer uit gewoonte, hij beseft dat de beste reden om in leven te blijven een kwestie van gewoonte is, je gaat ermee door omdat je het nu eenmaal gewend bent (87).

In een aantal gevallen wordt er in de herhaling stilgestaan bij het gebruik van het woord zelf, zodat er sprake is van een metatekstuele of definiërende functie. Eerst wordt het woord geïntroduceerd, daarna wordt het hernomen en wordt de betekenis van het woord nader toegelicht en ingevuld:

> In het begin beleefde hij een sardonisch plezier aan de verkrachting van zijn eigen verlangens, maar het woord 'verkrachting' zou verkeerde associaties kunnen oproepen. Hij verkrachtte zijn eigen verlangens niet zozeer, hij negeerde ze, hij had ze afgezworen als een slechte gewoonte (13).

Deze herhalingen laten zich goed combineren met als-vergelijkingen. Al op de eerste pagina van het boek vinden we twee als-vergelijkingen. Ik citeer de tweede:

> Ziek, een woord als een klop op de deur die hij al een paar maanden eerder had verwacht, verbaasd dat ze hem nu pas komen arresteren. Hij weet de schijn van luchthartigheid te bewaren. 'Jullie hebben er lang over gedaan, heren' (7).

De beelden die Grunberg gebruikt, lijken zich vaak in het domein van de misdaad te bevinden (zoals in het citaat hierboven, of een uitspraak als 'ze ziet eruit alsof ze verkracht is' 25) en hangen nauw samen met het thema van het verhaal; nader onderzoek naar Grunbergs metaforen en vergelijkingen zou deze indruk kunnen ondersteunen. Een inventarisatie van aard en functie van de herhalingen en

als-vergelijkingen in *De asielzoeker*, maar ook in andere romans – zou interessante gegevens opleveren, maar valt buiten het kader van dit proefschrift, dat zich niet op specifieke stijlfiguren richt, maar kijkt naar (grammaticale) verschijnselen in 'gewoon proza'.[247]

Wat zowel bij de vergelijkingen als bij de herhalingen opvalt, is dat ze vaak voorkomen in situaties waarbij begrippen of zaken gedefinieerd worden. De aforistische stellingen van Grunberg kunnen eveneens worden opgevat als een soort definitie (namelijk een definitie met een algemene geldigheid). Het is de recensenten opgevallen dat Beck zijn leven heeft ommuurd met stellingen en algemene levenswijsheden.[248] Deze drie stijlkenmerken, definities, vergelijkingen/metaforen en herhalingen, komen vaak in elkaars nabijheid voor, zoals we zien in deze citaten:

> Als ieder mens heeft hij herinneringen, veel zelfs, maar hij doet moeite om ze niet op te roepen. Becks herinneringen zijn nachtmerries, vijanden van het kleine geluk dat nu steeds kleiner wordt, dat onder zijn ogen verkruimelt (33).

> Zoals zijn vrouw vond dat geld iets was om weg te geven, net als kleren, zo vond Beck dat geld iets was om op te maken. Het kwam op hetzelfde neer. Weggeven is een vorm van opmaken (243).

Aforismen, stellingen, definities en metaforen, ze zijn allemaal gebouwd met hetzelfde grammaticale verschijnsel, het koppelwerkwoord 'zijn': 'Liefde is je reinste discipline, net als massamoord' (10). Maar de reden om deze drie verschijnselen bijeen te nemen is meer dan alleen een formele (het voorkomen van het woordje 'is'). Het is belangrijk om ook naar de *functie* van het koppelwerkwoord te kijken. Het koppelwerkwoord 'is' heeft een attributieve of identificerende functie: het verbindt een eigenschap aan een object of persoon, of het stelt twee zaken aan elkaar gelijk. Drie aspecten zijn daarbij van belang.

Ten eerste de afwezigheid van modaliteit in deze definities en vergelijkingen: er is geen sprake van twijfel of onzekerheid, die tot uitdrukking gebracht kan worden door hulpwerkwoorden als schijnen of lijken, en bijwoorden van modaliteit (misschien, gelukkig, wellicht). De stelligheid van het woordje 'is' in Grunbergs definities en vergelijkingen draagt daarmee bij aan de inhoud die hij presenteert. Niet alleen confronteert hij de lezer met een inktzwart wereldbeeld, hij doet dat in de meest stellige bewoordingen die mogelijk zijn. Grunbergs stellige formuleringen dragen daarmee bij aan de indruk van beklemming en onontkoombaarheid die bij de recensenten (zie paragraaf 9.2) is blijven hangen.

---

247 De functie van deze herhalingen is wellicht verwant aan de rol van tijd en aspect in deze roman (zie hieronder): in de herhaling staat het narratieve verloop stil; er is sprake van beschrijving en contemplatie. Nader onderzoek is nodig om deze vermoedens te onderbouwen.

248 Bijvoorbeeld: 'De asielzoeker, gestoffeerd met aforistische "waarheden" over abstracta als het leven of geluk, dient alle illusies over de menselijke conditie te knakken' (Vullings 2003).

Ten tweede het gegeven dat een aforisme of definitie een *statische* uitspraak is. Op dat moment is er geen sprake van narratief verloop. De beschrijving is statisch, niemand doet iets of handelt; het enige dat 'gebeurt' is dat er een eigenschap aan een persoon wordt toegeschreven. Terwijl dat gebeurt, staat het verhaal stil. Ten derde staat zo'n algemene uitspraak of definitie (vrijwel) altijd in de tegenwoordige tijd: 'Teveel hoop is levensgevaarlijk.' Aan die antinarrativiteit en aan het gebruik van de tegenwoordige tijd in *De asielzoeker* zijn deze paragraaf (9.3) en paragraaf 9.4 gewijd.

De onvoltooid tegenwoordige tijd

Aforismen en definities maken een heel specifiek gebruik van de tegenwoordige tijd. De tegenwoordige tijd wordt namelijk niet gebruikt om aan te duiden dat iets in het hier-en-nu afspeelt, maar drukt algemene geldigheid uit. Definities zijn per definitie statisch: ze drukken geen handeling of gebeurtenis uit. De verhaalhandeling ligt stil wanneer een aforisme wordt geformuleerd. Er is dus niet alleen sprake van stelligheid in de aforismen, maar ook van narratieve stilstand.

Niet alleen de aforismen en definities in *De Asielzoeker* staan in de tegenwoordige tijd. De verhaallijn die zich in het verhaalheden afspeelt (de verhaallijn in Göttingen, waar de zieke Vogel met een asielzoeker trouwt en Beck haar laatste wensen tracht te vervullen), wordt in zijn geheel in de tegenwoordige tijd verteld. Nu wordt de tegenwoordige tijd over het algemeen gezien als middel om gebeurtenissen als het ware te presenteren op het moment dat ze plaatsvinden: het is manier om teksten te verlevendigen. Het is echter zeer de vraag of dat in *De asielzoeker* op vergelijkbare manier gebeurt als in andere romans.

Nabijheid

De stelregel voor het gebruik van de tegenwoordige tijd in verhalende teksten is in principe eenvoudig: gebruik de tegenwoordige tijd als je gebeurtenissen levendig, direct en 'nabij' wil presenteren, dus in situaties van spanning en verhevigde emoties.[249] Het prototypische voorbeeld van dit gebruik wordt ook wel met een retorische term *praesens historicum* genoemd.[250] Daarmee wordt specifiek een abrupte overgang van verleden tijd naar tegenwoordige tijd aangeduid, ter vergroting van het dramatische effect:

249 Een eerdere versie van deze paragraaf verscheen als Fagel (2013).

250 Vergelijk de definitie van 'historisch presens' door Van Bork e.a. (2012): 'Grammaticaal tegenwoordige tijd die in bepaalde verhaalpassages verkozen kan worden boven de normale verleden tijd van het vertellen ('er was eens...'), ook episch preteritum genoemd (zie tempus). Bedoeling ervan is de lezer een levendiger voorstelling van het gebeuren te geven, zodat deze de indruk krijgt dat alles zich nu (in het heden) voor hem afspeelt.' Clement (1991) presenteert een corpus verhalen waarin het historisch presens in specifieke passages optreedt om een effect van nabijheid te creëren. Soms wordt de term ook gebruikt om verhalen te karakteriseren die *in hun geheel* in de tegenwoordige tijd zijn geschreven.

1. Ik lag vanochtend echt heerlijk te slapen, *gaat* opeens de telefoon! Ik *graai* naar mijn bril en zodra ik die heb opgezet, *zie* ik dat het al half tien is. Ik heb me dus grandioos verslapen.[251]

Ook in literaire romans en novellen die geheel of gedeeltelijk in de tegenwoordige tijd zijn geschreven, is de creatie van nabijheid en onmiddellijkheid het meest bekende effect: je maakt de gebeurtenissen mee op het moment dat ze gebeuren, zoals in Hugo Claus' *De Metsiers*:

2. Een half uur het duister instaren, zinloos staren naar de weg, waarlangs de Vette Smelders moet komen. Als ik op mijn polshorloge kijk, doen mijn ogen mij weer pijn. […] Achter mij, waar de struiken dunner en lager groeien, beweegt Bennie. Het moet hem ook vervelen, dit zinloze wachten. Ik schuif op handen en voeten langs de grond, die ongewoon glad is van de voorbije regens, terwijl ik mijn geweer dicht naast mij aan druk. (Claus 1997, 7)

Het is door dit vaak optredende effect van 'onmiddellijkheid' verleidelijk om een directe en algemeen geldige relatie te leggen tussen het stijlmiddel 'tegenwoordige tijd' en het effect van 'directheid, spanning en levendigheid'. Het lijkt hier immers te gaan om een relatie die in elke situatie, in elke (literaire) tekst, dus los van de context geldig is. Wanneer zo'n vaste regel zou bestaan, zou men zelfs voorspellingen kunnen doen over de werking van bepaalde tekstkenmerken in nieuwe teksten: is de tekst (of een fragment) geschreven in de onvoltooid tegenwoordige tijd (ott), dan concludeer je dat er onvermijdelijk een effect van nabijheid en onmiddellijkheid optreden.

Alleen ligt die relatie in werkelijkheid niet zo simpel. Doordat de context van een uiting ook van invloed is op de interpretatie, is 'onmiddellijkheid' niet het enige stilistische effect dat de tegenwoordige tijd kan uitdrukken. De ott wordt in uiteenlopende situaties gebruikt, zo blijkt uit voorbeelden (3) – (7):

3. 6 mei 2002. Om half drie *is* Pim Fortuyn op weg naar het Mediapark in Hilversum, waar hij *wordt verwacht* voor een interview in het radioprogramma van Giel Beelen. Het *is* één week voor de verkiezingen.[252]
4. De nu vredige helblauwe zee is te zien vanaf het terras van Speelschool Elia. (…) De speelschool grenst aan het luxe Blue Bay Golf Resort. Naast de knutsel-speelplaats met bedjes waar de peuters tussen de middag een dutje doen, rijden golfkarretjes.' (Geciteerd naar Stukker 2013, 3).
5. 1492: Columbus *ontdekt* Amerika. (Onrust e.a. 1993, 63).

251 Ik laat de voltooid tegenwoordige tijden in dit fragment (*heb opgezet* en *heb verslapen*) buiten beschouwing, aangezien het me in dit citaat gaat om de overgang van de ovt (*lag*) naar de ott (*gaat*).

252 Voorbeeld ontleend aan de openingszinnen van de dvd *A democracy in shock* (Marco Kamphuis, Palm Plus Productions voor RNTV, cop. 2002) over de moord op Pim Fortuyn.

6. Door de wijziging van de Gemeentewet *worden* gebedshuizen tegenwoordig aangemerkt als 'openbare plaats'. Ze *zijn* dus niet meer *uitgesloten* van cameratoezicht. Het college *toont* zich hierover in zijn jaarverslag bezorgd. (Geciteerd naar Stukker 2013, 5).
7. Een zekere mate van onzichtbaarheid *is* een voorwaarde voor geluk. (Grunberg 2003, 8).

In voorbeelden (3) en (4) wordt een effect van 'nabijheid' gecreëerd dat vergelijkbaar is met het literaire voorbeeld in (2). Het gaat in (3) om een specifiek tekstgenre: een 'achtergrondverhaal', ook wel 'reconstructie' genoemd (Kussendrager e.a. 1992, 279-281), waarbij de tegenwoordige tijd een effect van directheid en herbeleving van die beruchte dag in 2002 creëert. In (4) is sprake van een reportage of reisverslag (Kussendrager e.a. 1992, 284-287), waarbij de verslaggever als ooggetuige zijn ervaringen ter plaatse beschrijft. In (5) en (6) gaat het daarentegen om de feitelijke presentatie van informatie in een historisch overzicht of in een feitelijk nieuwsbericht. (5) is een standaardformule voor informatie over losse jaartallen (Onrust e.a. 1993, 63). De tegenwoordige tijd heeft hier niet de bedoeling de informatie als 'dichtbij' te presenteren; het gaat simpelweg om een kaal feit.[253]

In (6) is sprake van een nieuwsbericht waarin de gevolgen van een wetswijziging worden aangegeven. De tegenwoordige tijd wordt hier gebruikt om de feitelijkheid en actuele geldigheid van de uitspraken aan te duiden (cf. Stukker 2013, 5).

In (7) hebben we te maken met een categorische uitspraak, uit Grunbergs roman *De asielzoeker*. De roman staat vol met dit soort aforismen: 'Het is zinloos alles uit te spreken wat je denkt.' (9); 'Te veel hoop is levensgevaarlijk.' (7) Die aforistische uitspraken kunnen haast niet anders dan in de ott worden weergegeven: de ott drukt namelijk algemene geldigheid en feitelijkheid uit. Aforismen, nieuwsberichten, historische overzichten, reportages: de voorbeelden in (3)-(7) maken duidelijk dat de tekstsoort een van de contextfactoren is die invloed heeft op gebruik en effect van de ott. De uit literaire en niet-literaire bronnen ontleende voorbeelden tonen de plasticiteit aan van de tegenwoordige tijd als stijlmiddel. Het is een kneedbaar taalmiddel dat in verschillende contexten een verschillende functie kan vervullen.

Er was eens…

In voorbeeld (1) treedt de ott op *in contrast met* de onvoltooid verleden tijd (ovt). Specifiek door die contrastwerking wordt het verrassende effect van het *praesens historicum* gecreëerd. Dat betekent dat in een betoog over de functie van de ott, ook de ovt niet buiten beschouwing mag blijven. Vertellen in de verleden tijd wordt namelijk gezien als de standaard: 'Die o.v.t. is geïmpliceerd door de narratieve situatie, waarin immers per definitie het vertellen na het gebeuren plaatsvindt' (Van

253 Onrust e.a. contrasteren deze zin met zijn tegenhanger in de ovt: 'In 1492 *ontdekte* Columbus Amerika.' die in tegenstelling tot de losse mededeling in de ott in (5) aangeeft dat we hier te maken hebben met een onderdeel van een groter geheel, met andere woorden: het begin van een verhaal.

Boven & Dorleijn 2003, 267).[254] De ovt is volgens Van Boven & Dorleijn zelfs zozeer een conventie dat het gebruik ervan niet zozeer aanduidt dat de gebeurtenissen in het verleden plaatsvonden; de beroemdste ovt-formule 'Er was eens…', waarmee elk sprookje opent, 'signaleert eigenlijk vooral dat we de wereld van de fictie binnengaan' (ibidem). Dit geldt niet alleen voor het sprookje, maar voor alle fictionele genres. Het hoofddoel van deze vorm is aangeven dat wat hier aan de orde zal komen, een *verhaal* is. De ovt duidt dus aan dat we te maken hebben met het genre 'fictie'.

Aangezien de ovt als 'standaard' vertelwijze wordt gezien, is een afwijking daarvan als gevolg daarvan automatisch een 'speciaal effect' (*foregrounding*):

> […] in a narrative context the PRESENT – or any tense-aspect category other than the PAST – is *marked* with respect to one or more of a set of properties that together define the *unmarked* tense of narration, the PAST (Fleischman 1990, 5; mijn cursivering, SF).

Dat speciale effect kan op twee manieren worden bereikt: een *hele roman* kan in de ott verteld zijn, zoals *De Metsiers* van Hugo Claus, of in een in de ovt vertelde tekst kan in een korte passage de ott gebruikt worden. In zin (2) uit *De Metsiers* is te zien dat door de gecombineerde inzet van een ik-verteller die in de ott vertelt de suggestie gewekt wordt dat vertellen en handelen gelijk lopen, hoewel dit feitelijk onmogelijk is (Van Boven & Dorleijn 2003, 268).

De andere mogelijkheid is dat er in een verhaal een *plotselinge omslag* plaatsvindt van de ovt naar de ott. Het effect van spanning en levendigheid in niet-literair taalgebruik was reeds te zien in voorbeeld (1), en in literaire teksten komt het veelvuldig voor in situaties van grote emotionele intensiteit. Bijvoorbeeld wanneer bij een (inmiddels volwassen) personage een heftige jeugdherinnering terugkomt:

8. … Als een vizioen, àlle de jaren van zijn leven, had hij het Ding weêr zien oprijzen, het vreeslijke Ding, dat daar gebaard en geboren was, in dien nacht, toen hij, zeker wat koortsig, niet had kunnen slapen onder den pletterzwaren nacht […]. Het vizioen, neen het Ding, het werkelijke Ding… […]

   In de bergen, een eenzame pasangrahan; daar is hij alleen met zijn beide ouders, hij de kleine lieveling van zijn vader, die ziek is, en daarom verlof heeft gevraagd; de andere broêrs en zusters zijn gebleven in de stad in het assistent-rezidentie-huis. Hij kan niet slapen, en roept:

   – Baboe, kom hier…

   Zij antwoordt niet. Waar is zij?

   […] Het kind klappertandt en zijn oogen puilen en zijn hart bonst, in koorts. Hij is doodsbang, maar hij wil ook zien. hij begrijpt niet, en vooral wil hij zien. Zijn kindernieuwsgierigheid wil het

254 'Narration is a verbal icon of experience viewed from a *retrospective* vantage; the experience is by definition "past"' (Fleischman 1990, 23).

> vreeslijke Ding zien, dat wat hij nog niet begrijpt. Stil, op blote voeten, sluipt hij door de donkere galerij. En in den nachtschemer van buiten… ziet hij! Hij ziet het Ding. Een weêrlicht, vreeslijk: een donderslag, of het gebergte in elkander stort… Hij heeft gezien!! (Couperus 1996, 65-66).

Gebruikt een schrijver in een boek de tegenwoordige tijd, dan werkt hij tegen de narratieve norm in. Met de ott wordt de narratieve functie tijdelijk opzijgezet en ondergeschikt gemaakt aan een ander doel: in dit geval het weergeven van hevige emotie. Dit leidt ertoe dat Fleischman de tegenwoordige tijd 'antinarratief' noemt:

> All genres that choose the present as the basic tense for reporting information work in some way against the narrative norm; they are consciously or unconsciously antinarrative (Fleischman 1990, 11).

Als effecten naast de 'onmiddellijkheid' die hierboven al aan de orde is gesteld, noemt Fleishman onder andere 'detemporalization' en 'priority of the "descriptive" over the "eventive"' (ibidem).

Doordat het in voorbeeld (2) en (8) beschreven effect van nabijheid en directheid door ott-gebruik veelvuldig optreedt in literaire teksten, ontstaat er een verwachtingspatroon. Corpusonderzoek van Clement (1991) heeft laten zien dat de tegenwoordige tijd toegepast wordt in 31% van de teksten die in de derde persoon verteld worden, zoals in voorbeeld (8). Het gaat daarbij vrijwel altijd om een korte passage van grote emotionele intensiteit. Bij teksten die in de eerste persoon verteld worden, wordt de tegenwoordige tijd in 55% van de gevallen ingezet, en in de helft daarvan is de ott zelfs de standaard vertelwijze gedurende het hele verhaal (zoals in voorbeeld (2), de novelle *De Metsiers* van Hugo Claus). De nabije-ott is door deze hoge gebruiksfrequentie in feite lang niet altijd meer als *foregrounded* te karakteriseren. Het is een secundaire norm geworden, een nieuwe conventie met een gestandaardiseerd effect van onmiddellijkheid. Maar ook van die secundaire norm kan wederom afgeweken worden (cf. Van Boven & Dorleijn, 73), en dat is nu juist wat er in *De asielzoeker* gebeurt.

Onpersoonlijke subjectiviteit

De werkwoordstijden in *De asielzoeker* bevatten zowel kenmerken van voorbeeld (2) als van voorbeeld (8). De roman bestaat namelijk zoals eerder vermeld uit twee elkaar afwisselende en aanvullende geschiedenissen:

a. De gebeurtenissen in het verhaalheden: Beck woont met zijn vriendin, die hij 'de vogel' noemt, in het Duitse plaatsje Göttingen. Bij de vogel wordt een fatale ziekte geconstateerd. Dit verhaal wordt in de ott verteld. En:
b. Uitgebreide flashbackepisodes uit de tijd dat de vogel en Beck in het Israëlische Eilat woonden, waar Vogel onderzoek deed naar woestijndieren, en Beck zijn dagen vulde met wandelen en bordeelbezoek. Deze flashbacks worden in de ovt verteld, met af en toe een formulering in de ott.

Toch wijkt het gebruikt van de ott in het verhaalheden af van het prototypische effect van nabijheid in (2), en ook in de flashbackepisodes hebben de ott-formules niet hetzelfde effect van herbeleving en emotionele intensiteit als bij Couperus in voorbeeld (8). Zin (9) hieronder is de Grunbergiaanse tegenhanger van voorbeeld (8), waarin opeens een overgang optreedt van de ovt naar de ott. Het is een fragment uit een van de flashbackepisodes die het leven van Beck en de vogel in Eilat beschrijft:

9. Zoals zijn vrouw vond dat geld iets was om weg te geven, net als kleren, zo vond Beck dat geld iets was om op te maken. Het kwam op hetzelfde neer. Weggeven is een vorm van opmaken (243).

De lezer volgt Becks gedachten van binnenuit ('vond Beck'), we volgen zijn redeneringen. Deze gedachteweergave wordt in de eerste zin in de indirecte rede weergegeven (Beck vond dat…). In de tweede zin verschuift de verteltrant naar de *erlebte Rede*. De ovt 'kwam' signaleert hier het vertellersperspectief, terwijl de inhoud de mening van personage Beck verwoordt, in aansluiting bij de vorige zin. Opvallend is het ott-gebruik in de laatste zin uit het citaat. Waarom staat hier niet in de ovt 'Weggeven was een vorm van opmaken'? De overgang naar de ott is niet met een beroep op 'emotionele intensiteit' te verklaren, zoals in (8). Het gaat hier om een 'algemene uitspraak, vergelijkbaar met uitdrukkingen als 'Een goede buur is beter dan een verre vriend' of 'water kookt bij honderd graden Celsius', waar geen bijzondere persoonlijke emotie aan te koppelen is. Nu wordt in algemene uitspraken eigenlijk altijd de ott gebruikt. De tegenwoordige tijd is dus enerzijds op zijn plek. Maar anderzijds kan zo'n algemene, tijdloze uitspraak juist in literaire teksten in de verleden tijd voorkomen, wanneer het gaat om de mening van een personage, en niet om vertellerscommentaar. Dat zien we bijvoorbeeld in een zin als (10):

10. Na het bezoek aan de dokter voelde zij zich weer wat beter. Zolang er leven *was was* er tenslotte hoop (Van Boven & Dorleijn 2003, 220, cursivering SF).

Wanneer er in (9) had gestaan 'Weggeven *was* een vorm van opmaken', dan was 100% duidelijk geweest dat we te maken hebben met de opinie van Beck, weergegeven in de woorden van de verteller (*erlebte Rede*). Een zeer subjectieve visie dus. Maar dat staat er niet.

De formulering in de tegenwoordige tijd heeft twee interpretatiemogelijkheden. Het is ofwel vertellerscommentaar, maar dat lijkt in dit geval onwaarschijnlijk: de zin drukt geen commentaar of afwijkende visie uit op Becks gedachten, maar *versterkt* ze juist. Logischer is daardoor de tweede interpretatie, namelijk dat het hier gaat om directe gedachteweergave. Enerzijds zitten we daarmee diep in Becks hoofd; we lezen zijn gedachten over 'weggeven'. Anderzijds maak de tegenwoordige tijd dat deze uitspraak een grotere geldigheid verkrijgt. Is 'Het *kwam* op hetzelfde neer' nog onlosmakelijk verbonden met de subjectieve mening van Beck; 'Weggeven *is* een vorm van opmaken' krijgt daarentegen door de aforistische formulering een aura van algemene geldigheid en onontkoombaarheid. De subjectiviteit van de uitspraak wordt deels aan het oog onttrokken door de onpersoonlijke, des-

criptieve, definiërende ('weggeven is…') en stellige formulering. De formulering is daardoor tegelijk uiterst subjectief (want Becks mening) en uitermate registrerend en onpersoonlijk (door het aura van algemeengeldigheid van de aforistische uitspraak).

Verteller en personage

Ook in zakelijke teksten kan een vergelijkbaar effect optreden, zie (11) en (12) (beide voorbeelden zijn ontleend aan Onrust e.a. 1993, 71):

11. De woordvoerder van de junta vertelde de aanwezige persfunctionarissen dat Gorbatsjov ziek was. De aard van zijn aandoening is onduidelijk.
12. De woordvoerder van de junta vertelde de aanwezige persfunctionarissen dat Gorbatsjov ziek was. De aard van zijn aandoening was onduidelijk.

In (11) neemt de verslaggever de visie van de juntawoordvoerder over en presenteert hij de onduidelijkheid van de aandoening als feit. Door de ovt in (12) wordt de verantwoordelijkheid voor de tweede zin bij de woordvoerder van de junta gelegd, waardoor vraagtekens kunnen ontstaan over de betrouwbaarheid van diens claim: de juntawoordvoerder zegt dit wel, maar misschien zijn er ook signalen die op een andere interpretatie wijzen. In (12) wordt dus meer distantie ingenomen ten opzichte van de beweringen van de woordvoerder, in (11) is die distantie er niet.

Ook de verteller in *De asielzoeker* doet niets om Becks stelligheid te matigen of te nuanceren. Becks stem en die van de verteller lijken zelfs heel dicht bij elkaar te liggen.[255] Er is geen typerende vertellersstem aan te wijzen en er is nauwelijks vertellerscommentaar. De verteller is zelf namelijk ook categorisch en descriptief bezig. Dat blijkt onder meer uit de passages die zich in het verhaalheden afspelen en die in de ott verteld worden, zoals in (13):

13. Christian Beck vertaalt gebruiksaanwijzingen, uit het Engels in het Duits, gebruiksaanwijzingen voor stofzuigers, auto's, printers, fotokopieerapparaten, elektrische steps. Hij is een gewaardeerd vertaler, want hij is precies en vriendelijk. Ze zijn met zijn zessen op het vertaalbureau, inclusief de coördinatrice (8).

255 Hierop wijst ook Groenewegen (2009, 82) die opmerkt: 'Grunberg houdt in het midden waar [het vertel-] perspectief ligt. Het verhaal wordt verteld in de derde persoon. Scènes en dialogen worden via Christian Beck in beeld gebracht. Je zou kunnen zeggen dat het vertelperspectief bij hem ligt. Je kunt evengoed zeggen dat het perspectief bij een verteller ligt, die zich op Beck richt. Al die evaluerende duidingen kunnen uit zijn mond komen. Omdat echter de ontmaskerende Beck zelf een personage is dat steeds evaluerend duidt, zijn de evaluaties niet makkelijk te lokaliseren – of in het hoofd van Beck, of in de mond van de verteller. Het beste lijkt daarom niet tussen beide oplossingen te beslissen. Grunberg heeft een diffuus vertelperspectief geschapen […].' Dat wordt hem mijns inziens mogelijk gemaakt door het Nederlandse werkwoordtijdensysteem. Ook dit voorbeeld toont trouwens aan dat het traditionele onderscheid tussen vertellerstekst en persoonstekst vaak niet eenvoudig te maken is.

Deze passage laat zich karakteriseren als een tamelijk neutrale beschrijving. De eerste zin bevat een generieke uitspraak: het vertalen van gebruiksaanwijzingen is wat Beck altijd (of meestal, of gewoonlijk) doet. De twee andere zinnen bevatten drie keer het koppelwerkwoord 'zijn'. Het zijn attributieve ('hij is een gewaardeerd vertaler', 'hij is precies en vriendelijk') en descriptieve ('ze zijn met zijn zessen') zinnen.

De stemmen van Beck en de verteller liggen hierdoor dicht bij elkaar. Er staat in een ander voorbeeld niet: '*Beck vindt dat* het zinloos is alles uit te spreken wat je denkt…'. Er staat: 'Het is zinloos alles uit te spreken wat je denkt.' (9) De verteller neemt geen afstand van Becks wereldbeeld. Nergens vinden we afstand scheppend commentaar als 'Hij zou later spijt krijgen van deze beslissing'. De vertelinstantie geeft geen andere of aanvullende visie, waardoor we enerzijds in het hoofd van Beck zitten (heel subjectief), en anderzijds een beschrijving van de werkelijkheid krijgen die we vanwege de 'objectieve', categorische presentatie voor waar moeten aannemen: 'Het is onmogelijk gelukkig te zijn én midden in de wereld te leven' (15). Het *is* zo, stelt Beck.

De tegenwoordige tijd is de voornaamste veroorzaker van dit effect van onpersoonlijke subjectiviteit. In *De asielzoeker* hebben we te maken met een vrij ongebruikelijke combinatie van een personale vertelsituatie en de tegenwoordige tijd. Dit heeft gevolgen voor de weergave van *erlebte Rede* in de roman, specifiek wanneer het gaat om gedachteweergave. Gedachteweergave in *erlebte Rede* in de meest prototypische vorm is te herkennen door het verspringen van werkwoordstijd (van tegenwoordige tijd naar verleden tijd) en persoon (van ik naar hij) en door het optreden van idiomatische of spreektalige uitdrukkingen, zoals te zien is in voorbeelden (14) en (15):

14. Waar nam die jongen haar nou weer helemaal mee naartoe? Hij wist toch verdorie wel dat ze niet van lange wandelingen hield!
15. Ze dacht: 'Waar neemt die jongen me nou weer helemaal mee naartoe? Hij weet toch verdorie wel dat ik niet van lange wandelingen hou!'

Wanneer een verhaal in de ott en in de derde persoon verteld wordt, is de verschuiving van directe gedachteweergave naar *erlebte Rede* minder goed te herkennen, en in *De asielzoeker* wordt dat daarnaast nog bemoeilijkt door de afwezigheid van persoonlijke uitdrukkingswijzen. Dat laatste wordt niet alleen veroorzaakt door de ott, maar evenzeer door het karakter van hoofdpersonage Christiaan Beck. Dat is een uiterst formele en beleefde man, die zijn leven heeft gebouwd op een systeem van zeer rigide regels. Die regels die Beck zichzelf heeft opgelegd zijn uitermate subjectief; het is overduidelijk dat zelfs zijn huisgenoten, de vogel en de asielzoeker, ze niet delen. Maar doordat formaliteit en leven volgens 'universeel geldige regels' het hoofdkenmerk is van Becks persoonlijkheid, zal je in zijn gedachten geen subjectieve of emotionele uitroepen als 'verdorie' 'nou' of 'helemaal' zoals in (14) tegenkomen. Dit maakt het des te moeilijker om te bepalen of we in een bepaalde passage te maken hebben met de woorden van de verteller, de gedachten van Beck of een combinatie van beide:

16. Hij geeft de hoop niet op, hij weet niet hoe dat moet. Als er iets krankzinnigs in hem is, is het zijn hoop, daarom heeft hij besloten die te onderdrukken, te veel hoop is levensgevaarlijk (7).

Zijn dit Becks gedachten of is dit de visie van de verteller? Door de specifieke combinatie van ott en derde persoon is die vraag moeilijk te beantwoorden. In (16) lijkt eerst de verteller Beck te beoordelen ('Beck weet niet hoe dat moet'). Maar daarna krijgen we inzicht in Becks redeneerprocessen: 'Beck heeft besloten zijn hoop te onderdrukken' en het laatste deel van de zin geeft de reden van dat besluit aan: te veel hoop is levensgevaarlijk. Die laatste zin is ambigu. Het zou wellicht directe gedachteweergave van Beck kunnen zijn, maar de inhoud van de zin wordt door de algemene formulering niet ondubbelzinnig aan Beck toegeschreven. Er staat niet zoiets als: 'te veel hoop is *immers* levensgevaarlijk'. Dus lijkt de verteller medeverantwoordelijk voor de formulering.

Het spreken en denken in aforismen en algemene regels is typerend voor Beck, en het zorgt in combinatie met de vertelwijze voor een onpersoonlijk ogende vorm van *erlebte Rede*. Subjectieve meningen worden gepresenteerd alsof het universele waarheden zijn. Dat een categorische uitspraak desondanks een grote mate van subjectiviteit in zich draagt, is onder meer aangetoond door Simpson (1993, 50-51) en Langacker (1990), zie ook paragraaf 5.4 van dit proefschrift. In een algemene uitspraak ('Dat boek is mooi') wordt de oorsprong van het oordeel – het subjectieve personage van wie het oordeel is – verborgen. Er is dus sprake van *impliciete* subjectiviteit, terwijl in een uitspraak als '*Ik vind* dat boek mooi' duidelijk is dat het hier gaat om de visie van deze ik-figuur (expliciete subjectiviteit).

'Een zekere mate van onzichtbaarheid is een voorwaarde voor geluk' (10). Uitspraken als deze verkrijgen door het definiërende, vaststellende 'is' en de afwezigheid van een perspectiefmarkering ('Beck vindt dat…') een algemene geldigheid. Toch zijn deze 'universele uitspraken' duidelijk afkomstig uit een verwrongen brein. Achter Christian Becks objectief ogende uitspraken over de wereld zit een inktzwarte, subjectieve visie verborgen. Aan de ene kant is hij daardoor een afstandelijk personage; zijn gedachtegoed wekt zelfs antipathie op bij de lezers. Aan de andere kant kunnen we, omdat de verteller geen tegenwicht biedt aan Becks opvattingen en ze zonder commentaar weergeeft, niet anders dan Beck van nabij volgen in zijn kromme redeneringen en regeltjes. De tegenwoordige tijd wordt in dit geval dus – in combinatie met diverse andere taalelementen (zie ook paragraaf 9.5) – zowel ingezet om afstand als om nabijheid te creëren.

Eén en hetzelfde stijlmiddel (werkwoordstijd) heeft in sommige gevallen (bijvoorbeeld in *De Metsiers* van Hugo Claus) een effect van nabijheid, in andere gevallen (in bijvoorbeeld in *De asielzoeker*) een effect van afstand. Een duidelijk signaal dat er geen één-op-éénrelatie is tussen taalmiddel en stilistisch effect. Dit leert ons dat de context waarbinnen een taalmiddel gebruikt wordt, niet buiten beschouwing gelaten kan worden. De ott heeft in *De asielzoeker* een effect van distantie, omdat het in een context wordt gebruikt van verschillende andere taalmiddelen en inhoudelijke mededelingen (het thema van de roman) die alle tezamen het effect van afstandelijkheid bewerkstelligen. Daarom krijgt in de volgende paragraaf die context een nadere beschouwing.

9.4 Het zinsaspect: stilstand en antinarrativiteit

Onderbrekingen van het verhaalverloop

De asielzoeker staat bol van de generieke situatiebeschrijvingen. Statisch en afstandelijk dus, *ondanks* het gebruik van de ott, of beter gezegd: *juist* door de ott. Maar werkwoordstijd is niet de enige factor die bijdraagt tot de afstandelijkheid. In de zinscontext zijn diverse elementen aan te wijzen die een rol spelen: *De asielzoeker* bevat een groot aantal zinnen die niet gaan over gebeurtenissen in het hier en nu, maar over zaken die 'gewoonlijk' het geval zijn, of 'vroeger', of altijd al zo waren, of die algemene regels betreffen. Het gaat hierbij zowel om het werkwoordgebruik als om een specifiek gebruik van naamwoorden en bijwoorden van tijd.[256] De naamwoorden in *De asielzoeker* zijn vaak algemeen, de bijwoorden van tijd zijn vaak generiek en werkwoorden duiden vaak niet op acties in het hier en nu, maar zijn beschrijvend of algemeen. Een citaat laat de overgang van gebeurtenissen in het heden naar achtergrondinformatie goed zien:

> 'Kinderen,' zegt Beck, 'wakker worden. Het ontbijt is klaar, een nieuwe dag breekt aan.'
> Zijn vrouw doet als eerste haar ogen open. Ze glimlacht. Haar mond is droog, weet hij, als elke ochtend bij het ontwaken.
> Ze is nog half in een droom, waarover ze, als ze in een goed humeur is, zou kunnen vertellen. Ze had altijd veel last van nachtmerries gehad, daarom hield ze vaak midden in de nacht op met slapen. Dan ging ze in bad liggen, of op een stoel voor het raam naar buiten zitten kijken. Naar de bomen, ze had ooit een plan zelf bomen te planten, of naar de geparkeerde auto's en de straatlantaarns. Ook had ze veel kriebel aan haar benen, haar armen en haar hoofdhuid. Sinds ze ziek is maakt ze geen melding meer van nachtmerries en kriebel (82).

Dit citaat is karakteristiek voor wat Grunberg veelvuldig doet in deze roman. De tegenwoordige en verleden tijd lijken op het eerste gezicht niet bijzonder: een gebeurtenis in het heden (zijn vrouw wordt wakker, tegenwoordige tijd) wordt aangevuld met een *flashback* in de verleden tijd: 'Ze had altijd veel last van nachtmerries gehad.' Toch is er meer aan de hand. Als je de zinnen in de tegenwoordige tijd goed bekijkt, zie je dat slechts de beginzinnen van deze twee alinea's gebeurtenissen in het verhaal*heden* beschrijven: 'Zijn vrouw *doet* als eerste haar ogen open. Ze glimlacht. Haar mond *is* droog […]. Ze *is* nog half in een droom […].' De overige zinnen in de tegenwoordige tijd beschrijven wat *gewoonlijk*, *soms*, *als ze in een goed humeur is*, en *sinds ze ziek is* het geval is. Ze staan in functie dichter bij de verleden tijd ('Ze had altijd veel last van nachtmerries') dan bij het heden. De verhaalhandeling in het heden ligt vaak stil doordat in generieke termen achtergrondinformatie verteld wordt.

In veel andere passages is de verleden tijd zelfs geheel afwezig en staat alles in de ott, zelfs als het gaat om gebeurtenissen in het verleden:

256 Met andere woorden: het zinsaspect. Dit taalkundige begrip wordt in het vervolg van deze paragraaf nader toegelicht.

> De asielzoeker begint aan zijn tweede croissantje, Beck kijkt naar het servet op zijn schoot met de kerstbomen. Hij begrijpt dat het ook voor de mannen van zijn vrouw niet makkelijk is. Ze verloochent Beck niet, zoals hij haar verloochend heeft, ze zegt altijd: 'Dit is mijn man.' Of woorden van gelijke strekking. En als de mannen van zijn vrouw naar de wc moeten, moeten ze langs de kapstok, en onder de kapstok zien ze hem dan liggen, de man van wie ze misschien liever zouden willen dat hij er niet was. Als een waarschuwing ligt hij daar. Hij heeft er weleens over gedacht het klooster in te gaan, maar dat hoefde niet, zijn klooster draagt hij met zich mee (85).[257]

Grunberg creëert hier, na een enkele inleidende actieve zin, een generieke situatie. Deze passage gaat niet slechts over de asielzoeker in het huis van Beck, maar over wat *in het algemeen* gebeurt als Becks vrouw een man mee naar huis neemt. Naast het gebruik van de tegenwoordige tijd voor de beschrijving van algemene situaties of situaties die zich in het verleden afspelen, dragen ook het gebruik van bijwoorden van tijd (altijd, soms, vaak, al lang niet meer, etc.) en het naamwoordgebruik (algemene of generieke onderwerpen als 'de mannen van zijn vrouw', 'men', het gebruik van generiek 'je'[258]) bij aan dit effect van algemeenheid. Een op zich al kleine handeling in het verhaalheden (het eten van een croissantje, het kijken naar een servet, het wakker worden van zijn vrouw) wordt onmiddellijk gekoppeld aan een situatie die gewoonlijk, algemeen, vaak, soms of in het verleden het geval was, maar waarover in de *tegenwoordige tijd* wordt verteld. Veel van Grunbergs alinea's zijn consequent op deze manier opgebouwd en het is ook niet verwonderlijk dat deze 'algemene' beschrijvingen vaak uitmonden in aforismen. De beschrijvingen van algemeenheden, gewoontes, stellingen en hypothetische situaties onderbreken telkens de gebeurtenissen in het heden en leggen daarmee het verhaalverloop stil. Daarmee geven ze stilistisch uitdrukking aan het vacuüm waarin Beck leeft.

Aspectualiteit

In de citaten hierboven was te zien dat Grunberg de tegenwoordige tijd inzet om zowel situaties in het heden te beschrijven als gebeurtenissen uit het verleden. Maar wat hij daarmee bereikt is niet gelijk aan het gebruikelijke effect van de tegenwoordige tijd in het *praesens historicum*, die in een anekdote of een literaire tekst gebruikt kan worden om een effect van onmiddellijkheid en op de voet volgen te creëren.[259] Bij Grunbergs beschrijvingen van het verleden gaat het om generieke in plaats van specifieke gebeurtenissen: door de tegenwoordige tijd komen de gebeurtenissen juist *verder* van de lezer af te staan.

---

257 Dit citaat bevat in de laatste regel één ovt-vorm: 'hoefde'. Deze maakt echter onderdeel uit van het perspectief dat geopend is door de zin 'Hij heeft er weleens over gedacht'. Binnen dat perspectief wordt ook de conclusie getrokken 'dat het niet hoefde'. Deze ovt-vorm verwijst dus niet naar een handeling in een reële verleden tijd.

258 Generiek 'je' komt vaak voor, bijvoorbeeld: 'Alle woede die je verzamelt als je langere tijd met iemand doorbrengt, woede over kleine en grotere teleurstellingen, over je eigen verwachtingen, handig gemaskeerd als woede over de tekortkomingen van een ander, hadden ze achter zich gelaten (87).

259 Zie Clement (1991) voor corpusonderzoek naar de inzet en functie van het *presens historicum* in literaire teksten.

De vraag is hoe het mogelijk is dat de tegenwoordige tijd een 'tijdloosheid' kan uitdrukken. De reden daarvoor is dat de onvoltooid tegenwoordige tijd niet alleen ingezet kan worden om gebeurtenissen in het heden te beschrijven. De definitie van de tegenwoordige tijdsaanduiding is niet [+heden], maar veeleer de *afwezigheid* van een tijdsmarkering. Dit maakt dat hij breed kan worden ingezet. De ANS onderscheidt vier functies:

Functies van de onvoltooid tegenwoordige tijd (E-ANS: 2.4.8.3)[260]

1. Gebeurtenis in het heden
2. Gebeurtenis tot nu toe (we wonen hier al vier jaar)
3. Een gewoonte / herhaalde werking
4. Een algemene uitspraak

In de citaten in de vorige paragraaf zien we dat Grunbergs alinea's weliswaar beginnen met een 'gebeurtenis in het heden', maar dat deze direct daarna wordt aangevuld met beschrijvingen van gewoontes en algemene uitspraken. Ook de beschrijvingen van Becks leefregels en beleefdheden ('nu ze een bezoeker hebben, zijn papieren servetten gepast', p. 82) en natuurlijk ook de vele aforismen vallen in de laatste categorie; Gewoontes en algemene uitspraken zijn alomtegenwoordig in deze roman. Op de eerste pagina's vinden we al veelvuldig zinnen als 'Beck is beducht voor gevaar, al weet hij niet precies van welke kant het zal komen; daarom slaapt hij licht' (p. 7). Of 'Daar droomt hij wel vaker over' (p. 7). Of: 'Hij geeft de hoop niet op, hij weet niet hoe dat moet' (p. 7). 'Hij is van mening dat mensen recht hebben op een apparaat met een deugdelijke gebruiksaanwijzing' (p. 8). 'Als hij merkt dat een nieuwe collega slordig is, zegt hij...' (p. 8). Zelfs zinnen die beginnen met een concrete activiteit (ruiken), veranderen in een beschrijving van een situatie die gebruikelijk is en eindigen vaak in een algemene uitspraak:

> Hij ruikt zijn vrouw, hij ruikt haar deodorant die nogal een overheersende geur heeft, op warme dagen wordt die geur hem soms bijna te veel, maar hij zegt nooit iets. Het is zinloos alles uit te spreken wat je denkt... (9).

De onvoltooid tegenwoordige tijd is uiteraard niet de enige factor die bijdraagt aan dit generaliserende effect. Dit generieke ott-gebruik komt voor in combinatie met algemeen naamwoordgebruik ('collega's', 'doktoren', 'het verloop onder de vertalers', gebruik van generiek 'je'), en een groot aantal bepalingen van tijd die bijdragen aan de algemeenheid van de uitspraken (soms, vaak, nooit, altijd). Daarmee bevinden we ons op het gebied van de taalkundige notie 'aspect'. Aspect wordt gedefinieerd als de 'intern-temporele structuur van de situatie':

260 Ik verwijs hier naar het paragraafnummer van de elektronische uitgave van de ANS, de *Algemene Nederlandse Spraakkunst*.

> Dat wil zeggen: aspectualiteit zegt iets over de manier waarop de situatie in de tijd begrensd is en de manier waarop het verloop, de interne temporele geleding ervan, begrepen moet worden. Deze structurering is niet in de situatie zelf aanwezig, maar wordt er door ons aan toegekend door de keuze van de elementen in de zin die de betreffende situatie weergeeft (E-ANS 30.1).

Aspect verschilt van tijdsmarkering omdat het bij tijdsmarkering (tegenwoordige, verleden, toekomstige tijd) gaat om de relatie tussen het tijdstip van uiting en het tijdstip van handeling. Bij aspect gaat het daarentegen om de wijze van presentatie van de uiting: is de situatie in de tijd begrensd of niet (terminatief vs. duratief); is het een toestand of een activiteit? Aspectualiteit is te verdelen in drie globale categorieën:

Drie klassen van aspect[261] (E-ANS 30.1)
1. Terminatief (hij heeft gewandeld);
2. Duratief - toestand (hij is lang);
3. Duratief - activiteit (hij wandelde).

De situatie is echter ingewikkelder dan op het eerste gezicht lijkt. De aspectualiteit van een zin wordt namelijk niet alleen door het werkwoord bepaald. Andere zinselementen, zoals bepalingen van tijd en naamwoordgebruik, kunnen invloed uitoefenen op het aspect. Zo zorgt in de zin 'Hij tikte urenlang tegen het raam' het bijwoord 'urenlang' ervoor dat de zin een duratief karakter krijgt, terwijl het werkwoord 'tikken' zelf terminatief is. Wat betreft algemeen naamwoordgebruik is de zin 'Jan verorbert een boterham' terminatief, terwijl een zin als 'Mensen verorberen een boterham' een duratief karakter heeft (E-ANS 30.3.1). In aspect wordt daarom meestal een buitenaspect en een binnenaspect onderscheiden. Onder binnenaspect valt alleen het aspect van het werkwoord; het buitenaspect omvat ook de bepalingen en naamwoorden.

De tijdloosheid die door het gebruik van de tegenwoordige tijd wordt opgeroepen, wordt nader ingevuld door de specifieke (generieke, handelingsloze) aspectualiteit die Grunberg in veel zinnen systematisch creëert. Het lijkt er namelijk op dat Grunbergs zinnen buitengewoon vaak een 'toestand' aanduiden. Ze zijn duratief, maar er is geen handeling, geen tijdsverloop. De zinnen zijn statisch, zoals: 'Christian Beck vertaalt gebruiksaanwijzingen'; 'Beck is beducht voor gevaar' (8); 'Er kleeft, zoals zo vaak om deze tijd van de dag, een restje nachtcrème aan de neusvleugel.' (10) Een statisch aspect (toestand in plaats van handeling) wordt in *De asielzoeker* op verschillende manieren gecreëerd, onder meer door gebruik van taalelementen die in het bovenstaande al aan de orde zijn gesteld:

---

261 In een taal als het Frans wordt aspectualiteit op grammaticale wijze uitgedrukt (*passé simple* vs. het *imperfectum*) en het aspect van een werkwoord is daardoor relatief eenvoudig vast te stellen. In het Nederlands heeft aspect geen grammaticale markering, wat de vaststelling van het aspect moeilijker maakt dan in andere talen (zie Boogaart & Janssen 2007, 815).

- Definities
- Metaforen
- Als-vergelijkingen
- Conditionele zinnen (Als… dan…)
- Hypothetische zinnen (alsof-zinnen)
- Algemeen-je
- Clichés
- Spreekwoorden
- Aforismen

Al deze zinstypen hebben met elkaar gemeen dat het beschrijvende zinnen zijn die niet bijdragen aan het handelingsverloop: het zijn statische, generieke, hypothetische, conditionele of definiërende zinnen waarmee Grunberg het effect van een stilstand in de tijd bereikt. Zelfs in alinea's waarin Beck het verloop van Vogels ziekte beschrijft en zijn pogingen om haar te verzorgen, gebruikt Grunberg zo veel algemene naamwoorden (zie bijvoorbeeld de generieke meervouden in onderstaand citaat) en bijwoorden van tijd dat ook deze handelingen losgeweekt worden van elk concreet tijdsverloop:

> Zijn systeem, zijn beheersing is aan het afbrokkelen. Hij mengt knoflookpillen, vitaminepreparaten, en gember door het aardbeiensap. Soms, als ze eindelijk slaapt, wat haar steeds meer moeite kost, knielt hij naast het bed en schreeuwt geluidloos om haar niet wakker te maken.
>
> Het ziekenhuis stuurt een rolstoel, omdat lopen haar steeds meer moeite kost. De bezorger informeert hoe lang ze de rolstoel nodig denken te hebben. Beck schaft tubes vloeibare zeep aan, waar de vogel dol op is, en gezichtsmaskers in grote hoeveelheden, vooral de blauwe. De strijd tegen de dood wordt op het niveau van het gezichtsmasker uitgevochten, omdat alle andere niveaus gefaald hebben (27).

Eenzelfde generiekheid vinden we in de aanduiding van personen in de roman. Er is sprake van doktoren, collega's, journalisten, ouders, (ex-)vrienden, verworpenen, een mismaakte en andere personages, maar deze worden allemaal met hun functienaam omschreven, nooit met naam, toenaam en een eigen achtergrond. Vogels echte naam komen we niet te weten, en hoewel de asielzoeker ook een naam heeft (Raf) wordt hij meestal met zijn statusomschrijving aangeduid.

Met al deze middelen komt stilistisch tot uitdrukking wat ook thematisch diverse malen in de tekst gesuggereerd wordt: Beck leeft niet echt meer.[262] Hij is al opgehouden met leven, ook al leeft hij nog. Het rigide systeem dat Beck ontworpen heeft en zichzelf heeft opgelegd, heeft hem ontmenselijkt (zoals ook blijkt uit de dialogen met de Vogel en de Asielzoeker) en die ontmenselijking uit zich niet

262 Zie paragraaf 9.2.

alleen inhoudelijk in zijn uiterlijke formaliteit en beleefdheid, maar ook stilistisch in de formele, afstandelijke en tijdloze uitdrukkingen.[263]

Constellatie van stijlkenmerken

Een stijlanalyse houdt niet op bij het aanwijzen van individuele stilistische verschijnselen in een tekst. Ik heb in het bovenstaande aangetoond dat diverse zinstypes door middel van het werkwoordgebruik, de bijwoorden van tijd en algemene naamwoorden een 'tijdloos' en generiek effect creëren dat aansluit bij de inhoudelijke stilstand in het leven van hoofdpersoon Beck. Ook in andere inhoudelijke verhaalelementen is die algemeenheid aan te wijzen: Vogel is 'ziek', maar de naam van haar ziekte komen we niet te weten, noch het precieze verloop; we weten dat Vogel onderzoek doet naar 'taalverwervingsexperimenten bij dieren' en dat ze de woestijn ingaat 'om naar dieren te kijken', maar meer niet. Dat is inhoudelijk ook juist, want in de tekst wordt gesteld dat Vogel en Beck nauwelijks met elkaar communiceren; ook Becks obsessieve neiging om schoon te maken (hij veegt de wc-bril af nadat de asielzoeker is geweest, hij heeft de neiging de afwas onmiddellijk af te ruimen) valt in de categorie van ordelijkheid, netheid en formaliteit.

Het generieke dat deze beschrijvingen bewerkstelligen, zorgt ervoor dat het verhaal van Beck, de Vogel en de asielzoeker een afstandelijke indruk maakt. Ondanks – of in dit geval juist door – het gebruik van de tegenwoordige tijd, leef je niet met de gebeurtenissen mee op het moment dat ze gebeuren. Anderzijds zijn Becks gedachten de enige waartoe je toegang krijgt, waardoor je deze antiheld als lezer juist zeer dicht op de huid zit. Daarbij versterken de tijdloosheid en algemene geldigheid van Becks uitspraken en stellingen het gevoel van beklemming: het is zo, alles zal altijd hetzelfde zijn, er is geen ontsnapping mogelijk. Deze distantie draagt bij aan de 'ernst' en de afkeer die lezers ervaren wanneer ze het boek lezen.

Ik heb in het bovenstaande voornamelijk tekstpassages besproken die in de *tegenwoordige tijd* zijn geschreven.[264] Zoals eerder vermeld, bevat de roman ook tekstpassages die in de onvoltooid verleden tijd (ovt) worden verteld en die het leven van Beck en zijn vrouw in Eilat beschrijven. Er is een duidelijk contrast tussen de tijdloosheid van de tegenwoordige tijd en de wijze van vertellen in de flashbacks. De verleden tijd kent *wel* een narratief verloop. De tijd dat Beck dagelijks het bordeel bezoekt, en vooral de scène waarin hij het hoertje Sosha met een schroevendraaier een oog uitsteekt is beeldend en actief beschreven. Hier drukken de werkwoorden vaker acties, handelingen en gebeurtenissen uit, zonder al te grote inbreuken naar wat 'gewoonlijk' aan de gang is of wat Beck weet en denkt en verkondigt. Pas na de beschrijving van het ongeluk met Sosha en Becks ondervraging door de politie, neemt Beck het besluit om zijn eigen verlangens op te geven; in Eilat bezit hij nog een zekere mate

263 Ik vermoed dat Grunberg ook in andere romans zijn alinea's op vergelijkbare wijze opbouwt, met een afwisseling van gebeurtenissen in het heden en informatie over het verleden. Of dit op dezelfde wijze gebeurt als in *De asielzoeker* en welke functie zijn alineaopbouw en werkwoordtijdengebruik in andere romans heeft, verdient nader onderzoek.

264 Maar zie voorbeeld (9) hierboven voor een voorbeeld van ott-gebruik in de in de ovt geschreven passages.

van handelingsvermogen en levensvermogen, dat hij in Göttingen niet meer heeft, ook stilistisch niet. Dit onderscheid tussen de flashbackpassages en de ott-passages zal in de volgende paragraaf terugkomen in het kwantitatieve onderzoek.

Ik heb stijl in dit proefschrift gedefinieerd als de functionele inzet van talige elementen, waarbij 'functioneel' slaat op het effect dat het gebruik van deze middelen bij de lezer sorteren. Of ze door de schrijver bewust of onbewust zijn toegepast, is daarbij niet relevant. Grunberg heeft als moedertaalspreker van het Nederlands zijn (on)bewuste kennis van de taalregels omtrent het gebruik van de tegenwoordige tijd in het Nederlands ingezet bij het schrijven van dit boek, en het is dezelfde (on)bewuste kennis van de taalregels waarvan ook de lezer gebruikt maakt bij het lezen en interpreteren. De tijdloze tegenwoordige tijd wordt in dit verhaal te frequent, te consequent en te functioneel ingezet om een toevallig taalkenmerk te zijn. Bovendien komt 'tijdloosheid' ook thematisch sterk tot uitdrukking: een specifiek citaat uit *De asielzoeker*, dat de overgang markeert van het verhaalheden in Göttingen naar een flashback in Eilat, gaat expliciet over juist de tijdloosheid van het heden:

> Hij denkt dat hij zijn vrouw hoort praten, dat ze zich boos maakt, dat ze zich ergens over opwindt, het zal wel zijn liefdeloosheid zijn, maar het zijn de buurvrouwen uit Eilat die in het Russisch kijven. Hun energie is onuitputtelijk, hun stemmen sterven nooit meer af, hun ruzies vinden altijd in het nu plaats, *in een tegenwoordige tijd die tegelijk ook verleden en toekomst is* (89, mijn cursivering, SF).

Tegenwoordige tijd: stijl en thema

In *De asielzoeker* wordt een op het oog simpel talig verschijnsel als de tegenwoordige tijd op een zeer markante manier stilistisch ingezet. Stijl en thema zijn in deze roman nauw met elkaar verbonden, en de roman kent een strakke compositie, waarvan ik in het bovenstaande slechts enkele stilistische aspecten heb kunnen aanstippen. Grunbergs roman heeft de trekken van een experiment. Men neme de waanzin van een man die één principe, het principe van de illusieloosheid, tot leidraad heeft verheven, en plaatst hem vervolgens in omstandigheden waar zijn systeem niet meer werkt, om te zien wat er dan gebeurt. [265] Dat recensenten dit boek interpreteren als de beschrijving van de hedendaagse *condition humaine* mag haast paradoxaal genoemd worden, gezien het extreme en onmenselijke karakter van de hoofdpersoon Beck.[266] De 'ernst' die recensenten in *De asielzoeker* lezen (zie paragraaf 2), wordt wellicht mede veroorzaakt door de stelligheid van Becks uitspraken, en behalve door zijn inktzwarte wereldbeeld en de inhoudelijke gruwelijke gebeurtenissen, gruwt de lezer ook van de gebeurtenissen in het boek door de afstandelijkheid en generiekheid waarmee Becks leven in Göttingen wordt beschreven.

265 Ook Serdijn (2003) en Blom (2004) omschrijven *De asielzoeker* als een literair experiment, een exploratie van de menselijke aard.

266 'In *De asielzoeker* exploreert Grunberg in de hedendaagse *condition humaine* de grote emoties tot in de verste uithoeken' (Borré 2003).

In hoofdstuk 1 zette ik uiteen dat de wens voor een herintroductie van de stilistiek in de neerlandistiek uit twee componenten bestaat: de terugkeer van de taalkunde in de literaire analyse om het mogelijk te maken nauwkeuriger over stijl te spreken; en een grotere inzet van statistische gegevens in het literatuuronderzoek. Dit hoofdstuk is tot nu toe een illustratie van het eerste punt. In tegenstelling tot de analyses in hoofdstuk 8, presenteerde ik in het bovenstaande geen tabellen met kwantitatieve gegevens over zinsconstructies, typen bijzinnen, aantallen ott's en ovt's, et cetera. Dat komt omdat het zinsaspect een taalverschijnsel is dat zich zeer lastig laat kwantificeren. Aspect heeft te maken met een combinatie van factoren, zoals bijwoorden van tijd, generieke subjecten, en statische en dynamische werkwoorden. Het gaat hier namelijk niet om louter formele categorieën, maar om inhoudelijke interpretaties, niet alleen van één taalelement, maar van de hele zin. Daardoor is het lastig een eenduidig categoriseringssysteem te ontwerpen dat voldoende intersubjectief toe te passen is. Ook moeten bijvoorbeeld verleden-tijdspassages en passages in het heden van elkaar gescheiden worden, en moet er bovendien rekening gehouden worden met passages in de directe rede.

Daarnaast is het niet voldoende om op woord- en zinsniveau te categoriseren. Daarmee is het namelijk niet mogelijk om greep te krijgen op Grunbergs specifieke alineaopbouw (van gebeurtenis in het heden naar generieke situatie). Ook is het belangrijk om zorg te dragen voor een representatieve steekproef uit de roman, die te omvangrijk is om in zijn geheel te analyseren op de factoren tijd en aspect. Aspectualiteit en werkwoordstijden bleken te complex om met kwantitatieve middelen te analyseren. Niettemin heeft bovenstaande kwalitatieve analyse een duidelijk verband tussen talige middelen (werkwoordstijden, aspect, aforismen) en interpretatieve effecten (stilstand en afstand) aangetoond. De vraag is alleen nog of dit verband ook met kwantitatieve gegevens ondersteund kan worden. Aan de beantwoording van die vraag zijn paragraaf 9.5 en 9.6 gewijd.

9.5 Werkwoordgebruik: toestand, actie en cognitie

Stilstand is een belangrijk thema in *De asielzoeker*. Beck leeft niet meer. Hij participeert niet meer en wil slechts langs de zijlijn staan, observerend. Kunnen we dit ook in de stijl van de roman terugzien? In de vorige paragraaf is op kwalitatieve wijze, met voorbeelden van representatieve tekstpassages en inhoudelijke analyse en interpretatie, aangetoond dat 'stilstand' een belangrijk kenmerk is dat ook stilistisch tot uiting komt. Omgevormd naar een kwantitatieve probleemstelling, kun je je afvragen of 'stilstand' ook betekent dat er bijvoorbeeld relatief meer werkwoorden voorkomen die een *toestand* aanduiden in de roman en *minder actiewerkwoorden* dan in vergelijkbare romans. Die vraag wordt in deze paragraaf nader onderzocht. Deze paragraaf geeft daarmee een proeve van een kwantitatief corpusonderzoek.[267] Ik presenteer de resultaten van een taalkundige analyse van het werkwoordgebruik in *De asielzoekers*, in vergelijking met werkwoordgebruik in romans van twee andere schrijvers:

267 Een eerdere versie van deze paragraaf verscheen als Fagel, Stukker en Van Andel (2012).

Renate Dorrestein en Hafid Bouazza. Het doel van deze twee kwantitatieve analyses is uitspraken te doen over de relatie tussen Grunbergs stijl en zijn poëticale opvattingen.

Het hoofddoel van deze paragraaf is te laten zien welke bijdrage een kwantitatieve corpusanalyse kan leveren aan stijlonderzoek. Daarbij is er oog voor de beperkingen van kwantitatieve methoden in het stijlonderzoek. In hoofdstuk 6 (paragraaf 6.3 en 6.4) ben ik ingegaan op de rol die kwantitatief corpusonderzoek in de stilistiek kan spelen: het kan vooronderstellingen onderbouwen of corrigeren, én het kan de onderzoeker op het spoor zetten van nieuwe, interessante verschijnselen. Beide aspecten van kwantitatief onderzoek komen aan de orde in het kwantitatieve onderzoek naar *De asielzoeker*. Hieronder introduceer ik allereerst de casus: ik leg uit waarom gekozen is voor een analyse van het werkwoordgebruik, geef aan hoe de werkwoorden gecategoriseerd zijn en introduceer de teksten (van Hafid Bouazza en Renate Dorrestein) waarmee deze roman vergeleken wordt. Vervolgens presenteer ik de resultaten, gevolgd door een discussie en nadere analyse van de gegevens. Daarbij ga ik ook in op de meer problematische aspecten van kwantitatief onderzoek en op het noodzakelijke verband tussen kwantitatief onderzoek en kwalitatieve analyse en interpretatie.

Werkwoorden

Startpunt voor dit onderzoek is de aanname dat het wereldbeeld van Beck gereflecteerd wordt in de stilistische keuzes die Grunberg maakt om diens *mind style* (Leech & Short 2007, 151, zie ook paragraaf 4.4) talig tot uitdrukking te brengen. Uit bovenstaande thematische en kwalitatieve stijlanalyse is de veronderstelling af te leiden dat er relatief weinig actie voorkomt in de roman: hoofdpersoon Beck heeft zichzelf immers aan de zijlijn van het leven gezet. Omdat werkwoorden de voornaamste dragers zijn van handelingen in een zin, leidde dat tot de keus voor een analyse van de formuleringskeuzes op *werkwoordniveau*.

Werkwoorden zijn essentieel voor het bestaan van een verhaal. Zonder werkwoorden is er geen handelingsverloop, en zonder handelingsverloop geen verhaal. Een auteur kan door middel van specifiek werkwoordgebruik bepaalde stilistische effecten creëren, zoals te zien is in het volgende voorbeeld, waarbij een spreker verslag doet van het bezoek van een loodgieter die is opgeroepen om een probleem te verhelpen. De situatie kan – afhankelijk van doel en context van de uiting – worden gerepresenteerd als een actie (17), een existentiële/attributieve uitspraak (18) of met een werkwoord van cognitie (19).

17. De loodgieter maakt de losse regenpijp weer vast.
18. De loodgieter heeft de kennis in huis om de losse regenpijp weer vast te maken.
19. De loodgieter denkt dat hij de losse regenpijp weer vast kan maken.

Om te onderzoeken of en zo ja, op welke punten het werkwoordgebruik in *De asielzoeker* specifiek is voor deze roman, zijn de werkwoorden in *De asielzoeker* vergeleken met het werkwoordgebruik in *Paravion* en in *Het duister dat ons scheidt*. Uit elke roman zijn twee willekeurige, representatieve passa-

ges van vijftig zinnen gekozen.[268] Ook binnen *De asielzoeker* zelf is een vergelijking uitgevoerd: omdat het hoofdpersonage in *De asielzoeker* een duidelijke ontwikkeling doormaakt van nog enigszins participerend naar niet-meer-participerend, is onderscheid gemaakt tussen het verhaalheden en het verhaalverleden.[269] Op deze manier was het niet alleen mogelijk om de hoeveelheid actie in de roman te vergelijken met die in andere romans; er kon eveneens onderzocht worden of de ontwikkeling die Beck binnen de roman doormaakt ook wordt gerepresenteerd in het werkwoordgebruik.

Vergelijking

De kwantitatieve methode van stijlanalyse die hier gedemonstreerd wordt, werkt op basis van vergelijking. Vergelijking is nodig om de aanname te staven dat de gevonden patronen specifiek zijn voor *De asielzoeker*. Dit is het geval als aangetoond kan worden dat de stilistische keuzes die Grunberg in *De asielzoeker* maakt, minder vaak voorkomen in andere narratieve teksten.[270] Daartoe wordt het werkwoordgebruik in *De asielzoeker* vergeleken met de gemaakte keuzes in de roman *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein (2003) en *Paravion* van Hafid Bouazza (2003). Deze vergelijkingsteksten zijn uitgekozen vanwege het contrast met *De asielzoeker*: Dorrestein staat bekend om de actie en spanning in haar romans, waardoor een actieve presentatie van gebeurtenissen aannemelijk is; Bouazza om zijn barokke stilistische *brille*, waardoor kan worden verwacht dat de presentatie van gebeurtenissen op gevarieerder wijze plaatsvindt dan in de andere romans.[271]

---

268 Van elke roman zijn de eerste vijftig zinnen gekozen, en een fragment van vijftig zinnen uit het midden van de roman. Deze keuze is willekeurig; er is geen reden om aan te nemen dat het begin en het midden van romans een systematisch stilistisch verschil vertonen. Ik hanteer een typografische definitie van het begrip 'zin': een zin is datgene wat zich bevindt tussen hoofdletter en punt, vraagteken of uitroepteken.

269 In de andere romans speelt de ontwikkeling van participatie naar non-participatie geen rol; daarom is in de andere romans geen onderscheid gemaakt tussen verschillende tijdsepisodes.

270 Zie voor een uiteenzetting over de noodzaak van een vergelijkende methode hoofdstuk 2 in Leech & Short 1981 [2007], Anbeek & Verhagen 2001 en hoofdstuk 2 van dit proefschrift. Anbeek & Verhagen leggen uit waarom het onmogelijk is een tekst te vergelijken met een algemene 'norm' (zo'n norm bestaat namelijk niet). Ze laten aan de hand van de vergelijking van twee fragmenten van Voskuil en A.F.Th. van der Heijden zien dat de eigenheid van de stijl van een specifieke tekst het beste naar voren komt wanneer je hem vergelijkt met een andere. Daarbij is de ambitie niet zozeer om generaliserende uitspraken te doen die het werk zelf overstijgen, maar om door het contrast het unieke van elke tekst beter zichtbaar te maken. De teksten die als vergelijkingsmateriaal dienen, moeten dan natuurlijk wel op beredeneerde wijze worden gekozen, bijvoorbeeld op grond van te verwachten contrasten. In het bestek van dit onderzoek is helaas geen ruimte om in te gaan op de stilistische eigenaardigheden van Dorrestein en Bouazza, waardoor de vergelijking enigszins scheef lijkt.

271 Zie over Dorrestein bijvoorbeeld: ' Het duister dat ons scheidt is […] een spannend boek. Compleet met de suspense van een geheimzinnige moord en de onthulling aan het eind.' (Janssen 2003) en: ' Het combineren van literaire elementen met spanning is […] Dorrestein op het lijf geschreven.' (Schenke 2003). Over Bouazza worden uitspraken gedaan als 'Bouazza leeft zich […] uit in de taal. Elke pagina is een kunstwerkje, hoewel sommige woorden wel erg opzichtig mooi staan te wezen'. (Serdijn 2003) en ' barokke zinnen [die] voluptueus [zijn], sensueel en zelfs erotisch'. (Vissers 2003).

Toestand, cognitie, actie

De werkwoorden zijn geanalyseerd naar de grammaticale typen die worden onderscheiden in de invloedrijke transitiviteitstheorie van Michael Halliday (2004).[272] Met het kernbegrip 'transitiviteit' duidt Halliday het onderscheid aan tussen verschillende typen processen en de structuur waarmee deze processen worden uitgedrukt. Op basis van Halliday is de volgende indeling ontworpen:

a. Materiële processen. Deze vinden plaats in de fysieke wereld buiten de mens (acties, gebeurtenissen). Werkwoorden die hierbij horen, zijn 'doen', 'maken', maar ook 'schilderen' etc.
b. Mentale processen. Deze vinden plaats in de wereld van het bewustzijn binnen in de mens (gedachten). Deze worden uitgedrukt met werkwoorden als 'denken', 'voelen', 'weten' en 'kennen'.
c. Relationele en existentiële processen. Deze maken de buitenwereld toegankelijk voor de binnenwereld door een identiteit, bestaan of een eigenschap toe te kennen aan zaken in de fysieke wereld (eigenschappen, definities). In deze categorie spelen de werkwoorden 'hebben' en 'zijn' de belangrijkste rol.[273]

272 Loes van Andel heeft als stagiaire onmisbare hulp geleverd bij het categoriseren van de werkwoordstypen en het uitvoeren van de stilistische analyses. Ik ben haar zeer erkentelijk voor haar nauwgezette analyses en maak in deze paragraaf dankbaar gebruik van de door haar verzamelde kwantitatieve gegevens.

273 Halliday onderscheidt in totaal zes categorieën (Halliday 2004, 168-258): de materiële, mentale en relationele processen vormen de hoofdcategorieën. Daartussen worden door Halliday drie verbindende, kleinere categorieën geplaatst: existentiële, gedrags- en verbale processen. Existentiële processen (uitgedrukt met 'zijn', waarmee het bestaan of een omstandigheid wordt uitgedrukt) kunnen worden samengenomen met de relationele processen (die een eigenschap uitdrukken, aangegeven door het werkwoord 'hebben'). Beide categorieën drukken namelijk een statische situatie uit. Ze zijn dan ook in dit onderzoek samengevat onder de noemer 'toestandwerkwoorden'.
De verbale processen omvatten communicatieve werkwoorden. Deze zijn in dit onderzoek aanvankelijk apart gecategoriseerd, maar ze bleken in de onderzochte romans zo weinig voor te komen, dat ze buiten de analyse zijn gelaten. Dialoog wordt in *De asielzoeker* vaak zonder inleidende *inquit*-formules gepresenteerd.
De gedragsprocessen vormen tot slot een diffuse categorie: het zijn activiteiten die zich op de grens van binnen- en buitenwereld bevinden: voorbeelden zijn 'hoesten', 'lachen' en 'zingen', maar ook 'denken' in de zin 'Wees stil, ik ben aan het denken'). De werkwoorden in deze categorie kunnen veelal in een van de andere categorieën worden opgenomen: Halliday onderscheidt namelijk binnen gedrag vier groepen: 'near mental', 'near verbal', 'near material' en 'fysiologische' gedragsprocessen. Voor de analyse van gedragswerkwoorden is de zinscontext van belang. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het verschil tussen 'ik denk dat…' (een mentaal proces) en 'ik ben aan het denken' (een gedragsproces'). Om een hanteerbaar en eenduidig toepasbaar categorisering te ontwerpen, is echter in deze analyse de zinscontext buiten beschouwing gelaten. De werkwoorden zijn geclassificeerd op basis van de woordenboekdefinitie, waardoor 'near mental' in de categorie 'mental processes', de 'near material' bij 'material' etc.
Op deze wijze zijn Hallidays zes procescategorieën gereduceerd tot drie typen: toestand, cognitie en actie. Op de gevolgen van deze reductie wordt verderop in deze paragraaf nader ingegaan; daar wordt ook de zinscontext in de analyse betrokken.

Deze drie categorieën worden in het vervolg aangeduid met de termen 'actie', 'cognitie' en 'toestand'. De werkwoorden zijn op basis van hun semantische betekenis, los van de grammaticale context, gecategoriseerd in een van deze drie categorieën. De verwachting is dat de 'stilstand' (= de non-participatie) die het leven van Beck kenmerkt en die thematisch zo belangrijk is in *De asielzoeker* zich ook uit in het werkwoordgebruik. Specifieker uitgedrukt vertaalt die verwachting zich in de volgende hypothese:

Hypothese
In *De asielzoeker* zijn minder actiewerkwoorden dan in de vergelijkingsromans *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein en *Paravion* van Hafid Bouazza. De verwachting is dan ook dat er meer cognitie- en toestandwerkwoorden aangetroffen zullen worden in *De asielzoeker* dan in *Het duister dat ons scheidt* en in *Paravion*.

Deze hypothese kan verder worden uitgesplitst naar drie specifiekere subhypothesen:

1. Er zijn relatief veel werkwoorden van cognitie en relatief weinig actiewerkwoorden in *De asielzoeker*.
2. Er zijn relatief veel toestandaanduidende werkwoorden in *De asielzoeker* en relatief weinig actiewerkwoorden.
3. Er zijn in *De asielzoeker* relatief veel werkwoorden van perceptie binnen de categorie cognitiewerkwoorden.

Verwachting 3. is opgesteld op grond van het buitenstaanderschap van Beck: hij neemt niet langer deel aan het leven, maar staat langs de zijlijn en kijkt ernaar (zie paragraaf 9.2); de vraag is of dan ook werkwoorden die 'zien' en 'kijken' aanduiden, in de meerderheid zijn.

Resultaten
Fragmenten (20)-(22) geven een representatief beeld van de stilistische variatie die aan is te treffen in de drie romans. In onderstaande voorbeelden is spraken van dezelfde activiteit: 'kijken naar een ander'. De talige weergave van die activiteit is echter in de drie boeken verschillend.

20. Beck kijkt naar het gezicht van zijn vrouw, naar haar donkere wenkbrauwen, haar huid – hij is een man die van huid houdt, de vlekken, de korrels, de schilfers, de ongewenste haren, maar ook de zachtheid, de warmte, het zweet, de poriën die zich openen in de hitte. (*De asielzoeker*, 9).
21. We keken elkaar aan, de wangen bol van spanning. Niemand wilde de eerste zijn, of erger nog, de laatste. En bij die gedachte sprongen we allemaal op en versperden haar de weg. […] Haar mond en ogen vlogen op. O, haar huid werd zo bleek dat de zomersproeten als mieren over haar neus leken te kruipen, en haar rossige vlechten, die ze om ons te tarten weer had laten groeien, zakten uit van de schrik. (*Het duister dat ons scheidt*, 8).

22. Haar pupillen waren groot door de zwangerschap. Zij namen het beeld van haar man van alle kanten gulzig op en zij trok het met een langzame daling van haar wimpers naar binnen en sloeg het op voor later gebruik. Het was een bijna vrome beweging. (*Paravion*, 10).

De activiteit van het 'kijken' kan worden weergegeven met behulp van actiewerkwoorden ('opnemen', 'naar binnen trekken' (22), 'elkaar aankijken, opvliegen, uitzakken' (21)), een cognitiewerkwoord ('willen' (21), 'kijken' (20)) of als een toestand ('zijn', d.w.z. 'groot zijn', 'een vrome beweging zijn' (22), 'zijn' (een man zijn die…) (20) of 'worden' (21)).

In fragment (22) (Bouazza) overheersen toestand en actie; bij Dorrestein (zin 21) werkwoorden van actie en bij Grunberg een combinatie van cognitie- en toestandswerkwoorden (20).

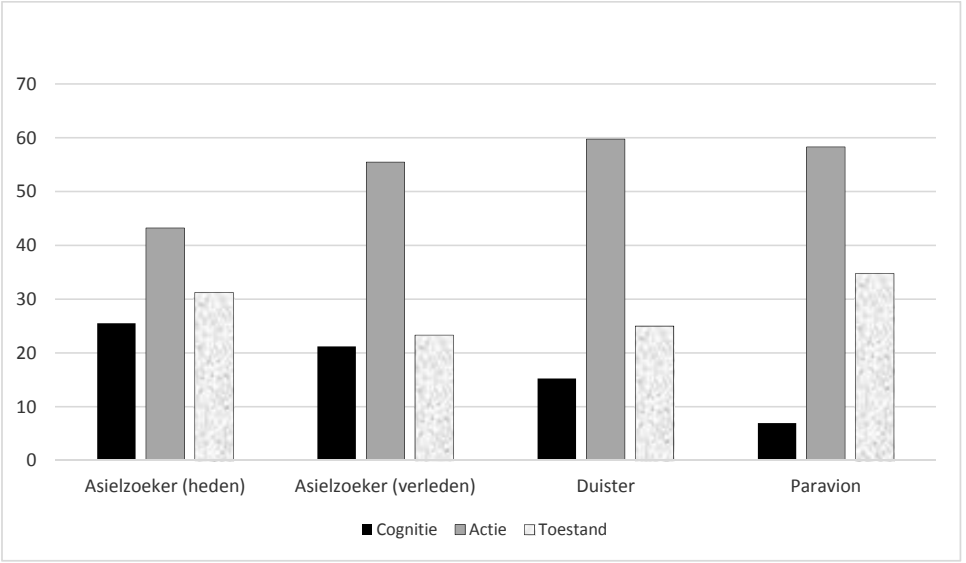
De voorbeeldzinnen in (20)-(22) zijn representatief voor de uitkomsten van de werkwoordanalyse. De resultaten daarvan zijn samengevat in figuur 9.1; de absolute getallen en percentages behorend bij figuur 9.1 zijn eveneens weergegeven in tabel 9.1.

Van elk fragment is de verhouding berekend tussen

- de categorieën actie en cognitie, en
- de verhouding tussen actie en toestand.

De verhoudingen zijn vervolgens vergeleken. De verschillen tussen de werkwoordpatronen in de teksten zijn geanalyseerd met de Chi-kwadraattoets (eenzijdig getoetst). Deze statistische toets berekent hoe groot de kans is dat spreiding van aantallen werkwoorden over de drie categorieën het

Figuur 9.1
Percentages werkwoorden per tekst, ingedeeld naar type (actie, cognitie en toestand).



Tabel 9.1
Werkwoorden per categorie in 50 zinnen uit *De asielzoeker* (heden), *De asielzoeker* (verleden), *Het duister dat ons scheidt* en *Paravion.*

	De asielzoeker (heden)		**De asielzoeker (verleden)**		**Het duister dat ons scheidt**		**Paravion**	
	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %
Cognitie	49	25,52	60	21,20	25	15,24	13	6,95
Actie	83	43,23	157	55,48	98	59,76	109	58,29
Toestand	60	31,25	66	23,32	41	25	65	34,76
Totaal	192	100	283	100	164	100	187	100

gevolg is van een verschil tussen de teksten, of, het omgekeerde, een kwestie van toeval is. Volgens de geldende conventie is er sprake van een betekenisvol verschil als de kans dat de gevonden aantallen in de cellen aan het toeval zijn toe te schrijven, kleiner dan 5% is ($p<.0,05$). Analysewaarden die een betekenisvol verschil aanduiden zijn vet gedrukt. Het resultaat van die vergelijkingen voor de verhouding actie-cognitie is opgenomen in tabel 9.2; de resultaten van de actie-toestandanalyse is opgenomen in tabel 9.3.

Alle gevonden verschillen, met uitzondering van de verhouding tussen actie en toestand in *Paravion,* zijn significant (met uiteenlopende p-waardes). De conclusie van deze analyse van verhoudingen is kort gezegd dan ook dat het verhaalheden van *De asielzoeker* minder actiewerkwoorden bevat dan toestands- of cognitiewerkwoorden, zowel in vergelijking met de andere romans als in vergelijking met de flashbackpassage. Hypotheses a. en b. worden daarmee bevestigd.

De derde hypothese werd op een andere manier getoetst. Het was de verwachting dat *De asielzoeker* relatief veel werkwoorden van perceptie zou bevatten, aangezien het 'naar het leven kijken maar er niet aan deelnemen' een belangrijk thematisch aspect is van de roman. Deze hypothese is getoetst door de werkwoorden van cognitie aan een nader onderzoek te onderwerpen. Volgens het *folk model of the mind* van D'Andrade (1987, 112-148), zijn er zes verschillende cognitieve processen te onderscheiden: perceptie, kennis, emotie, wens, intentie en besluit. Alle cognitiewerkwoorden in de onderzochte tekstfragmenten zijn volgens deze indeling gecategoriseerd. De resultaten van die analyse zijn opgenomen in tabel 9.4.

Hypothese 3, dat er relatief veel perceptiewerkwoorden in *De asielzoeker* zouden voorkomen, komt niet uit. Alleen in *Paravion* is de groep perceptiewerkwoorden het grootst. Ook is geen van de gevonden verschillen significant. Dat heeft wellicht te maken met de geringe omvang van deze steekproef. Wel valt op dat in *De asielzoeker* de categorie kennis relatief hoog scoort. Hoewel deze uitkomst niet in overeenstemming is met de hypothese, vullen de gevonden gegevens de analyse wel aan en zetten ze de onderzoeker op het spoor van nieuwe interessante onderzoeksrichtingen. Becks redeneerprocessen gaan vaak over kennis die hij heeft opgedaan en besluiten die hij heeft genomen: 'Beck weet dat…, daarom heeft hij besloten dat…' is een typerende *Asielzoeker*constructie. Opvallend is dat het daarbij gaat om rationele besluitvorming: weten en besluiten; typische gevoelszaken als emoties

Tabel 9.2
De verhouding actie-cognitie in *De asielzoeker* (heden), vergeleken met de andere teksten.

Tabel 9.2a

	Asielzoeker (heden)		**Asielzoeker (verleden)**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	62,9	157	72,4
Cognitie	49	37,1	60	27,6
Totaal	132	100	217	100

χ^2=3,43 (1); p=0.032

Tabel 9.2b

	Asielzoeker (heden)		**Duister**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	62,9	98	79,7
Cognitie	49	37,1	25	20,3
Totaal	132	100	123	100

χ^2=8,720 (1); p=0.0016

Tabel 9.2c

	Asielzoeker (heden)		**Paravion**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	62,9	109	89,3
Cognitie	49	37,1	13	10,7
Totaal	132	100	122	100

χ^2=24,07 (1); p=0.0001

en wensen komen relatief weinig voor in *De asielzoeker*. Dit is in overeenstemming met het beeld van Beck als iemand die zijn eigen emoties heeft afgezworen en volgens een zelfbedacht, rationeel systeem wil leven. De omvang van de uitgevoerde analyse staat echter niet toe om hier duidelijke uitspraken te doen: emoties en wensen komen in *Duister*en *Paravion* evenmin vaak voor. Dat kan twee oorzaken hebben: ofwel de steekproef is niet groot genoeg, ofwel het categoriseringsysteem is onvoldoende in staat om de verhouding emoties-rationele beslissingen te meten. Emotie-aanduidende en rationele elementen zijn namelijk niet alleen in werkwoorden aan te treffen, maar ook in bijvoorbeeld bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden. Vervolgonderzoek met een categoriseringsysteem dat op eenduidige wijze emoties en redeneringen kan onderscheiden, is daarom wenselijk.

Interpretatie van de resultaten

Een eerste interpretatie van deze resultaten is in overeenstemming met de inhoudelijke interpretatie van de roman. Hoofdpersonage Beck verandert geleidelijk van een actieve desillusionist (hij wil de illusies in de wereld ontmaskeren, bij zijn vrienden en bij zichzelf) in een passieve observator. Hij

Tabel 9.3
De verhouding actie-toestand in *De asielzoeker* (heden), vergeleken met de andere teksten

Tabel 9.3a

	Asielzoeker (heden)		**Asielzoeker (verleden)**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	58	157	70,4
Toestand	60	42	66	29,6
Totaal	143	100	223	100

χ^2=5,90 (1); p=0.008

Tabel 9.3b

	Asielzoeker (heden)		**Duister**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	58	98	70,5
Toestand	60	42	41	29,5
Totaal	143	100	139	100

χ^2=4,76 (1); p=0,01

Tabel 9.3c

	Asielzoeker (heden)		**Paravion**	
	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie	83	58	109	62,6
Toestand	60	42	65	37,4
Totaal	143	100	174	100

χ^2=0,70 (1); p=0,20

Tabel 9.4
Subcategorieën van cognitiewerkwoorden

	De asielzoeker (heden)		**De asielzoeker (verleden)**		**Het duister dat ons scheidt**		**Paravion**	
	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %
Perceptie	13	26,53	17	28,33	9	36	7	53,85
Kennis	21	42,86	21	35	9	36	3	23,08
Emotie	9	18,37	15	25	5	20	1	7,69
Wens	3	6,12	5	8,33	1	4	1	7,69
Intentie	0	0	0	0	1	4	0	0
Besluit	3	6,12	2	3,34	0	0	1	7,69
Totaal	49	100	60	100	25	100	13	100

doet steeds minder mee in de maatschappij en dat is te zien in een afname van het aantal actiewerkwoorden (vergelijking van de verledenpassage met de hedenpassage in *De asielzoeker*) en aan het grotere aantal werkwoorden van cognitie en toestand (vergelijking van *De asielzoeker* met de twee romans). Hij is niet alleen een observator (perceptiewerkwoorden), maar ook kenniswerkwoorden spelen een belangrijke rol in zijn redeneerprocessen (Beck weet dat…). Een eerste conclusie is dat de huidige resultaten convergeren met die gerapporteerd in paragraaf 9.3 en 9.4: ook in de getalsmatige gegevens uit de kwantitatieve analyse van werkwoorden is een relatie te zien met de motieven van observatie en participatie die een belangrijke rol spelen als interpretatief effect in de onderzochte teksten. Op grond van deze gegevens kan geconcludeerd worden dat de kwalitatieve als de kwantitatieve analysemethode voor een deel hetzelfde meten; beide stellen de onderzoeker in staat om de relatie tussen stijlkenmerken en interpretatieve teksteffecten – het centrale doel van stijlanalyse – aan het licht te brengen. Maar ze leveren elk verschillende informatie.

In paragraaf 2.4, 6.3 en 7.1 en hierboven werd gesteld dat uitspraken over de stijl van een tekst altijd betrekking hebben op tekstkenmerken die a) consistent voorkomen in de betreffende tekst en die b) in die tekst vaker voorkomen dan in andere teksten. In kwalitatieve analyses blijven uitspraken hierover per definitie intuïtief, gebaseerd op de subjectieve inschatting van de analyticus. Een dergelijke introspectieve basis levert niet altijd betrouwbare informatie over consistentie van tekstkenmerken en over de vraag of bepaalde tekstkenmerken uniek zijn voor de betreffende tekst. Deze informatie kan wél worden verkregen met een kwantitatieve analyse. Door in een representatieve steekproef een grotere hoeveelheid voorkomens in kaart te brengen (dus: werkwoord + conceptuele categorieën 'handeling', 'toestand' of 'cognitie') draagt 'woorden tellen' bij aan een objectieve basis van de stijlanalyse. Door vervolgens de gevonden spreiding van werkwoordtypen in *De asielzoeker* te vergelijken met de andere teksten, en vooral ook door de vergelijking te onderbouwen met een statistische analyse wordt de objectieve basis verstevigd. We krijgen informatie over de werkelijkheidsstatus van het verschil: de patronen die we vinden in *De asielzoeker* zijn consistent aanwezig in de tekst (hoewel er zich verschillen voordoen tussen tekstdelen), en in een andere tekst komen ze veel minder vaak voor.

Maar ondanks deze methodologische voordelen heeft kwantitatief stijlonderzoek ook zijn beperkingen. Een cruciaal probleem is dat 'het simpelweg tellen van woorden' geen recht doet aan de complexiteit van stijleffecten zoals ze zich voordoen in echte teksten. Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in het feit dat het resultaat van een kwantitatieve analyse meestal een kwestie van gradatie is. Zo hadden de resultaten van de kwantitatieve analyses de vorm 'actiewerkwoorden komen *minder* vaak voor in *De asielzoeker* dan in *Het duister dat ons scheidt*'. Maar ook in *De asielzoeker* komen (veel) actiewerkwoorden voor. Betekent dit dat in de gevallen die *niet* overeenkomen met de vooraf opgestelde hypothese *geen* sprake is van het onderzochte stijleffect? Is daar een 'normaal' actieverloop? Figuur 9.1 en tabel 9.1 laten zien dat 'actiewerkwoorden' in *De asielzoeker* toch zeker geen ondervertegenwoordigde categorie is. Toch wekt *De asielzoeker* een meer 'statische' indruk dan de beide andere romans. Om deze indruk te verklaren, is een nader onderzoek naar het gebruikte type actiewerkwoorden en hun zinscontext noodzakelijk. De kwantitatieve analyse schiet op dit punt tekort.

Nieuwe analyseronde

De vragen die de kwantitatieve analyse opleverde, kunnen worden beantwoord door een nieuwe analytische cyclus in gang te zetten. In dit geval ligt het voor de hand om te beginnen door in een kwalitatieve analyse meerdere kenmerken van de individuele contexten waarin de werkwoorden voorkomen onder de loep te nemen. Hierboven is vastgesteld dat de verhouding toestand/actie en de verhouding cognitie/actie in *De asielzoeker* significant afweek van de twee vergelijkingsteksten. Toch bleef de kolom 'actiewerkwoorden' in *De asielzoeker* prominent aanwezig. De kwantitatieve analyse van de werkwoorden heeft ons wel op het spoor gezet van dit resultaat, maar kan niet verklaren waarom dit zo is. We kunnen uit de getallen niet afleiden of er misschien ook met de gebruikte actiewerkwoorden iets bijzonders aan de hand is, iets dat eveneens bijdraagt aan het statische en objectieve effect van Grunbergs stijl. Dat wordt pas duidelijk als de gebruikte werkwoorden in hun zinscontext bestudeerd worden.

De zinscontext kan op verschillende manieren de mate van actie die een werkwoord uitdrukt, beïnvloeden. Relevante factoren hierbij zijn bijvoorbeeld:

1. het subject dat bij het werkwoord hoort;
2. de positie van het werkwoord in de zin (hoofdzin of bijzin); en
3. het gebruik van algemene of specifieke werkwoorden.

Deze drie factoren worden hieronder toegelicht. Zo is ten eerste in de kwantitatieve analyse geen rekening gehouden met het subject dat bij een werkwoord hoort. 'Verspreiden' is geclassificeerd als actiewerkwoord; de context waarin dit woord voorkomt, is zin 'De ventilator verspreidt warme lucht.' (22) Het betreft hier geen actie die door hoofdpersoon Beck wordt uitgevoerd, maar een gebeurtenis met een niet-levend subject. Een analyse van de verhouding tussen acties (uitgevoerd door een levend subject) en gebeurtenissen (door een niet-levend subject) in *De asielzoeker* is opgenomen in tabel 9.5.

De eerdere resultaten (zie figuur 9.1) lieten zien dat er in de verledenpassages van *De asielzoeker* meer actie plaatsvond dan in het heden. Deze nadere analyse maakt bovendien duidelijk dat van het al geringe aantal actiewerkwoorden in de tegenwoordige tijd een aanzienlijk deel (bijna 30%) als *gebeurtenis* moet worden bestempeld en geen 'echte' actie is. Dit strookt met de ontwikkeling die Beck doormaakt: hij doet steeds minder en trekt zich terug uit de maatschappij.

Daarnaast is het van belang om vast te stellen wie het subject is bij een actiewerkwoord of cognitiewerkwoord: is dat hoofdpersonage Beck, Vogel of een ander personage? Daarmee kan worden vastgesteld of het Beck is die optreedt als handelend subject ofwel een ander personage. Ook daaruit kunnen conclusies getrokken worden over de mate van activiteit van Beck.

In tabel 9.6 hieronder zijn de subjecten van de cognitie- en actiewerkwoorden van Beck weergegeven. Omdat er bij 'toestand' sowieso geen sprake is van een handeling, is een subjectanalyse van die categorie achterwege gelaten. De stilistische bijzonderheid van *Paravion*, waar veel 'abstracta' de

Tabel 9.5
Actie versus gebeurtenis in de actiewerkwoorden[274]

	De asielzoeker (heden)		De asielzoeker (verleden)		Het duister dat ons scheidt		Paravion	
	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %	Aantal	In %
Actie[10] [+animate]	59	70,24	138	88,46	78	79,59	75	68,81
Gebeurtenis [–animate]	25	29,76	18	11,54	20	20,41	34	21,19

Tabel 9.6
Subjectanalyse van cognitie- en actiewerkwoorden

	De asielzoeker (heden)	De asielzoeker (verleden)	Het duister dat ons scheidt	Paravion
Hoofdpersoon (Beck, Loes, Mamoerra)	66	116	38	7
Secundair personage (Vogel, kinderen, Baba Baloek)	2	24	22	9
Anderen	27	30	8	26
Abstracta	28	28	38	58

subjectpositie innemen, springt er in deze tabel uit. In plaats van 'Baba Baloek hoorde dat…' staat er bijvoorbeeld 'Zijn oren vingen het geluid op van…'

Niet alleen het subject is van belang. Ten tweede is het van belang na te gaan welke *plaats* in de zin (hoofdzin, bijzin, ingebedde bijzin) het werkwoord inneemt. Neem voorbeeldzin (23) uit *De asielzoeker*:

23. Beck weet dat de dood bij voorkeur toeslaat waar je hem niet verwacht. (7)

In de eerste kwantitatieve, contextloze analyse zijn de drie werkwoorden in deze zin geclassificeerd als twee werkwoorden van cognitie ('weet', 'verwacht') en één actiewerkwoord ('toeslaat'). Wanneer de context erbij betrokken wordt, kunnen twee zaken worden vastgesteld: ten eerste zien we dat twee

274 De categorie 'actie' kan verder worden onderverdeeld in 'intentionele acties' en 'superventies'. Deze verschillen ook in graad van activiteit: een 'intentionele actie' is een bewuste handeling, zoals 'Hij sprong over het hekje', een 'superventie' is iets wat een subject overkomt, zoals 'Hij struikelde over het hekje'. Onderstaande tabel (ad 9.5) specificeert de [+ animate] actiewerkwoorden in intentionele acties en superventies.

Tabel ad 9.5
Onderverdeling van [+animate] actiewerkwoorden in intentionele acties en superventies.

	De asielzoeker (heden)	De asielzoeker (verleden)	Het duister dat ons scheidt	Paravion
Intentie	53	128	66	63
Superventie	6	10	12	12

van de drie werkwoorden niet Beck als subject hebben maar 'de dood' en ' je'. Ten tweede zien we dat het actiewerkwoord 'toeslaat' zich in een bijzinsconstructie bevindt met 'Beck weet' als matrixzin. Zin (22) is een voorbeeld van een complementconstructie, een zin waarin de informatie in de bijzin in het perspectief van de hoofdzin wordt geplaatst (Verhagen 2005, 78-113, zie ook paragraaf 7.2 en 8.5). Voor het narratieve verloop betekent dat dat het werkwoord in de matrixzin deel uitmaakt van de gebeurtenissen in het verhaalheden, terwijl het werkwoord in de complementzin een andere status krijgt. Met deze zin als geheel wordt daardoor geen 'actie' uitgedrukt; er wordt een uitspraak gedaan over de *kennis* van Beck: 'Beck weet dat…' Hoewel de zin dus een 'actiewerkwoord' bevat, is de actie ondergeschikt aan de bewering die door middel van een cognitief werkwoord over Becks kennis wordt gedaan.[275]

Ten derde dient nog vermeld te worden dat een kwalitatieve analyse ook meer inzicht kan geven in opvallende resultaten in figuur 1 en tabel 9.3c, waarin de hypothese niet bevestigd word. Twee opvallende zaken die een kwantitatieve analyse niet kon verklaren, zijn namelijk:

a. Het hoge aantal/percentage actiewerkwoorden in de verledenpassage in *De asielzoeker*. Betekent dit ook dat de actiewerkwoorden in het verleden vergelijkbaar zijn met de actiewerkwoorden in Dorresteins roman? Om die vraag te beantwoorden, is een inhoudelijke analyse van de gebruikte werkwoorden nodig. Men kan daarbij denken aan een onderzoek naar gebruik van algemene vs. specifieke werkwoorden. Zo'n analyse viel buiten het bestek van dit onderzoek, maar een eerste indruk van de twee teksten is dat de acties in de verledenpassages van *De asielzoeker* – zoals 'wandelen', 'de krant kopen' en de kleine acties die Beck in zijn appartement in Eilat uitvoert – veel minder gevarieerd en specifiek van aard zijn dan de grote variëteit aan specifieke acties die we aantreffen bij Dorrestein ('aanslenteren', 'tegenkomen', 'opwachten', 'verschuilen', 'kruipen', 'gehurkt zitten' etc.).
b. Het relatief hoge aantal toestandsaanduidende werkwoorden in *Paravion* van Bouazza. De verhouding toestand-actie verschilde niet significant met *De asielzoeker*. Betekent dit dat *Paravion* eveneens een vrij statische roman is? Of is er iets anders aan de hand? Dat laatste lijkt waarschijnlijker. In *Paravion* lijkt er sprake te zijn van een grotere stilistische variatie, ook op het gebied van zinsconstructie. Daarnaast is 'passiviteit' een belangrijk thema in de roman. Moreaanse immigranten die in 'Paravion' geen duidelijke invulling aan hun bestaan kunnen geven, vormen een belangrijk motief; de inactiviteit van deze mannen en ook de besluiteloosheid van Baba Baloek in Morea, komt mogelijk ook stilistisch tot uiting in passieve en anderszins statische constructies. Een kwalitatieve analyse van het type gebruikte werkwoorden (algemeen vs. specifiek)

275 Een analyse van de complementconstructies in de vier tekstfragmenten leverde te kleine aantallen op om statistische significantie aan te kunnen tonen. Toch waren de resultaten van de samples van vijftig zinnen interessant: Complementatie komt namelijk het meest voor in *De asielzoeker* en slechts sporadisch in de andere twee romans. In de passages van 50 zinnen kwamen de volgende aantallen complementconstructies voor: *De asielzoeker* (heden): 11; *De asielzoeker* (verleden): 8; *Het duister dat ons scheidt*: 3; *Paravion*: 3.

en de gebruikte zinsconstructies en subjecten, is nodig om deze opvallende resultaten verder te interpreteren.

Bovenstaande voorbeelden maken duidelijk dat het simpelweg tellen van een taalmiddel, of zelfs: van een *aantal* taalmiddelen, geen volledig beeld oplevert van de stijlfenomenen in een tekst. Concrete stijleffecten zijn complex; ze komen over het algemeen tot stand door een combinatie van taalmiddelen, en vaak ook door interactie tussen deze taalmiddelen, in een in principe oneindige hoeveelheid mogelijkheden.[276] Het tellen van méér verschijnselen levert ongetwijfeld een schat aan extra informatie, maar zal principieel nooit leiden tot een volledige stilistische analyse. Daarbij komt nog dat de totale interpretatie van een tekst maar voor een deel op expliciete 'taalmiddelen' berust. Een ander deel wordt door de lezer zelf ingevuld op basis van de voorafgaande tekst (zoals in het voorbeeld hierboven), maar ook door diens kennis van de context.[277]

9.6 Connectieven: subjectiviteit en objectiviteit

Behalve het kwantitatieve werkwoordonderzoek waarover in de vorige paragraaf werd gerapporteerd, is er binnen het stilistiekproject in Leiden een tweede kwantitatief onderzoek verricht naar Grunbergs *De asielzoeker*. Stukker (2012, 2013 en Fagel, Stukker en Van Andel 2011) deed onderzoek naar de *verbindingswoorden* (connectieven) tussen zinnen en vergeleek *De asielzoeker* daarbij met Renate Dorresteins *Het duister dat ons scheidt*. In de verbindingswoorden tussen zinnen zijn namelijk Becks redeneerprocessen en beweegredenen te betrappen. Een stilistische analyse van Becks connectiefgebruik kan daardoor informatie opleveren over zijn visie op de werkelijkheid. Ook kan worden gecontroleerd of de effecten van afstandelijkheid, observatie en stilstand niet alleen in het werkwoordgebruik, de werkwoordstijden en het zinsaspect, maar tevens in het connectiefgebruik te betrappen valt.

Stukker heeft onderzoek gedaan naar het gebruik van subjectieve en objectieve connectieven in de beschrijving van subjectieve en objectieve causale relaties in *De asielzoeker* en *Het duister dat ons scheidt*. De hypothese van dit onderzoek was dat personage Beck vaker gebruik zou maken van objectieve connectieven dan de hoofdpersonen in de roman van Dorrestein, waar naar verwachting subjectieve connectieven vaker zullen voorkomen. Beck heeft immers emoties afgezworen en heeft het principiële besluit genomen om niet meer actief deel te nemen aan het leven. Zijn die principes en afstandelijkheid ook in het connectiefgebruik te herkennen?

In Stukker (2012) en Fagel, Stukker & Van Andel (2011) wordt het gebruik van vier veelgebruikte connectieven geanalyseerd: *omdat, want, daarom* en *dus*. *Omdat* en *daarom* zijn zogenaamde 'objectieve connectieven'; *want* en *dus* zijn 'subjectieve connectieven'. Subjectieve connectieven geven aan

276 Zie voor bespreking van dit verschijnsel in literaire teksten bijvoorbeeld Leech & Short (1981 [2007]), 37.

277 Zie voor het belang van de context in literaire interpretatie en stilistische analyse ook Short, Culpeper & Semino (2000). Zij laten zien hoe verschillende constructies van de context van het verhaal een cruciale rol spelen in de interpretatie van de roman *Bilgewater* van Jane Gardam.

dat er sprake is van een (subjectief) redeneerproces. Bij objectieve connectieven is er geen indicatie van zo'n redeneerproces. Vergelijk het verschil tussen zinnen (24) en (25) enerzijds, en (26) en (27) anderzijds:

24. Om drie uur ging Tamara naar huis, *omdat* de loodgieter langskwam.
25. De loodgieter kwam langs. *Daarom* ging Tamara om drie uur naar huis.
26. De lekkage zal spoedig tot het verleden behoren, *want* de loodgieter heeft de oorzaak gevonden.
27. De loodgieter heeft de oorzaak gevonden, *dus* de lekkage zal spoedig tot het verleden behoren.

In (26) en (27) trekt de spreker/auteur zelf een inferentie naar aanleiding van een observatie van de werkelijkheid. In (24) en (25) is er sprake van een objectieve relatie tussen twee gebeurtenissen in de werkelijkheid waar de vertelinstantie zelf geen invloed op heeft. Hij rapporteert het slechts, terwijl in (26) en (27) de verteller een subjectief redeneerproces (argumentatie) aan een gegeven in de werkelijkheid toevoegt. Hij argumenteert, hij claimt een relatie tussen oorzaak en gevolg, terwijl in (24) en (25) de oorzaak-gevolgrelatie zich in de werkelijkheid zelf afspeelt.

Er is keuzevrijheid met betrekking tot de inzet van een bepaald connectief: objectieve causale relaties in de werkelijkheid kunnen zowel met een objectief connectief (28) als met een subjectief connectief (29) beschreven worden. In het laatste geval ligt de nadruk op het subjectieve redeneerproces van de focalisator van de uiting:

28. Het regende. Daarom nam hij de tram.
29. Het regende. Dus nam hij de tram.

In beide gevallen gaat het om een objectieve relatie in de werkelijkheid. Door het woordje 'dus' in (29) word je als het ware uitgenodigd om het besluitvormingsproces van de hoofdpersoon te volgen, terwijl in zin (28) de gebeurtenissen objectiever worden omschreven. Omdat hoofdpersonage Beck zo'n formele, afstandelijke man is, die alle emoties heeft afgezworen en die zo min mogelijk wil participeren in het leven, is het een logische vraag of we die afstandelijkheid ook terug kunnen zien in het connectiefgebruik. De verwachting is dat Beck in vergelijking met de hoofdpersonen uit *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein meer gebruik zal maken van objectieve connectieven dan van subjectieve connectieven. Deze hypothese die naar aanleiding hiervan is opgesteld, is tweeledig:

a. Objectieve causale relaties zullen in *De asielzoeker* vaker met een objectief connectief en in *Het duister dat ons scheidt* vaker met een subjectief connectief worden aangeduid.
b. Subjectieve causale relaties zullen in *De asielzoeker* vaker met een objectief connectief en in *Het duister dat ons scheidt* vaker met een subjectief connectief worden aangeduid.

Tabel 9.7
Objectieve en subjectieve causale relaties in de werkelijkheid, uitgedrukt met objectieve en subjectieve connectieven in *Asielzoeker* en *Duister*

	Objectieve relaties in de werkelijkheid		Subjectieve causale relaties in de werkelijkheid	
	De asielzoeker	**Duister**	**Asielzoeker**	**Duister**
Objectief connectief	74%	28%	6%	10%
Subjectief connectief	26%	72%	94%	90%
Totaal	100%	100%	100%	100%

Stukker (2012; Fagel, Stukker & Van Andel 2012) analyseerde de causale relaties met *dus, daarom, want* en *omdat* in passages waarin hoofdpersonage Beck uit *De asielzoeker* focalisator is[278] met hun equivalenten in *Het duister dat ons scheidt*. Stukker onderzocht in beide romans de eerste 70.000 woorden.[279] De resultaten van de connectievenanalyse zijn opgenomen in tabel 9.7.[280]

Hypothese (a) aangaande de *objectieve causale relaties* in de werkelijkheid wordt hiermee bevestigd. Bijna driekwart van de objectieve relaties in *De asielzoeker* wordt met een objectief connectief gemarkeerd, terwijl deze verhouding in *Het duister dat ons scheidt* precies omgekeerd is: daar wordt ook in objectieve causale relaties uitermate vaak (72%) voor een subjectief connectief gekozen. (30) en (31) geven representatieve voorbeelden van objectieve relaties in de werkelijkheid en hun voorkeursmarkering. In (30) is gekozen voor objectief 'daarom'; in (31) voor het subjectieve 'dus':

30. Hoewel Beck zijn vrouw graag een plezier doet, het is zijn leven, [gelooft hij dat het toch beter is de ambtenaar van de burgerlijke stand het ongetwijfeld kleurrijke leven van de asielzoeker te

278 De romans verschillen weliswaar in hun vertelwijze, maar dat is voor dit onderzoek niet van belang. Het gaat ons om de passages waarin de hoofdpersonen optreden als focalisatoren. *Het duister dat ons scheidt* wordt verteld door een intradiëgetische verteller: een ik-verteller die zelf dus ook personage is en deelneemt aan de gebeurtenissen. We zien de gebeurtenissen door de ogen van die ik-figuur (als kind en als jong-volwassene die terugkijkt) en in het eerste deel van de roman ook door de ogen van een 'wij'-verteller: een groep kinderen die de gebeurtenissen beleven en er vanuit een later moment weer op terugkijken.
In *De asielzoeker* is sprake van een heterodiëgetische verteller (een auctoriële vertelinstantie in de terminologie van Stanzel). Deze verteller is echter niet de focalisator. De enige focalisator in de roman is hoofdpersonage Beck. In beide teksten wordt dus de de visie van het hoofdpersonage / de hoofdpersonages gevolgd en krijgen we door de stilistische wijze waarop die wordt weergegeven inzicht in de wijze waarop zij de gebeurtenissen om hen heen conceptualiseren (met andere woorden, de formuleringskeuzes geven uitdrukking aan de *mind style* van de personages (Leech & Short 2007, 151). Het verschil in vertelinstantie vormt daarom in onze ogen geen verklaring voor eventuele verschillen tussen de teksten die we hier vergelijken; qua focalisatie zijn de romans vergelijkbaar.

279 Connectieven komen in teksten veel minder vaak voor dan werkwoorden. Daarom zijn de geanalyseerde aantallen in de connectievenanalyse lager dan de cijfers in de werkwoordsanalyse in paragraaf 9.5.

280 Voor een overzicht van de absolute aantallen en een verantwoording van de stilistische analyse, zie Fagel, Stukker & Van Andel 2012, 186-192 en 200).

besparen]$_{oorzaak}$. Daarom [buigt hij zich naar de aanstaande man van zijn vrouw toe en vraagt: 'Neemt u me niet kwalijk, maar is het mogelijk dat u naar verf ruikt?']$_{gevolg}$ (*De asielzoeker,* 38).

31. In de pastorie werd de deur opengedaan door de Luco's, allebei in een zwarte sleepjas en met een strikje om hun nek. Hun dunne haar was met pommade achterover geplakt, wat hun goedige gezichten nog weerlozer dan gewoonlijk maakte. [...] [In de gang waren Loes en Thomas net bezig met de kieteldood]$_{oorzaak}$, dus [gingen we de woonkamer maar in.]$_{gevolg}$ Meteen verbeterde ons humeur. Wat een hoop taart was er [...]. (*Het duister dat ons scheidt,* 36).

Dus in (31) legt de nadruk op het redeneerproces dat de kinderen maken. Ze komen binnen, zien dat de route naar de keuken geblokkeerd is, en besluiten ('dus') de woonkamer in te gaan. Ook in (30) was 'dus' een logische keuze geweest, om de betrokkenheid van het hoofdpersonage te benadrukken. Er is echter voor het objectieve 'daarom' gekozen.

Hypothese (b) over de *subjectieve* causale relaties in de werkelijkheid, gaat echter niet op. Het was de verwachting dat in *De asielzoeker* de objectieve connectieven *omdat* en *daarom* ook relatief vaker (dan in Dorresteins roman) gebruikt zouden worden voor de markering van *subjectieve* causale relaties. Dit gebeurt echter niet. In 94% procent van de gevallen wordt in *De asielzoeker* een subjectief connectief gebruikt om een subjectief redeneerproces in de werkelijkheid weer te geven; In *Het duister dat ons scheidt* gebeurt dat in 90% van de gevallen. Grunbergs gebruik van subjectieve connectieven vertoont dus geen afwijkingen ten opzichte van andere teksten. Voorbeelden (32) en (33) laten de overeenkomst zien:

32. In Edinburgh stond er een huurauto voor ons klaar. [Het zou een lange rit worden]$_{gevolg}$, want [we moesten helemaal naar het noorden om daar een veerboot te nemen]$_{oorzaak}$. (*Het duister dat ons scheidt*).
33. Als Beck zijn bed weer ontruimt om plaats te maken voor een verworpene en onder de kapstok gaat liggen, moet hij tot zijn eigen verbazing nog altijd een instinct overwinnen. Een neiging om te blijven liggen waar hij al jaren ligt, om te roepen: 'Dit is mijn bed en ik verroer me niet, jullie gaan maar naar een hotel.' [Een vreemde neiging,]$_{gevolg}$ want [ook onder de kapstok lig je prima]$_{oorzaak}$. (*De asielzoeker*).

In zowel (32) als (33) presenteren de gefocaliseerde hoofdpersonen een subjectieve redenering met een stelling (aangeduid met 'gevolg') en een argument ('oorzaak'), prototypische gemarkeerd met het subjectieve connectief *want*. In *Het duister dat dit scheidt* is dit volgens verwachting, omdat dit verhaal draait om de subjectieve percepties van de diverse personages in het verhaal en hun vermoedens, meningen en oordelen over een moordzaak in hun omgeving (zie paragraaf 3.3). Maar voor *De asielzoeker* werd een andere uitkomst voorspeld. Een groter gebruik van objectieve connectieven leek beter in overeenstemming met het afstandelijke en observerende karakter van hoofdpersonage Beck. Maar Beck markeert subjectieve redeneerprocessen 'gewoon' met subjectieve connectieven.

In Fagel, Stukker & Van Andel (2012) wordt ingegaan op de vraag wat dit betekent voor hypothese 2. van het onderzoek, de stelling dat Becks passieve levenshouding mede tot uitdrukking komt in de stijl van *De asielzoeker*. Moet nu geconcludeerd worden dat alleen hypothese a. opgaat? Of is er bij de subjectieve causale relaties misschien iets anders aan de hand? Dat laatste blijkt het geval te zijn, en dat wordt duidelijk als naar de *inhoud* van de met 'want' en 'dus' verbonden zinnen wordt gekeken. Bij de subjectieve connectieven zit het vervreemdende niet in het connectiefgebruik, maar in de *inhoud* van de zinnen. Beck accepteert zijn verwijdering uit het echtelijk bed met het argument 'Want ook onder de kapstok lig je prima.' Dat is zijn persoonlijke redenering, en het vervreemdende zit hem ditmaal niet in het connectiefgebruik, maar in het feit dat Beck deze redenering als geldig accepteert. Beck probeert met zijn hermetische redeneringen de grillige werkelijkheid op afstand te houden. Hij probeert met de onpersoonlijke regels van de logica zijn menselijke instincten in toom te houden. 'Want ook onder de kapstok lig je prima' is de logische (maar feitelijk onmenselijke) verklaring waarmee Beck zijn emoties ('neiging') onderdrukt. Ook al vertoont Becks gebruik van subjectieve connectieven dus kwantitatief een grote overeenkomst met de subjectieve connectieven in *Het duister dat ons scheidt*, toch zijn er inhoudelijk duidelijke verschillen, die in verband kunnen worden gebracht met het wereldbeeld van hoofdpersoon Beck.

9.7 Conclusie: Stilstand, toestand en afstand

In dit hoofdstuk is het buitenstaanderschap van hoofdpersonage Christian Beck in *De asielzoeker* stilistisch aangetoond door een analyse van Grunbergs gebruik van werkwoordstijden, zinsaspect en werkwoorden. Kwalitatieve en kwantitatieve analyse vulden elkaar daarbij aan. Een kwalitatieve analyse van het zinsaspect toonde aan dat door het antinarratieve gebruik van de ott het verhaalverloop vaak stil komt te liggen. Diverse andere taalelementen (zie paragraaf 9.3 en 9.4) droegen daaraan bij. Deze 'stilstand' werd in een kwantitatieve analyse van het werkwoordgebruik bevestigd (paragraaf 9.5): in die kwantitatieve analyse werd een relatief hoog percentage toestand- en cognitiewerkwoorden vastgesteld.

Ik heb in dit hoofdstuk laten zien dat stijl en motieven in *De asielzoeker* nauw met elkaar verbonden zijn. Een motief als het formele gedrag van hoofdpersoon en antiheld Christian Beck zien we terug in zijn formele stijl; zijn hang naar beleefdheid zien we uitgedrukt in spreekwoorden en clichés; Becks besluit om zijn leven te laten bepalen door één leidend beginsel wordt gereflecteerd in het veelvuldig voorkomen van algemene wetten en definities. Stilstand, toestand en afstand zijn de drie kernwoorden van mijn analyses in dit hoofdstuk. Het centrale motief uit *De asielzoeker,* Becks status als een man die eigenlijk reeds gestorven is, maar die nog doorgaat met leven,[281] wordt mede uitgedrukt door de inzet van bepaalde werkwoorden, werkwoordstijden (de onvoltooid tegenwoordige tijd) en het zinsaspect, die tezamen een effect van *stilstand* bewerkstellingen.

281 'Ze leven in het tussentijdse, daar waar het leven is opgehouden, maar de dood nog niet wil beginnen' (59).

Mijn analyses (paragraaf 9.3 t/m 9.5) tonen onder meer aan dat in *De asielzoeker* de onvoltooid tegenwoordige tijd vaak gebruikt wordt om *toestanden* (beschrijvingen van situaties of gedachten) of generieke situaties (algemeenheden en gewoontes) aan te duiden. Dit is bijzonder in vergelijking met de gebruikelijke inzet van de tegenwoordige tijd: die wordt namelijk meestal gebruikt om gebeurtenissen (acties) in het hier en nu te beschrijven. De tegenwoordige tijd duidt buitengewoon vaak gewoontes aan, algemene regels, definities en clichés, waardoor het tijdsverloop in het verhaal wordt onderbroken en de handeling als het ware stil komt te staan.

Ten slotte is er ook sprake van een effect van *afstand*. De wijze waarop de vertelsituatie van de roman (een mengvorm tussen auctoriaal en personaal vertellen, met Beck als enige focalisator en de vertelinstantie als relatief neutrale verteller) stilistisch wordt ingevuld, schept een afstand tussen lezer en Beck, die te maken heeft met het gebruik van objectieve factoren en de afwezigheid van subjectieve taalelementen. De specifieke stilistische vormgeving van de *erlebte Rede* (paragraaf 9.3) en het connectiefgebruik in *De asielzoeker* (paragraaf 9.6) zijn hiervoor illustratief. Niet alleen inhoudelijk (door het afschrikwekkende gedrag van Beck) maar ook stilistisch (door afstandelijke formuleringen, door toestanden in plaats van acties en door stilstand in plaats van verhaalvoortgang) wordt in *De asielzoeker* Beck neergezet als illusieloze antiheld. De grote hoeveelheid aforismen en formele, generaliserende uitspraken en regels zorgen voor een afstandelijke, observerende stijl. Ook het connectiefgebruik van Beck (paragraaf 9.6) levert inzicht op in zijn afwijkende *mind style*. De formaliteit van Christian Beck is daarmee ook in de stijl van de roman herkenbaar.

De analyse van de ott in paragraaf 9.3 en 9.4 leverde als belangrijk inzicht op dat er geen één-op-éénrelatie bestaat tussen stijlmiddel en interpretatief effect. Hoewel de ott dus in veel gevallen ingezet wordt om een effect van onmiddellijkheid en spanning op te roepen, moet in het oog gehouden worden dat taalmiddelen buigzaam en kneedbaar zijn. De tegenwoordige tijd heeft hierboven bewezen daar een uitstekend voorbeeld van te zijn. De ott kan onder meer gebruikt worden om gebeurtenissen in het hier en nu aan te geven, om iteratieve zaken te beschrijven en om algemene regels of feitelijkheden weer te geven.

Die plasticiteit van de tegenwoordige tijd wordt veroorzaakt door wat Fleischman de afwezigheid van markering voor tijd noemt: de ott is 'inherently unmarked for time' (Fleischman 1990: 34). De ott is dus in feite 'tijdloos' te noemen. Het 'hier-en-nu'-effect van voorbeelden als de vertelwijze van *De Metsiers* en de angstige terugblik bij Couperus (zie voorbeelden 2 en 8 in paragraaf 9.4) ontstaat slechts in de context van die specifieke verhalen, terwijl aan de andere kant slechts in de constellatie van taalmiddelen die *De asielzoeker* is, afstandelijkheid gecreëerd wordt.

Betekent deze plasticiteit dan ook dat er geen generalisaties over het stilistische effect te maken zijn? Geenszins, alleen moeten we die generalisaties zoeken op een ander niveau dan de één-op-éénrelatie. Het gaat altijd om een samenspel van factoren: tekstgenre, tekstdoel en taalmiddelen dragen elk hun steentje bij in het creëren van stijleffecten.

De tegenwoordige tijd heeft dus geen intrinsieke betekenis die met een eenduidige term als 'nabijheid' te vatten is. De interpretatie van 'nabijheid' of 'afstandelijkheid' wordt door de lezer aan de

tekst toegekend op grond van de context waarin dit stijlmiddel zich bevindt. De tegenwoordige tijd heeft bij Grunberg een afstandscheppend effect omdat dit talige middel zich in een context bevindt: een verhaal waarin beleefdheid, formaliteit en afstand houden van de gebeurtenissen in het leven een centrale rol spelen. Een algemene uitspraak als 'Altijd als er gasten zijn, komen er servetten op tafel' draagt stilistisch en inhoudelijk bij aan de afstandelijkheid en formaliteit van Beck, maar in een andere context ('Altijd als Jan op vrijdag naar de kroeg gaat, is Piet er ook') is die interpretatie niet van toepassing op een formulering die vormelijk vergelijkbaar lijkt met die van Grunberg.

Meerdere taalelementen *samen* creëren dus een interpretatief effect, en ook de inhoud van het verhaal ondersteunt de interpretatie van het talige verschijnsel. Door te kijken naar *constellaties* van stijlfenomenen is het wellicht zelfs mogelijk om toch voorspellingen te doen of regels op te stellen: meerdere stijlfenomenen *samen* zorgen in een bepaalde context wellicht regelmatig voor een 'objectieve' of 'afstandelijke' stijl. Het gaat erom om die constellaties van taalmiddelen op te sporen (zie paragraaf 9.4). Generalisering is dus wel degelijk mogelijk, alleen op een ander niveau dan dat van één-op-éénrelaties tussen taalvormen en stijlfenomenen.

Een andere voor de hand liggende stap om tot generalisaties te komen, is het bovenstaande onderzoek uit te breiden naar Grunbergs non-fictiewerk. Zo kan het buitenstaanderschap in *De asielzoeker* vergeleken worden met de buitenstaanderpositie die Grunberg zelf als observator inneemt. Omdat dit onderzoek zich richtte op de samenhang tussen stijl en thema in literaire fictie en in individuele romans, is die stap in dit hoofdstuk niet gezet.

In dit hoofdstuk en in hoofdstuk 8 heb ik laten zien op welke wijze een onderzoek naar grammaticale stijlverschijnselen in literaire teksten ten uitvoer gebracht kan worden, en welke – soms voorzichtige – conclusies er uit de kwantitatieve en kwalitatieve gegevens getrokken kunnen worden. In het volgende, afrondende hoofdstuk, vat ik de voornaamste bevindingen samen en geef ik een schets van de vervolgmogelijkheden van stilistisch onderzoek van grammaticale verschijnselen in proza.

Conclusie

10 Conclusie

10.1 Inleiding

Een van de hoofddoelen van dit proefschrift werd in de inleiding omschreven als 'de re-introductie van de letterkundige stilistiek als onderzoeksdiscipline in de neerlandistiek'. In diezelfde inleiding bleek daarna al snel dat er niet zoiets bestaat als 'de' letterkundige stilistiek. De stilistische onderzoeksdiscipline is een huis met vele kamers. In dit proefschrift heb ik laten zien hoe een van die kamers is ingericht.

Daarmee moge duidelijk zijn dat wat ik hier voorstel als 'letterkundige stilistiek' zeker niet de 'enige' of 'enig juiste' benadering is. Ik heb in dit proefschrift een zeer specifieke keuze gemaakt voor bepaalde theoretische en methodologische uitgangspunten binnen het uitgebreide veld van de stilistiek. Die keuzes werden mede bepaald door het object van onderzoek van dit proefschrift: 'gewoon proza', taalgebruik in moderne Nederlandse romans, dat zich niet laat kenmerken door onmiddellijk duidelijke stilistische opvallendheden.

In deze conclusie geef ik een overzicht van de voornaamste resultaten van mijn proefschrift, aan de hand van de vier onderzoeksvragen die ik in hoofdstuk 1 introduceerde:

1. Hoe kan een letterkundige stilistiek beoefend worden?
2. Hoe kunnen informele uitspraken over stijl worden onderbouwd met een taalkundig-stilistische analyse?
3. Hoe kan onderzocht worden of er een samenhang is tussen stijl en thema?
4. Op welke wijze kunnen kwantitatieve gegevens een rol spelen in dit type stijlanalyse??

10.2 Hoe kan een letterkundige stilistiek beoefend worden?

De vaststelling dat de stilistiek een breed scala aan onderzoeksdisciplines herbergt, vormt de basis voor de beantwoording van de eerste onderzoeksvraag. Principiële keuzes omtrent onderzoeksdoel, onderzoeksonderwerp en onderzoeksvraag zijn noodzakelijk voor er überhaupt aan stijlanalyse begonnen kan worden.

Allereerst het onderzoeksdoel: wie geïnteresseerd is in de wijze waarop lezers een literaire tekst lezen en begrijpen, komt terecht in de cognitieve stilistiek, waar een onderzoeker de keuze wacht tussen uiteenlopende disciplines zoals *text world theory*, *blending theory*, *schema theory* of experimenteel onderzoek naar *reader response* bij het lezen van literaire teksten. Is auteursidentificatie het doel, dan is de stylometrie de aangewezen methode. Wie wil onderzoeken hoe gespreks- en gedachteweergave in literaire teksten verschilt van die in krantenartikelen, of wie het voorkomen van een ander stijlverschijnsel in verschillende genres wil bestuderen, kan terecht bij de corpusstilistiek. De onderzoeker die gericht is op de samenhang van stijl en thema, staan wederom verschillende subdisciplines (zoals *foregrounding*stheorie, *figure-ground*analyse en grammaticale analyse) tot zijn dienst. In dit proefschrift is de vraag naar de samenhang tussen stijl en thema leidend geweest, waardoor corpusstilistische en stylometrische benaderingen als niet-geëigend voor dit type onderzoek werden afgewezen (hoofdstuk 6).

Ten tweede het object van onderzoek. Niet alleen met betrekking tot het onderzoeksdoel, ook aangaande het onderzoeksobject zijn principiële keuzes gemaakt. Dat is allereerst de vaststelling dat stijlanalyse van proza relatief weinig beoefend wordt, en dat wanneer dan toch proza het onderwerp is van stilistische analyse, de aandacht in dat geval uitgaat naar *foregrounded* taalgebruik (hoofdstuk 4, zie ook Lanham 2003). Dit leidde tot de wens om in dit proefschrift *transparant* taalgebruik op de voorgrond te stellen. Daarnaast is er in dit proefschrift een keuze gemaakt voor de analyse van bepaalde grammaticale verschijnselen. Deze keuze is tot stand gekomen op basis van de wens om de uit elkaar gegroeide disciplines taalkunde en letterkunde (Inleiding, hoofdstuk 1 en 2) te reïntegreren en daarmee een voortzetting te geven aan de literair-linguïstische analyse zoals die in de jaren '30 en '40 van de twintigste eeuw werd beoefend door met name G.S. Overdiep (hoofdstuk 3). Mijn onderzoek schaart zich daarmee bij dat van een relatief kleine groep stijlonderzoekers die gericht zijn op het achterhalen van het stilistische effect van makkelijk over het hoofd te ziene grammaticale factoren zoals zinsbouw of bijzinsconstructies in proza (Bijvoorbeeld Overdiep 1946, Leuvensteijn en Wattel 2002 en 2008, Toolan 2010).

Het uitgangspunt van de samenhang tussen stijl en thema had ook gevolgen voor de *hoeveelheid* teksten die in dit proefschrift wordt geanalyseerd. Jeffries & McIntyre geven aan dat niet in algemene termen bepaald kan worden hoeveel onderzoeksmateriaal een onderzoeker zou moeten gebruiken voor zijn stijlanalyses:

> The question of how much data and what kind of data should be analysed is difficult to answer in general terms as it is dependent on the research questions, the methodology and the tools

> of analysis to be used. In qualitative studies, the more data to be collected, the more sparse the analysis will be to cover it all. Conversely, a study looking only at one linguistic feature (such as speech presentation) will be able to cover a larger collection of texts than one where a number of tools of analysis are to be used (Jeffries & McIntyre 2010, 174).

Door het uitgangspunt van de samenhang van thematiek en stijl wordt de onderzoekseenheid in deze studie gevormd door een afgerond verhaal of roman. Daarom beperkt dit proefschrift zich tot twee verhalen van Jan Arends en Maarten Biesheuvel, en worden stijlkenmerken van *De asielzoeker* van Arnon Grunberg vergeleken met die van *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein en Hafid Bouazza's *Paravion*. Deze keuze stelt de onderzoeker in staat om een samenhang vast te stellen tussen de onderzochte taalverschijnselen en het interpretatieve effect in een specifieke roman. Het gaat mij dus niet om het voorkomen van een of meerdere taalverschijnselen in een breed corpus aan teksten.

Ten derde wordt hier – wellicht ten overvloede – gewezen op het belang van het opstellen van een goede onderzoeksvraag. In hoofdstuk 7 werd duidelijk dat een literair-linguïstische analyse gericht op de samenhang tussen taalmiddelen en interpretatieve effecten niet kan plaatsvinden zonder een vooraf opgestelde hypothese (*top-down* onderzoek). Het is namelijk vanwege de omvang van zo'n taak niet mogelijk om *alle* stijlelementen van een roman of verhaal in kaart te brengen, en het is bovendien de vraag welk doel zo'n ongestuurde inventarisatie zou dienen. De *checklist* Nederlandse stijlmiddelen (zie paragraaf 7.3) kan wel gebruikt worden als heuristisch middel, om potentieel relevante taalmiddelen in kaart te brengen, maar vervolgens is het noodzakelijk om een hypothese op te stellen om het optreden van relevante verschijnselen nader te onderzoeken.

In dit proefschrift vormen twee verschillende invalshoeken aanleiding tot hypothesevorming. De eerste bestaat uit uitspraken in de literaire kritiek. In hoofdstuk 8 vormen die aanleiding tot hypotheses over de stijl van 'Het ontbijt' van Jan Arends en 'De heer Mellenberg' van Maarten Biesheuvel. De tweede aanleiding is gelegen in de thematiek van een verhaal. De vraag of de stilstand die thematisch aanwezig is in *De asielzoeker* van Arnon Grunberg, ook in de stijl van diens werk is aan te treffen, is de leidende vraag in hoofdstuk 9.

Het opstellen van specifieke onderzoeksvragen zorgt voor een verdere beperking van het domein van onderzoek. Met de analyses in hoofdstuk 8 en 9 zijn de betreffende verhalen geenszins uitputtend geanalyseerd. Andere onderzoeksvragen zouden weer tot een ander stijlonderzoek leiden. Dit is het meest duidelijk in hoofdstuk 9, waar gekozen is voor een op *De asielzoeker* gebaseerde onderzoeksvraag; was niet *De asielzoeker*, maar *Paravion* het startpunt geweest, dan had dit aanleiding gegeven tot een heel ander onderzoek, gebaseerd op de thematische karakteristieken van *Paravion*. Met deze nadruk op het belang van een duidelijke stilistische hypothese zijn we aanbeland bij onderzoeksvragen 2 en 3 van dit proefschrift, die beide vragen naar de werking van de stilistische methode in de praktijk en die ik hier vanwege het leesgemak herhaal:

2. Hoe kunnen informele uitspraken over stijl worden onderbouwd met een taalkundig-stilistische analyse?
3. Hoe kan onderzocht worden of er een samenhang is tussen stijl en thema?

In deze paragraaf ga ik in op de methodische aspecten van deze vraag (onderzoeksopzet). In paragraaf 10.3 en 10.4 worden deze vragen nogmaals aan de orde gesteld, maar dan retrospectief: met inachtname van de resultaten van de stilistische analyses die in dit proefschrift zijn verricht.

Nadat de stijlonderzoeker onderzoeksdoel, -object en -vragen heeft vastgesteld, gaat het om de zoektocht naar de juiste methode. Hoe pak je de stijlanalyse aan? Het is belangrijk om vast te stellen dat er geen universele stilistische methode is. Elke tekst geeft aanleiding tot niet alleen zijn eigen onderzoeksvragen, maar ook zijn eigen onderzoeksmethode. De stilistiek is een wezenlijk eclectische discipline, die gebruikmaakt van diverse inzichten en methodes uit de (cognitieve) linguïstiek. Dat kan ook niet anders: bij Arends en Biesheuvel leidde de onderzoeksvraag tot een taalkundige analyse van de gebruikte bijzinnen, waarbij onder meer cognitief-linguïstische inzichten over de werking van complementzinnen werd betrokken (hoofdstuk 8); bij Grunbergs *Asielzoeker* leidde de hypothese tot een onderzoek naar de zinsaspectualiteit en naar het werkwoordgebruik, waarbij gebruik werd gemaakt van een heel andere theorie, namelijk de door Halliday geïnspireerde transitiviteitsanalyse (hoofdstuk 9). In beide hoofdstukken werd gebruik gemaakt van zowel kwantitatief als kwalitatief onderzoek.

Zoals Jeffries & McIntyre aangeven (2010, 170) is dit beroep op diverse onderzoekstheorieën en -methodes geen zwakte: 'This eclecticism is not a weakness, but a theoretically-legitimate strength. The purpose of theories is to shed light on the subject under consideration […].' Het gevolg van het ontbreken van een vastomlijnde methodiek is echter wel dat de onderzoeker de stappen die hij neemt, nauwkeurig moet vastleggen om aan de eisen van objectiviteit, controleerbaarheid en repliceerbaarheid te voldoen. Dat is dan ook wat de praktijkstudies in dit proefschrift hebben trachten te doen: ze tonen het proces van stijlanalyse, van de formulering van de onderzoeksvraag, via de keuze voor een bepaalde methode tot en met de interpretatie van de onderzoeksresultaten.

Vanwege de grote rol die verantwoording en het bepalen van uitgangspunten spelen in stilistisch onderzoek, is Deel I van dit proefschrift geheel gewijd aan de gekozen theoretische en methodologische uitgangspunten. In hoofdstuk 2 werd de empirische basis van stijlonderzoek vastgelegd. Er werd aangegeven dat stilistische uitspraken objectief (of tenminste intersubjectief) en controleerbaar dienen te zijn, doordat ze zich baseren op consensus tussen taalgebruikers, op (cognitief-)taalkundige principes die in de linguïstiek bestudeerd en beschreven zijn en op vergelijking van taalconstructies met andere formuleringskeuzes. Voor een vergelijking van verschillende tekstfragmenten van diverse schrijvers met elkaar is gekozen omdat er ten eerste geen algemene norm bestaat of te bepalen is waarmee individuele teksten vergeleken kunnen worden, en ten tweede een vergelijking met een algemene norm, zo die al bestond, lang niet altijd inzichtelijke gegevens oplevert.

In hoofdstuk 2 werd daarnaast vastgesteld dat dit proefschrift zich richt op de stijl van specifieke literaire teksten, en daarmee geen uitspraken wil doen over de stijl van een specifieke auteur. Tevens werd de idee benadrukt die ook in hoofdstuk 9 een prominente rol speelde: dat er geen één-op-éénrelatie is tussen taalmiddel en stilistisch effect. De context, die onder meer bestaat uit de inhoud, thematiek van het verhaal en de andere, gebruikte stijlmiddelen, is bepalend voor de interpretatie van een taalmiddel.

Hoofdstuk 3 richtte zich op de vraag waarom de 'literaire linguïstiek' die tot het midden van de jaren '50 van de twintigste eeuw werd beoefend door onder meer Stutterheim, Hellinga en Overdiep, geen voortzetting vond in de neerlandistiek. Dit hoofdstuk toonde aan dat voordat de term 'structuuranalyse' in zwang raakte, de benaming 'linguïstische analyse van literaire teksten' gebruikt werd met een eerder programmatische dan inhoudelijke betekenis. Er werd mee aangegeven dat de letterkundige analyse op weg was om net zo'n harde wetenschap te worden als de taalkunde van die tijd met zijn structuralistische uitgangspunten. Net als de structuralistische taalkunde, zou de linguïstische literatuurbenadering zich op de tekst zelf richten in plaats van op een biografische of psychologische interpretatie. En ook werd het in de taalkunde gangbare onderscheid tussen *langue* en *parole* overgedragen op de literatuur, om aan te geven dat men op zoek ging naar de onderliggende structuur van teksten. De taalkunde als model voor de letterkunde, dat was wat de benaming 'linguïstische literatuurbenadering' inhield. Daadwerkelijke aandacht voor de talige bouwstenen waaruit literaire teksten waren opgebouwd, was er maar weinig. Alleen in het werk van de weinig invloedrijke Overdiep stond het effect van grammaticale formuleringskeuzes centraal. In hoofdstuk 3 werd aangetoond dat de nadruk op structuuranalyse leidde tot een veronachtzaming van 'gewoon proza' en werd vastgesteld dat dit proefschrift in feite nauwer verwant is met de methodiek van Overdiep dan met de op *foregrounding* gerichte stilistische analyses van Stutterheim en Hellinga.

Hoofdstuk 4 problematiseerde het onderscheid tussen 'normaal' en 'afwijkend' taalgebruik. Zelfs in de analyse van proza bleek de aandacht vooral uit te gaan naar *foregrounded* aspecten van taalgebruik. Dit bleek onder meer uit de bespreking van het concept *mind style* (Leech & Short 2007, 151). Met dit begrip worden afwijkende conceptualisaties van de werkelijkheid aangeduid. Die ontstaan doordat het subject van focalisatie bijvoorbeeld psychisch niet in orde is, of een onbegrijpend kind, of een verstandelijk gehandicapte. De door de *mind style* van zo'n focaliserende hoofdpersoon veroorzaakte afwijkende conceptualisaties leiden in meerdere of mindere mate tot vormen van *foregrounded* taalgebruik. Hoofdstuk 4 liet zien dat de term *mind style* niet goed van toepassing is wanneer een hoofdpersoon géén duidelijke afwijkende conceptualisatie van de werkelijkheid vertoont, en het taalgebruik relatief transparant is. In paragraaf 4.4 werd aangetoond dat ook verschillende *transparante* taalvormen heel goed in staat zijn om een bepaalde visie op de werkelijkheid te construeren, en daarbij werd de linguïstische term *construal* (zie ook hoofdstuk 7) geïntroduceerd. Systematische formuleringskeuzes, ook in transparant taalgebruik, kunnen een stilistisch effect creëren dat niet in termen van *mind style* te vangen is. Er is immers geen duidelijke afwijkende conceptualisatie van de

werkelijkheid. Ook legt de term *mind style* teveel nadruk op de relatie tussen stijl en personage, terwijl in dit proefschrift de relatie tussen stijl en thematiek centraal staat.

Hoofdstuk 5 toonde aan in hoeverre en op welke wijze de stilistiek een aanvulling kan vormen op de in de narratologie gebruikelijke categorieën van perspectief en focalisatie. In het hoofdstuk werd aangetoond dat de perspectiefcategorieën van Stanzel feitelijk grote vergaarbakken vormen waarin zich verschillende stijlen vertellers schuilhouden. Ook liet ik zien hoe een stilistische benadering van perspectief een linguïstische aanvulling kan vormen op de theorieën van perspectief en focalisatie van Stanzel en Bal. De modaliteitsanalyse van Simpson (1993) gaf aan hoe vertellers en personages aan de hand van linguïstische categorieën (modaliteitsgebruik) ingedeeld kunnen worden als 'positief', 'neutraal' en 'negatief', waarmee hun specifieke wijze van focalisatie nauwkeuriger in kaart kan worden gebracht en de *functie* van een bepaalde perspectiefkeuze beter voor het voetlicht kan worden gebracht.

De inzet van kwantitatieve gegevens draagt bij aan de nauwkeurigheid van stilistisch onderzoek. Om die reden was hoofdstuk 6 gewijd aan de bijdrage van kwantitatief onderzoek aan de stilistiek. Ook in de praktische stijlanalyses in hoofdstuk 8 en 9 kwamen de mogelijkheden en beperkingen van kwantitatieve analyse aan de orde. Het tellen van verschijnselen heeft grote waarde voor literaire analyse omdat daarmee intuïtieve oordelen van literatuurvorsers objectief getoetst, onderbouwd of gecorrigeerd kunnen worden. Ook kan kwantitatief onderzoek een belangrijke heuristische functie spelen: het kan de onderzoeker op het spoor zetten van bepaalde verschijnselen die bij een kwalitatieve analyse niet naar voren waren gekomen.

Toch bleken er diverse kanttekeningen en beperkingen te kleven aan kwantitatief onderzoek. Zo bleken de mogelijkheden voor inzet van computationele middelen in dit proefschrift beperkt: diverse verschijnselen, waaronder de werkwoordstypen en bijzinstypen die in mijn analyses centraal stonden, zijn niet door middel van computationele analyse 'automatisch' telbaar. De categorieën 'actiewerkwoord', 'toestandswerkwoord' en 'cognitiewerkwoord' zijn niet door een computer vast te stellen. Interpretatie van de onderzoeker is nodig om een categoriseringssysteem op te stellen en te bepalen in welke categorie een specifiek werkwoord thuishoort. Ook de bepaling van het aspect van een werkwoord bleek vanwege de relatie met de zinscontext geen taak die door een computer verricht kon worden. Het tellen en analyseren van dit type verschijnselen blijft dus handwerk.

Hoofdstuk 7 ging nader in op het cognitief-taalkundige principe van *construal* en sloot nauw aan bij hoofdstuk 6 in de nadruk op de noodzaak van interpretatie voorafgaand, tijdens en na categorisering van taalverschijnselen behorend tot de *checklist* van Leech & Short. Sommige tekstkenmerken, zoals zinslengte, aantallen bijvoeglijke naamwoorden, hoofdzinnen en typen bijzinnen, zijn zonder veel moeite telbaar. Maar voor andere categorieën (zoals 'emotie-aanduidende adjectieven' of 'modaliteit' is interpretatie of inhoudelijke specificatie nodig voordat een eenduidig categoriseringssysteem ontworpen kan worden dat intersubjectief betrouwbaar en bruikbaar is. De *checklist* is een handig hulpmiddel, maar hij vertelt je niet hoe je moet categoriseren en ook niet hoe je de gevonden verschijnselen moet interpreteren. Dat is een proces dat de stilistische onderzoeker zelf moet uitzoeken

en waarvan hij nauwkeurig verslag moet uitbrengen om de objectiviteit, controleerbaarheid en repliceerbaarheid van het onderzoek te waarborgen. Dat is het proces dat in de praktische stijlanalyses in Deel II van dit proefschrift getoond wordt. In onderstaande paragrafen bespreek ik welk licht de onderzoeksresultaten werpen op de in paragraaf 10.1 gestelde onderzoeksvragen 2, 3 en 4.

10.3 Hoe kunnen informele uitspraken over stijl worden onderbouwd met een taalkundig-stilistische analyse?

In hoofdstuk 8 werd een relatie gelegd tussen uitspraken van literaire critici en studenten over 'Het ontbijt' van Jan Arends en 'De heer Mellenberg' van Maarten Biesheuvel, en specifieke tekstkenmerken van die verhalen. De begrippenparen 'eenvoudig-chaotisch' en 'objectief-subjectief' gaven aanleiding tot de formulering van twee hypothesen waarmee de indruk van eenvoud bij Arends en chaos bij Biesheuvel, en de indruk van een registrerende stijl bij Arends versus een subjectieve visie bij Biesheuvel nader werd onderzocht. Een grammaticale analyse van de zinsconstructies in beide verhalen vormde het begin van de methode om die indrukken aan teksteigenschappen te koppelen. Er werd gekeken naar de gemiddelde zinslengte, de samenstelling (enkelvoudig of samengesteld) van de zinnen, de verhouding tussen enkelvoudige zinnen en zinnen met één of meerdere bijzinnen, afwijkende zinsvolgordes en de aard van de verbindingen tussen tekstsegmenten (juxtapositie, nevenschikking of onderschikking).

Uit de analyses bleek dat het louter numeriek vaststellen van zinslengte, aantallen en verhoudingen hoofd- en bijzinnen onvoldoende informatie opleverde. Een kwalitatieve analyse van het type en de functie van de gebruikte bijzinnen was nodig om betekenis te geven aan de gevonden kwantitatieve gegevens. Bij Biesheuvels 'De heer Mellenberg' bleken de afwezigheid van expliciete causale relaties, de gebruikte lijmstijl in nevenschikkingen en de tekstuele kenmerkrelatie ('paraplustijl') tussen zinnen de voornaamste veroorzakers van het effect van chaos en warrigheid. De kortheid van Arends' zinnen en de sterke cohesie en coherentie in de beschrijving van de gebeurtenissen zijn te koppelen aan de door lezers waargenomen effecten van eenvoud en helderheid.

Toch bleek er met de indruk van 'objectiviteit' iets bijzonders aan de hand te zijn. Uit de analyse van subjectiviteit en objectiviteit in hoofdstuk 8 bleek dat er een discrepantie is tussen de manier waarop deze termen in het alledaagse taalgebruik worden gebruikt, en de wijze waarop deze termen in de cognitieve linguïstiek (van o.a. Langacker 1990, Verhagen 2005) worden ingezet. Lezers kenschetsen Arends' verhaal 'Het ontbijt' als registrerend en objectief, omdat er een verteller aan het woord is die voornamelijk lijkt te beschrijven wat door iedereen waargenomen kan worden. Dat hij dat zeer interpretatief en sturend doet (met gebruikmaking van opvallend veel onpersoonlijke complementconstructies, modaliteit en alsof-zinnen), wordt pas na analyse van de gebruikte constructies duidelijk. Hoofdstuk 8 eindigde dan ook met de paradoxale conclusie dat de registrerende verteller van 'Het ontbijt' feitelijk *subjectiever* is dan de expliciet psychisch gestoorde verteller van 'De heer Mellenberg'. Juist omdat die laatste verteller expliciet aangeeft dat hij geestesziek is, weet de lezer precies hoe hij diens wereldvisie moet interpreteren. In hoofdstuk 8 werd in dit verband een onderscheid gemaakt

tussen expliciete subjectiviteit (Biesheuvel) en verborgen subjectiviteit (Arends), waarmee een aanvulling werd gegeven op het door Anbeek & Verhagen (2001) gemaakte onderscheid tussen 'objectief' (Voskuil) en 'subjectief' (Van der Heijden) taalgebruik.

Ondanks dat de gebruikte methode in hoofdstuk 8 vergelijkend van aard was (Biesheuvel vs. Arends), bleek dat tijdens de analyse toch telkens één tekst het centrale onderzoeksonderwerp was, en dat de andere tekst diende als vergelijkingsmateriaal. Dat komt doordat er telkens maar één onderzoeksvraag tegelijkertijd kan worden uitgewerkt: 'Welke tekstelementen zijn verantwoordelijk voor het effect van 'chaos' en 'warrigheid' van Biesheuvel?' leidt tot een paragraaf (8.4) waarin Biesheuvels 'De heer Mellenberg' centraal staat. Deze scheefheid in de analyse wordt tegengegaan door in de daaropvolgende paragraaf (8.5) 'Het ontbijt' van Jan Arends als vertrekpunt te nemen voor het subjectiviteitsonderzoek ('Waarom maakt 'Het ontbijt' een registrerende indruk?'), zodat er toch een voor beide teksten evenwichtige stijlanalyse plaatsvindt.

10.4 Hoe kan onderzocht worden of er een samenhang is tussen stijl en thema?

In hoofdstuk 9 is eveneens sprake van een vergelijkende analyse. In dat hoofdstuk wordt het vertrekpunt gevormd door de letterkundige analyse en interpretatie van *De asielzoeker*. De thematiek van stilstand, afstandelijkheid en buitenstaanderschap die in die roman wordt vastgesteld, vormt het uitgangspunt voor de formulering van twee onderzoeksvragen: zijn respectievelijk de afstandelijkheid en de stilstand ook aanwezig in de stijl van *De asielzoeker*? Die twee vragen zijn allebei op Grunbergs roman toegespitst. Om de onderzoeksvragen te beantwoorden, wordt *De asielzoeker* weliswaar vergeleken met *Het duister dat ons scheidt* van Renate Dorrestein en *Paravion* van Hafid Bouazza, maar de eigenheid van die romans komt door de op Grunberg gerichte onderzoeksvraag minder tot zijn recht dan wanneer deze romans een speciaal voor hen ontworpen vraagstelling hadden gekregen. Daarin ligt meteen een mogelijkheid tot vervolgonderzoek.

Paragrafen 9.3 en 9.4 onderstrepen in hun analyse van Grunbergs gebruik van de onvoltooid tegenwoordige tijd het in Deel I vastgestelde principe dat er geen één-op-éénrelatie is tussen taalmiddel en stilistisch effect. De tegenwoordige tijd, het stijlmiddel bij uitstek om nabijheid te creëren, blijkt in *De asielzoeker* door zijn specifieke inzet (in definities, aforismen, herhalingen en metaforen) en zinscontext (aspectualiteit, algemene uitspraken, conditionele zinnen, iteratieve situaties) juist een effect van afstandelijkheid en stilstand uit te drukken.

10.5 Op welke wijze kunnen kwantitatieve gegevens een rol spelen in stijlanalyse?

De analyses in paragrafen 9.3 en 9.4 waren kwalitatief van aard. Zinsaspect bleek namelijk een verschijnsel dat zich niet liet vangen in kwantitatieve termen. In paragraaf 9.5 werd daarom onderzocht of met een aanvullende kwantitatieve analyse van het werkwoordgebruik in *De asielzoeker* de door middel van kwalitatieve analyse vastgestelde effecten konden worden bevestigd. Dit bleek daadwerkelijk het geval te zijn, waarmee het nut van een kwantitatieve analyse meteen vaststaat. Uit een categorisatie van tekstpassages op voorkomens van toestandsaanduidende, actieaanduidende en

cognitieve werkwoorden bleek dat *De asielzoeker* relatief meer toestandswerkwoorden bevat dan de vergelijkingscorpora *Het duister dat ons scheidt* en *Paravion*.

Toch moest bij deze analyse diverse malen worden gewezen op de beperkingen van kwantitatief onderzoek. Ten eerste gaat het daarbij om de rol van de zinscontext. Om de werkwoorden te categoriseren, was de zinscontext buiten beschouwing gelaten. Deze omissie leidde tot een verlies aan nauwkeurigheid van interpretatie, en aan het eind van paragraaf 9.5 werd dan ook aangetoond hoe met een nieuwe analyseronde de ontbrekende informatie kan worden aangevuld. Ten tweede is er de grootte van de steekproef. Omdat het in dit onderzoek gaat om handmatige kwantitatieve categorisering en analyse, is er een relatief kleine steekproef uitgevoerd: vier representatieve tekstpassages van vijftig zinnen zijn geanalyseerd. Een grotere steekproef zou ons meer en daardoor ook nog betrouwbaardere gegevens opleveren.

Ten derde leverde de kwantitatieve analyse ons enkel getallen op, en geen duidelijke richtlijn hoe die te interpreteren. Om de relatief hoge aanwezigheid van toestandswerkwoorden in Bouazza's *Paravion* te verklaren, zou eveneens een nieuwe analyseronde moeten worden opgestart. Iets dat buiten het bereik van dit onderzoek viel, maar dat een logische vervolgstap zou zijn voor verder stilistisch onderzoek.

Uit de kwantitatieve analyses in hoofdstuk 8 en 9 werd in ieder geval duidelijk dat de getalsmatige analyses geen doel op zichzelf waren, maar dat ze in alle gevallen dienden als springplank voor de verdere inhoudelijke en functionele analyse van de gevonden taalverschijnselen. De kwantitatieve analyses vervulden in dit opzicht een grotere rol dan enkel 'bevestiging van de resultaten van kwalitatief onderzoek'. Resultaten die van de verwachting afweken, leverden materiaal op voor een nieuwe (kwalitatieve) analyseronde, en zetten de onderzoeker zo op een nieuw, bruikbaar spoor.

Problematisch blijft wel de vraag in welke mate de resultaten van stijlonderzoek zoals dat in dit proefschrift is uitgevoerd, generaliseerbaar zijn. Jeffries & McIntyre merken hierover op:

> The task that stylisticians often set themselves is to analyse texts and draw from their analysis any patterning or features that they find there, without necessarily wanting to generalise these findings beyond their data. (2010, 13)

Wat mijn kwantitatieve en kwalitatieve stilistische analyses in ieder geval hebben gedaan, is dat ze informatie hebben toegevoegd aan bestaande interpretaties van literaire teksten, waarbij de manier waarop met talige middelen effecten van objectiviteit en subjectiviteit worden gecreëerd, een speciaal aandachtspunt is geweest. Ook zijn in dit onderzoek bestaande (kwalitatieve) interpretaties van literaire teksten aangevuld met kwantitatieve gegevens over gebruikte taalelementen, en vormden de gevonden getalsverhoudingen vaak de aanleiding voor nieuwe analyserondes van specifieke verschijnselen. Ten slotte leveren mijn letterkundig-stilistische analyses ook stof op waarmee taalkundigen hun kennis van de werking van bepaalde taalverschijnselen kunnen aanscherpen (zie Stukker & Verhagen, te verschijnen).

10.6 Tot slot

Dit proefschrift had als programmatisch doel aandacht te vragen voor 'gewoon proza', voor de manier waarop met alledaagse grammaticale middelen als zinsconstructies, bijzinsgebruik en werkwoordstypen speciale *construals* van de werkelijkheid worden gecreëerd. Door taalkundige verschijnselen in literaire teksten te onderzoeken hoop ik een bijdrage geleverd te hebben aan het nader tot elkaar brengen van de disciplines taalkunde en letterkunde in de neerlandistiek. De beste manier om over de bouwstenen van een literaire tekst en daarmee het fundament van elke literaire analyse en interpretatie te praten, is namelijk met gebruikmaking van taalkundige terminologie en analyse. De stilistiek vormt een waardevolle bijdrage in het objectiveren, controleerbaar en repliceerbaar maken van letterkundige interpretaties.

En ik hoop dat ondanks de grote vlucht die de computationele stilistiek, de stylometrie en de corpusstilistiek door de toenemende beschikbaarheid van digitale teksten en corpora de komende jaren ongetwijfeld zullen nemen, ook de literaire linguïstiek die zich op de samenhang van stijl en thema in individuele literaire teksten richt, in de toekomst een vaste plaats zal krijgen in de neerlandistiek.

Summary

Summary

Introduction

The introductory chapter of this dissertation stated that reintroducing Literary stylistics as a research discipline in the Netherlands is one of the main goals of this book. In that same chapter it also quickly became clear that 'Literary stylistics' is a container word, bringing together many related approaches to the analysis of style. In this dissertation, one specific approach within the broad field of stylistics is highlighted. Thus, the literary stylistics practiced in this book is emphatically not the 'only' or the 'only valid' approach. The specific theoretical and methodological principles of my research have been determined by my object of study: 'ordinary prose' in a set of modern Dutch novels, prose that is not characterized by extraordinary features such as style figures or tropes.

In this summary, the main results of the research performed in this dissertation are presented in the form of answers to the four research questions that were introduced in chapter 1:

1. In what way can literary stylistics be practiced?
2. In what way can linguistic-stylistic analysis give a scientific foundation to informal statements about style?
3. In what way can the relationship between style and theme of a novel be investigated?
4. In what way can quantitative data be used in stylistic analysis?

1. In what way can literary stylistics be practiced?

The fact that the field of Stylistics covers a broad array of research disciplines, provides the starting point for answering the first research question. In order to get started with stylistic analysis, fundamental choices need to be made regarding the study's goal, its object and the phrasing of the research question.

Firstly, it is important to note that stylistic analysis can be performed with many possible goals in mind. If a researcher is interested in readers' responses to a literary text, and the way meaning is attributed to texts, Cognitive stylistics is the appropriate domain of research; and still further choices need to be made, for subdisciplines like *text world theory, blending theory, schema theory* or *reader response* experiments. If the goal is author identification, Stylometrics will be the method of choice. Corpus stylistics on the other hand, is a suitable research method for those who want to study the occurrence of a specific stylistic feature in different genres, for instance whether speech and thought representation (STR) in literary texts differs from STR in newspaper articles. If the researcher is interested in investigating the relationship between style and literary interpretation, several other subdisciplines (such as *foregrounding theory, figure-ground analysis* or grammatical analysis) are at his disposal. Since this dissertation has centered upon investigating the relationship between linguistic style and literary interpretation, corpus stylistics and stylometrics were judged to be less suitable approaches (chapter 6).

Secondly, fundamental choices also need to be made regarding the object of study. The object of study of this dissertation was determined by the realization that prose is less often the object of stylistic analysis than poetry; and furthermore by the fact that whenever prose is stylistically analyzed, attention almost always goes out to *foregrounded* language use (chapter 4, see also Lanham 2003). By contrast, this dissertation sheds light on more *transparent* types of language use. Furthermore, the choice has been made to analyze specific grammatical features. My research is related to that of a relatively small group of stylistic researchers who analyze and describe the stylistic effect of rather inconspicuous grammatical features, such as sentence construction or the use of subordinate clauses (for instance Overdiep 1946, Leuvensteijn & Wattel 2002 and 2008, Toolan 2010). My choice for stylistic analysis of grammatical features stemmed from the wish to reconnect literary studies and linguistic analysis, two disciplines that have grown apart in Netherlandic studies since the 1960's (Introduction, chapter 1 and 2). In this way, it was my aim to continue the tradition of literary-linguistic analysis that was present in Netherlandic studies in the 1930's and 1940's (by G.S. Overdiep and others, see chapter 3) with a 21st century approach.

My decision to focus on the relationship between style and literary interpretation also entailed consequences for the amount of data that was analyzed in this dissertation. Jeffries & McIntyre point out that it is not possible to indicate in general terms how many texts a stylistician should use:

> The question of how much data and what kind of data should be analysed is difficult to answer in general terms as it is dependent on the research questions, the methodology and the tools of analysis to be used. In qualitative studies, the more data to be collected, the more sparse the analysis will be to cover it all. Conversely, a study looking only at one linguistic feature (such as speech presentation) will be able to cover a larger collection of texts than one where a number of tools of analysis are to be used (Jeffries & McIntyre 2010, 174).

Because it is my aim to investigate how style and literary interpretation interrelate, the unit of interpretation in this study is formed by an entire short story or a novel. As a consequence, the number of texts in the corpus is limited: two short stories by Jan Arends and Maarten Biesheuvel, and a comparison of stylistic features in Arnon Grunberg's novel *The asylum seeker* with features in *The darkness that divides us* by Renate Dorrestein and Hafid Bouazza's *Paravion*. It was not my purpose to analyze certain language features in a broad spectrum of texts; instead, I investigated a limited number of linguistic features per novel and their effect on the literary interpretation of the texts involved. As a consequence, a limited amount of literary texts proved sufficient for my research.

Thirdly, the importance of a good research question in stylistic research cannot be emphasized enough. In chapter 7 it became clear that literary-linguistic analysis with the purpose of investigating the relationship between style and theme cannot take place without a prior hypothesis (*top-down* research). Without a hypothesis, listing and describing all stylistic features of a novel or short stories would first of all be an immense task, and secondly it is unclear what purpose charting such an indiscriminate amount of features would serve. It is possible to use the Checklist of Dutch stylistic features (see paragraph 7.3) to chart potentially relevant language features, but after this heuristic phase has been completed, a hypothesis is needed to further investigate the workings of the selected language features in a particular texts.

In this dissertation, two different approaches have been used to set up hypotheses. The first approach starts out from statements in literary reviews about the particular style of a particular writer. In chapter 8 statements from reviews give rise to hypotheses about the style of the two stories 'The breakfast' by Jan Arends and 'Mr. Mellenberg' by Maarten Biesheuvel. The main research question investigates in what way statements by literary critics can be related to linguistic features of the reviewed novels.

The second approach (used in chapter 9) to formulating a research question starts out from literary analysis and interpretation of a novel. In this type of research it is investigated how the theme of a novel is also expressed in its style. In chapter 9 for instance, the main hypothesis centers on the issue in what way the 'standstill' that is thematically present in *The asylum seeker* by Arnon Grunberg, is also present stylistically.

By formulating specific hypotheses, the scope of the research is further confined. The stylistic investigations in chapters 8 and 9 have by no means resulted in complete or exhaustive analysis. If another research question had been chosen, different stylistic features might have come into play, and the result would have been a different stylistic analysis. A single text can give rise to multiple, complementary, stylistic research questions. The best illustration of the consequences of choosing a particular research question can be found in chapter 9. In that chapter, the main hypothesis was basid on the theme of the novel *The asylum seeker*. Had not that novel been the starting point, but if the theme of *Paravion* had been chosen, this would have given rise to a completely different stylistic investigation. The analysis would then have been based on the theme and style of *Paravion* instead of *The asylum seeker.*

Once a clear stylistic hypothesis has been established, attention should turn to the choice for a particular research method. This topic pertains to the second and third research question of this dissertation, repeated here for ease of reference:

2. In what way can linguistic-stylistic analysis give a scientific foundation to informal statements about style?
3. In what way can the relationship between style and theme of a novel be investigated?

These two research questions will be discussed in two different ways. In this paragraph they will firstly be discussed from a methodological perspective, by way of a summary of part I of this dissertation (Theoretical and methodological principles, chapters 2-7). Below, in paragraph 2 and 3 of this summary, these research questions will be discussed retrospectively, in light of the research results from chapters 8 and 9 (Part II of this dissertation).

After the research goal, object of study and main research question have been established, the search for the right research method commences. In what way should the stylistic analysis be approached? It is important to point out that there is no universal stylistic 'method'. Each individual text sparks off not only its own research question, but also its own research method. Stylistics is essentially an eclectic research discipline, that makes use of various insights and research methods from the field of (cognitive) linguistics. As Jeffries & McIntyre (2010, 170) explain, this appeal on various strands of research and methods is not a shortcoming in Stylistics: 'This eclecticism is not a weakness, but a theoretically-legitimate strength. The purpose of theories is to shed light on the subject under consideration […].' There is no way of knowing beforehand what linguistic theories will be needed: in the analysis of the Arends and Biesheuvel stories the research question led to an investigation of subordinate clauses, and cognitive linguistic insights on use and function of complement clauses provided helpful clues in explaining the stylistic effects of their sentences (chapter 8). In Grunberg's *The asylum seeker* the hypotheses resulted in an analysis of sentence aspect and verb use. A different branch of linguistics, a Halliday-inspired transitivity analysis, was used to analyze these stylistic features (chapter 9). In both cases, quantitative as well as qualitative research was performed.

The consequence of the fact that every stylistic analysis follows its own, singular path, is the obligation on the researcher to carefully account for each step he takes in his investigation. Accountability is required in order to meet the research demands of objectivity, verifiability and replicability. As a result, the case studies in Part II of this dissertation extensively explain the *process* of stylistic analysis, from phrasing the research question, via the choice for a specific research method to the interpretation of the data.

Because of the key role that accountability plays in this book, Part I of this dissertation is devoted entirely to a discussion of theoretical and methodological principles. Chapter 2 discusses the empirical basis of stylistic research. Statements on style should be objective (or at least intersubjective) and verifiable. Objectivity and verifiability can be achieved by basing statements on consensus between

language users, by using (cognitive-)linguistic research to analyze the data, and by comparing expressions with alternative ways of phrasing. Chapter 2 explains that comparative research has proven to be more useful than comparing stylistic features in a particular text with a 'universal norm' or 'average'. This is most of all because in most cases there is no 'universal norm' available to which an individual expression can be compared (it would take a lot of data to create such a universal norm). Furthermore, even if a 'norm' or statistical 'average' were available, comparing a specific text to the average does not always yield useful results.

Chapter 2 also discussed the distinction between authorial and textual style. This dissertation centers on textual style and does not intend to make statements about the style of a particular author. Also, the concept is stressed that there is no one-to-one relationship between language feature and stylistic effect (see also chapter 9). Context – such as the content of the novel, theme and other stylistic features – is a key factor in interpreting the stylistic effect of a linguistic element.

Chapter 3 set out to answer the question why the practice of 'literary linguistics' that flourished until the mid-1950's (with Stutterheim, Hellinga and Overdiep as key figures) was discontinued in Netherlandic studies. One of the main findings of this chapter was that 'linguistic analysis of literary texts' and 'structural analysis' used to be synonyms and that both concepts designate the wish to model literary research according to the principles of structural linguistics. Structural linguistics was the dominant linguistic research method of the first half of the twentieth century and was seen as a scientifically well-founded research discipline. Literary studies adapted the structural linguistic distinction between *langue* and *parole* for its own use, and strove to investigate the underlying 'structure' of literary texts. Biographical or psychological interpretations of texts were discarded in favor of a study of the literary text itself. Contrary to what one would expect, this 'linguistic approach to literature' did *not* entail close attention to grammatical (linguistic) phenomena in texts. An exception can be found in the works of Gerrit Overdiep, whose isolated position made him less than influential. Overdiep studied grammatical choices in ordinary phrases and the effect of those language choices on sentence interpretation. But he was an exception to the rule. Chapter 3 explained that in what became known in Netherlandic studies as 'structural analysis', all attention centered on *foregrounding* in language (most often in poetry, for instance in the work of Stutterheim and Hellinga), resulting in a lack of attention for 'ordinary prose'.

Chapter 4 discussed the problematic distinction between 'ordinary' and 'deviant' language use in prose. Even in stylistic analysis of prose, deviant language features are more likely to be studied than transparent texts. This became clear from an analysis of the concept of '*mind style*' (Leech & Short 2007, 151). *Mind style* is a helpful concept to describe deviant conceptualisations, made by 'special' literary characters: characters who have an incomplete grasp on reality or who show a lack of understanding of their environment, such as children, mentally disabled persons or psychiatric patients. The deviant conceptualisations of reality caused by the *mind style* of such a character will to some extent lead to *foregrounded* language use. Chapter 4 showed that the concept of *mind style* does not work properly in cases where the main character does *not* show a deviant conceptualisation of reality, and where the

language use is relatively transparent. However, paragraph 4.4 pointed out that *transparent* language too is able to construe a specific conceptualisation of reality. In this paragraph, the linguistic concept of *construal* was introduced (see also chapter 7). Systematic language choices, even in transparent language, invoke stylistic effects that cannot be captured in terms of *mind style*. *Mind style* is not able to describe situations in which there is no deviant conceptualization of the world. Besides that, the concept of *mind style* puts too great an emphasis on the relation between style and literary character, whereas in this dissertation the focus is on the relationship between style and theme.

Chapter 5 illustrates how stylistics can add to existing narratological methods of analyzing perspective and focalization. In this chapter, it was found that Stanzel's four categories of perspective in fact were big 'catch-all' containers in which many different ways of narrating were grouped together, *bien étonnés de se trouver ensemble*. In this chapter, I set out to show the additional value of a linguistic-stylistic approach to current narratological theories on perspective and focalization (Stanzel and Bal). Especially Paul Simpson's analysis of modal grammar in point of view provides a much needed specification. Simpson provides a method of characterizing narrator and character stances in particular novels as 'positive', 'neutral' and 'negative', based on the linguistic features (modality) used to characterize those narrators or characters. Simpsons modal analysis of point of view provides more than just a categorization. Simpson also relates form to function, by explaining the possible effects of choices in point of view (negative, neutral, positive) on the interpretation of a text. The linking of form and function of choices in point of view is a much needed addition to existing theories of focalization and perspective.

The use of quantitative data adds to the reliability and precision of stylistic analysis. For this reason, chapter 6 was devoted to a discussion of the added value of quantitative research in stylistics (see also chapter 8 and 9). Two main benefits were presented. 'Counting' linguistic phenomena first of all contributes to literary analysis in that those numbers provide an objective way of assessing, supporting or correcting intuitive stylistic judgments made by literary researchers. Secondly, quantitative research serves an important heuristic function: quantitative data can give clues about certain linguistic features that initially (in qualitative analysis) did not stand out.

On the other hand, quantitative research also has its limitations. First of all, the possibilities for using computational techniques in this dissertation proved to be limited. Several of the linguistic features I investigated – verb use, aspect, types of subordinate clauses – could not be counted 'automatically' (for instance with a software programme for computational analysis, such as Wordsmith). Categories like 'action verb', 'static verb' and 'verb of cognition' cannot not be automatically detected; interpretation by a researcher is needed to establish which verb belongs to which category. Another feature that turned out to be hard to quantify was *aspect*, a linguistic feature that is dependent on the interrelationship of verb, noun and temporal adverbs. Counting these types of features therefore remains a task for humans instead of computers.

Chapter 7 explored the cognitive-linguistic background of this dissertation. It explored the cognitive-linguistic principle of *construal* and discussed the added value and the limitations of the Leech & Short Checklist of linguistic and stylistic categories. Like chapter 6, this chapter continues

to stress the importance of interpretation before, during and after categorizing linguistic elements according to the Leech & Short Checklist of linguistic and stylistic categories. Some textual features, like sentence length, number of adjectives, main clauses or types of subordinate clauses can be distinguished and categorized easily. But other categories (like 'evaluative/emotive adjectives' or 'modality') are more open to interpretation. The Checklist is a valuable heuristic tool, but it does not tell you *how* to categorize, and it doesn't tell you how to interpret the data you found either. That task lies heavily on the shoulders of the stylistic researcher, who needs to conscientiously report on the process of his decisions and interpretations to ensure the objectivity, the verifiability and the replicability of his research. This process is extensively shown in the stylistic case studies in Part II of this dissertation. In the remaining paraphraphs below, the results of these case studies are examined in light of the research questions 2, 3 and 4 above.

2. In what way can linguistic-stylistic analysis give a scientific foundation to informal statements about style?

The main research question of chapter 8 asked in what way statements in literary reviews on the style of 'The breakfast' by Jan Arends and 'Mr. Mellenberg' by Maarten Biesheuvel could be linked to certain linguistic features in those short stories. The oppositions of 'simple' vs. 'complex' and 'objective' vs. 'subjective' gave rise to two hypotheses that investigated Arends' simple, neutral-seeming style and Biesheuvel's subjective and chaotic point of view. The starting point was formed by a grammatical analysis of sentence constructions in both stories. Sentence length, the ratio of simple and complex sentences, (deviant) sentence constructions (juxtaposition, coordination and subordination) and the number and type of subordinate clauses were investigated.

The analysis mainly showed that numerical data only can give so much information. Qualitative analysis into specific type and function of the subordinate clauses was necessary to shed more light on the quantitative data. In Biesheuvel's 'Mr. Mellenberg' the absence of explicit causal relationships, an enumerative style and a predominance of coordinated sentences turned out to be the main factors in creating a literary effect of chaos. Arends' short sentences with their strong cohesion and coherence, and a temporal and causal description of events contributed to the effects of simplicity and clarity his readers experienced.

Nevertheless, 'objectivity' turned out to be a problematic concept. The analysis of effects of 'subjectivity' and 'objectivity' in Chapter 8 showed a discrepancy between everyday language use of these concepts and the way they are utilized in Cognitive linguistics (a.o. Langacker 1990, Verhagen 2005). Readers characterize Arends' story 'The breakfast' als 'objective', because the narrator mainly seems to be describing events that can be observed by anyone. Stylistic analysis of sentence constructions and other stylistic features – such as impersonal complement clauses, modality and as-if sentences – reveals that this narrator is in fact manipulative and interpreting. As a result, the analysis in Chapter 8 ended in the paradoxal conclusion that the seemingly objective narrator in 'The breakfast' is in fact *more subjective* than the psychiatric patient that narrates the story of 'Mr. Mellenberg'. Because it is

made explicit to the reader that the narrator of Mr. Mellenberg is 'insane', the reader knows exactly how to interpret his behavior and perspective on the events. Chapter 8 introduced the distinction between explicit (Biesheuvel) and implicit subjectivity (Arends), as an addition to the categorization first made by Anbeek & Verhagen (2001) between 'objective' (Voskuil) and 'subjective' (Van der Heijden) language use.

Despite the comparative nature of the stylistic analysis (Biesheuvel vs. Arends), in practice one of the texts always turned out to be the center of investigation, while the other one was used as a means of comparison. This was in part caused by the phrasing of the research question: 'What linguistic features are responsible for the effect of 'chaos' and 'confusion' in Biesheuvel's story?' puts 'Mr. Mellenberg at the center of attention in paragraph 8.4. This skewedness was corrected by using 'The breakfast' as a starting point in paragraph 8.5 ('What are the causes of the impressions of objectivity in 'The breakfast'?).

3. In what way can the relationship between style and theme of a novel be investigated?

Chapter 9 also presents a comparative stylistic analysis. Starting point of this case study is the literary analysis and interpretation of the novel *The asylum seeker* by Arnon Grunberg. The literary themes of standstill and distance in this novel sparked two research questions: are the distance and the standstill (respectively) also present in the *style* of *The asylum seeker*? Both questions are aimed at Grunberg's novel. To answer these hypotheses, *The asylum seeker* was compared to *The darkness that divides us* by Renate Dorrestein and *Paravion* by Hafid Bouazza. But the stylistic individuality of those other two novels is less visible because of the orientation of the research question on *The asylum seeker*. New, other research questions and stylistic analyses focused on these other two novels would be a welcome addition: there is ample opportunity for further research in this area.

Paragraphs 9.3 and 9.4 also stressed that there is no one-to-one relationship between language feature and stylistic effect. This became clear in Grunberg's use of the present tense. The present tense is commonly used to create an effect of contiguity and immediacy. However, in *The asylum seeker* the present tense was used in such a specific context (in definitions, aphorisms, repetitions and metaphors) and sentence constructions (aspect, generalizations, conditional sentences, iterative situations) that an effect of distance and standstill is created.

4. In what way can quantitative data be used in stylistic analysis?

The analyses in paragraphs 9.3 and 9.4 were qualititative in kind. Sentence aspect turned out to be a phenomenon that could not easily be captured in quantifiable data. Nevertheless, paragraph 9.5 set out to investigate whether quantitative analysis of verb use in *The asylum seeker* could confirm the effects that were found by qualitative analysis. Quantitative data did indeed back up the previous qualitative results, thereby immediately proving the usefulness of quantitative analysis. An analysis of static verbs, action verbs and verbs of cognition showed that *The asylum seeker* contained relatively more static verbs than comparative texts from *The darkness that divides us* and *Paravion*.

Despite the usefulness of using quantative data in analyzing style, several limitations of quantitative research became clear. The first limitation involved the role of sentence context: the verbs that were analyzed, were isolated from their context in the sentence in order to be able to categorize them as static, active or cognitive. The practical decision to analyze single verbs out of sentence context resulted in a loss of accuracy, for the effect of the context on the meaning of the verb was lost. But paragraph 9.5 also showed how new rounds of analysis could complement the first quantitative analysis, and add the missing information. The second limitation concerns the amount of data. Since this research concerned manual (and not computerized) analysis and categorization, a relatively small sample was selected: four representative text extracts of fifty sentences each were selected for analysis. A larger sample would have resulted in more data and – as a consequence – an increase in representativeness of the data.

Thirdly, the main results of the quantitative analysis were expressed in figures, without a clear guideline on how to interpret the data. For instance, Bouazza's *Paravion* contained a relatively high number of static verbs – just like *The asylum seeker*. Does this mean that both texts are similar in this regard, or are there differences in use of these static verbs in both novels? Only a new, qualitative or quantitative round of analysis would be able to tell. Such a further round of analysis fell outside the scope of this dissertation, but it would be a logical next step for further research.

The analyses in chapters 8 and 9 showed that quantitative research should not be a goal in itself. The aim should not be to produce a table listing frequencies of specific linguistic features. The data should always be combined with an analysis of the functional effects involved. The data analyzed in this thesis formed stepping stones for further research into the content and function of the language features under scrutiny. As a result, quantitative research provided more than just a confirmation of the results of qualitative research. It was also a starting point for further research: data that counter expectations should be scrutinized more closely and therefore this type of data can be seen as input for new rounds of analysis.

Generalization of the results of stylistic analysis that were presented in this dissertation remains a tricky issue. Jeffries & McIntyre comment on this issue as follows:

> The task that stylisticians often set themselves is to analyse texts and draw from their analysis any patterning or features that they find there, without necessarily wanting to generalise these findings beyond their data. (2010, 13)

The function and use of my quantitative and qualitative analyses was first of all to add information to existing interpretations of literary texts, while paying special attention to the way in which (grammatical) linguistic features create literary effects of objectivity and subjectivity. Besides that, this research also showed how qualitative interpretations of literary novels could be supplemented with quantitative data, and how quantitative data presented stepping stones for further research of specific language features. Furthermore, my literary-stylistic interpretations resulted in data that can be useful

for further cognitive linguistic analysis: specific stylistic effects of certain linguistic elements can for instance be studied in a cross-genre analysis, such as effects of subjectivity and objectivity in literary texts compared with newspaper articles and news reportages (see Stukker & Verhagen, to appear).

In conclusion

It was the programmatic goal of this dissertation to call attention to 'ordinary prose', to the way in which everyday language use and ordinary grammatical features like sentence construction, use of subordinate clauses and verb use created specific *construals* of reality in novels. By investigating linguistic features in literary texts I hope to have contributed to further close collaboration between linguistics and literary studies in the Netherlands. After all, linguistic elements are the building blocks of every literary text. Therefore, linguistic terminology and analysis are the best foundations for each and every literary analysis and interpretation. In this way, Stylistics contributes to increasing the objectivity, reliability, verifiability and replicability of literary interpretation.

In the years to come, more and more digital texts and corpora will become available for computational analysis. In turn, it can be expected that disciplines such as Computational stylistics, Stylometrics and Corpus stylistics will experience a real boom in the Netherlands. It is my hope that in this digital revolution, the specific type of literary linguistics that is aimed at investigating the relationship between style and theme in particular novels and stories will also establish its own niche in the study of Dutch Literature.

B Bibliografie

Achard, M., Complementation. In: D. Geeraerts & H. Cuyckens, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford, OUP, 2007, 782-802.

Acket, J.M., *Stijlstudie en stijloefening, Een leerboek met opgaven om mondeling of schriftelijk te beantwoorden voor alle inrichtingen van voortgezet onderwijs*. 8e, herz. dr. bew. door C.F.P. Stutterheim, Haarlem, Bohn, 1944.

Alpino – http://www.let.rug.nl/vannoord/alp/Alpino/

Anbeek, T., De betekenis van *Merlyn*. In: *Nederlandse letterkunde* 6 (2001), 1-12.

Anbeek, T., *De schrijver tussen de coulissen*. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1978.

Anbeek, T. & A. Verhagen, Over stijl, *Neerlandistiek.nl* 1, 2001. http://www.neerlandistiek.nl/01.01/. Geraadpleegd op 21 februari 2012.

Andel, L. van, *Woorden en daden, Een kwantitatieve analyse van het werkwoordgebruik in* De asielzoeker *van Arnon Grunberg.* Interne publicatie Opleiding Nederlandse Taal en cultuur, Universiteit Leiden, 2011.

Atlas.ti – www.atlasti.com

Attridge, D., Closing statement: Linguistics and poetics in retrospect. In: J.J. Weber, *The Stylistics Reader, From Roman Jakobson to the present*. London [enz.], Arnold, 1996, 36-53.

Bal, M., *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg, Coutinho, 1990.

Baur, Fr., In memoriam Dr. G.S. Overdiep. In: *Verslagen en mededeelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde*. 1945, afl. 1 (januari), 85-95.

Benedetto, D., E. Caglioti & V. Loreto, Language trees and zipping. In: *Physical Review Letters* 88 (2002) 4, nr. 048702, 1-4. http://prl.aps.org/. doi: 10.1103/PhysRevLett.88.048702 http://link.aps.org/doi/10.1103/PhysRevLett.88.048702. Geraadpleegd op 10 april 2012.

Berkhout, K., Het digitale drama. In: *NRC Handelsblad*, 10 september 2011.

Berg, R. van den, Ontmaskerd! Computer analyseert teksten van Marek van de Jagt. In: *NRC Handelsblad*, 11-5-2002.

Bernaerts, L., *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, narratieve onbetrouwbaarheid en delirium van drie waanzinnige ik-vertellers uit de Nederlandse literatuur*. Antwerpen, Garant, 2011.

Bernaerts, L. e.a. (ed.), *Madness in Fiction*, speciaal nummer van *Style*, 43 (2009) 3.

Bernhardsson, S., L.E. Correa da Rocha & P. Minnhagen, The meta book and size-dependent properties of written language. In: *New Journal of Physics* 11 (2009) 123015, 1-15.

Bernlef, J., In de bovenkooi. Macaber debuut van J. Biesheuvel. In: *Algemeen Dagblad*, 18-11-1972.

Biber, D., *Variation across Speech and Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Biber, D. & S. Conrad, *Register, genre, and style,* Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Blok, W., *Verhaal en lezer, Een onderzoek naar enige structuuraspecten van 'Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan' van Louis Couperus.* Groningen, Wolters, 1969.

Blom, A., Wat gebeurde er in Lobith? In: Schermer-Vermeer, E.C., W.G. Klooster, A.F. Florijn (red.) *De kunst van de grammatica. Artikelen aangeboden aan Frida Balk-Smit Duyzentkunst bij haar afscheid als hoogleraar Taalkunde van het hedendaags Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam.* Amsterdam, Vakgroep Nederlandse Taalkunde, 15-26.

Blom, O., Grimmige roman van Arnon Grunberg: De onschuldzoeker. In: *De Standaard*, 12-6-2003.

Boogaart, R., Semantics and pragmatics in construction grammar: the case of modal verbs. In: A. Bergs & G. Diewald (ed.), *Contexts and constructions*. Amsterdam [enz.], Mouton de Gruyter, 2009, 213-241.

Boogaart, R. & T. Janssen, Tense and Aspect. In: D. Geeraerts en Hubert Cuyckens (eds.): *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford, OUP, 2007, 803-828.

Boot, P. & E. Stronks, Digitale edities en letterenonderzoek, een verkenning. In: *Neerlandistiek.nl* 02.08, 2002. http://www.neerlandistiek.nl/02.08/. Geraadpleegd op 21 augustus 2012.

Borgman, E., De onontkoombaarheid van de hoop, Grunberg lezen als geestelijke oefening. In: J. Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg, De wereld als poppenkast*. Kampen, Klement/Pelckmans, 2010, 105-125.

Bork, G.J. van (e.a.), *Algemeen letterkundig lexicon*. DBNL 2012. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03769.php Geraadpleegd op 15 december 2013.

Borré, J., Een geslagen hond: *De asielzoeker* van Arnon Grunberg. In: *De Morgen*, 06-8-2003.

Boven, E. van & G. Dorleijn, *Literair mechaniek, Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten.* 2e dr. Bussum, Coutinho, 2003.

Bree, C. van, Cornelis Ferdinand Petrus Stutterheim: Amsterdam 21 mei 1903 – Oegstgeest 22 juni 1991. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1993-1994*. Leiden, [z.u.], 1995. 149-160.

Bremt, A. van den, Zoo maar eenvoudigweg in proza. In: *Literatuur* 17 (2000), 13-20.

Brisard, F., Logic, subjectivity and the semantics/pragmatics distinction. In: A. Athanasiadou e.a. (ed.), *Subjectification, Various paths to subjectivity*. Berlijn, Mouton de Gruyter, 2006, 41-74.

Brône, G., *Bedeutungskonstitution in verbalem Humor. Ein kognitiv-linguistischer und diskurssemantischer Ansatz*. Bern [enz.], Peter Lang, 2010. Diss. Leuven.

Brône, G., K. Feyaerts & T. Veale, Introduction: Cognitive linguistic approaches to humor. In: *Humor, International Journal of Humor Research*. 19 (2006) 3, 203-228

Brouwer, J.H., Dr. Gerrit Siebe Overdiep. In: *Jaarboek der Rijksuniversiteit te Groningen 1945*. Groningen, [z.u.], 1945, 43-47.

Brouwers, T., Arnon Grunberg. In: *Kritisch literatuur lexicon*. 113e aanvulling, mei 2009.

Boer, N. de, Een leven lang wachten op applaus. In: *Noordhollands Dagblad*, 29-9-2000.

Buelens, G., Aforismen na Auschwitz. Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt. In: Johan Goud (red.): *Het leven volgens Arnon Grunberg, De wereld als poppenkast*. Kampen, Klement/Pelckmans, 2010, 13-38.

Burger, P. & J. de Jong, *Handboek stijl, Adviezen voor aantrekkelijk schrijven.* Groningen, Nijhoff, 1997.

Burgers, C., M. van Mulken & P.J. Schellens, Finding irony, An introduction of the Verbal Irony Procedure (VIP). In: *Metaphor and symbol* 26 (2011), 186-205.

Clement, M., Present – Preterite, Tense and narrative point of view. In: F. Drijkoningen & A. van Kemenade (ed.), *Linguistics in the Netherlands 1991*. Amsterdam, Benjamins, 1991, 51-78.

Cornelis, L., *Passive and Perspective*. Diss. Utrecht, 1997. (Utrecht Studies in Language and Communication)
Cornelis, L., Passief en perspectief in vertaling. In: *Filter* 5 (1998), 24-32.
Cornillie, B., Evidentiality and epistemic modality. On the close relationship between two different categories. In: *Functions of Language* 16 (2009), 44-62.
Coulson, S., Analogic and Metaphoric Mapping in Blended Spaces, Menendez brothers virus. In: A. Goldberg (Ed.) *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Palo Alto: CSLI, 1996, 67-81.
Coulson, S., What's so Funny? Conceptual Blending in Humorous Examples. In: V. Herman (ed.), *The Poetics of Cognition, Studies of Cognitive Linguistics and the Verbal Arts.* Cambridge: CUP, 2001. http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/funstuff/funny.html
Croft, W. & D.A. Cruse, *Cognitive linguistics*. Cambridge, CUP, 2004.
Daalder, S. & A. Verhagen, Dutch Tenses and the Analysis of a Literary Text: The Case of Marga Minco's *De val*. In: R.S. Kirsner (ed.), *The Low Countries and Beyond*. Lanham, University Press of America, 1993, 139-150.
Dalen-Oskam, K. van, m.m.v. J.J. van Zundert, De list van het lexicon, Auteursonderscheiding met behulp van computer-ondersteunde woordenschatanalyse. In: *Nederlandse letterkunde* 10 (2005), 212-233.
Dalen-Oskam, K. van, Ballingschap der empirici. In: *TNTL* 125 (2009a), 122-125.
Dalen-Oskam, K. van, Professor Nummedal is niet alleen, Een analyse van de namen in Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen*. In: *TNTL* 125 (2009b), 419-449.
Dalen-Oskam, K. van, Names in novels, An experiment in computational stylistics. In: *Literary and Linguistic Computing* (2012) doi: 10.1093/llc/fqs007. First published online: March 9, 2012, 1-12. http://llc.oxfordjournals.org/content/early/2012/03/09/llc.fqs007.full Geraadpleegd op 20 augustus 2012.
Dancygier, B., *The Language of Stories, A Cognitive Approach*. Cambridge, CUP, 2011.
Dancygier, B. & L. Vandelanotte, Judging distances, Mental spaces, distance and viewpoint in literary discourse. In: G. Brône and J. Vandaele, *Cognitive poetics, Goals, gains and gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009 (Applications of Cognitive linguistics 10), 319-369.
Dancygier, B. & E. Sweetser, *Viewpoint in Language, A Multimodal Perspective*. Cambridge, CUP, 2012.
Delameilleure, J., De verzamelde wanhoop van Jan Arends. In: *De Morgen*, 15-12-1984.
Dijk, Y. van, Spelen tegen het spel in: Blanchot en Grunberg. In: *Parmentier* 18 (2009), 26-33.
Dijk, Y. van, De asielzoeker – Arnon Grunberg: In: *De Groene Amsterdammer*, 4-3-2010a.
Dijk, Y. van, Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur. Constantijn Huygensprijs 2009. In: *Bericht aan de vrienden van de Jan Campertstichting*. 2010b, 50-73.
Dorleijn, G. J., De periodiserende computer of stilistiek als instrument voor periodisering, Een aanzet. In: *De nieuwe taalgids* 88 (1995), 490-506.
Dorrestein, R., *Het geheim van de schrijver*. Amsterdam [enz.], Contact, 2000.
Driel, J. van, *Prikkeling der zinnen, De stilistische diversiteit van de Middelnederlandse epische poëzie*. Zutphen, Walburg Pers, 2007.
Duijn, M.J. van, Bloed aan de handen van Alfred Issendorf? In: *De gids* 175 (2012) 4, 22-25.
E-ANS – Elektronische versie van de 2e, herziene ed. van de Algemene Nederlandse Spraakkunst (de ANS) uit 1997: www.ans.ruhosting.nl
Ellis, J.M., *The Theory of Literary Criticism, A Logical Analysis*. Berkeley [enz.], University of California Press, 1974.
Es, G.A. van, Principes en toepassing van de stilistische grammatica. In: *TNTL* 70 (1952), 207-230.
Es, G.A. van, Inleiding. In: G.S. Overdiep, *Volkstaal en dialektstudie.* Antwerpen, Standaard, 1947, V-XVII.
Fagel, S., Gruwelen met Grunberg, Een stilistische analyse van tijd en aspect in *De asielzoeker*. In: *TNTL* 126 (2010) 3, 242-263.

Fagel, S., Arnon Grunberg, *De asielzoeker*. In: *Lexicon van Literaire Werken*. A.G. H., Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure e.a. (red.) 92e aanvulling, november 2011, p. 1-12, I-II.

Fagel, S., M. van Leeuwen, M. & R. Boogaart, Chaos en subjectiviteit. Een analyse van de stijl van Maarten Biesheuvel en Jan Arends. In: *Spiegel der letteren* 53 (2011) 2, 183-217.

Fagel, S., N. Stukker en L. van Andel, Hoe telbaar is stijl? Een kwantitatieve analyse van observatie en participatie in de stijl van Arnon Grunberg. In: *Nederlandse letterkunde* 17 (2012) 3, 178-203.

Fagel, S., 'Een auteur heeft een stijl, een werk heeft een structuur', Stilistiek in Nederland 1920-1960. In: *Neerlandistiek in beeld.* Onder red. van T. Janssen & T. van Strien. Stichting Neerlandistiek VU. Münster: Nodus Publikationen. (Uitgaven Stichting Neerlandistiek VU 72), 293-302.

Fagel, S. & W. van Anrooij, 'Het is niet de taak van een schrijver te bewijzen dat hij bestaat', Werd Marek van der Jagt door een computerprogramma ontmaskerd? In: *Blauwe maandagen* 5-6 (te verschijnen).

Fagel, S., De kneedbaarheid van de tegenwoordige tijd in *De asielzoeker* van Arnon Grunberg. In: *Webfilter, Dossier Arnon Grunberg en zijn* vertalers, 22-12-2013. http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/arnon-grunberg-en-zijn-vertalers/de-kneedbaarheid-van-de-tegenwoordige-tijd-in-arnon-grunbergs-de-asielzoeker.aspx

Fens, K., Scheppingsverhalen die daveren van onrust. In: *de Volkskrant*, 25-11-1972.

Fish, S., What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: S. Chatman (ed.) *Approaches to poetics, Selected Papers from the English Institute*. New York [enz.], Columbia University Press, 1973, 109-152.

Fleischman, S., *Tense and narrativity, From Medieval performance to modern fiction*. London, Routledge, 1990.

Fludernik, M., *Towards a 'natural' narratology*. London, Routledge, 1996.

Fortuin, A. en K. Jusek, Debutant sprekend Grunberg. In: *NRC Handelsblad*, 5-10-2000.

Fowler, R., *Linguistic Criticism*. Oxford [enz.], Oxford University Press, 1986.

Fowler, R. *Linguistics and the Novel*. London, Methuen, 1977.

Frog – http://ilk.uvt.nl/frog/.

Gavins, J. & G. Steen (ed.), *Cognitive Poetics in Practice*. London [enz.], Routledge, 2003.

Geggus, R., *Die wit in die poësie, 'n ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie.* Amsterdam, Heijnis, 1961.

Geeraerts, D. & H. Cuyckens, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford, OUP, 2007.

Geest, D. de, Van *TNTL* naar *TLN*, Een kort pleidooi voor een taalkundige letterkundige neerlandistiek. In: *TNTL* 125 (2009), 133-139.

Gerits, J., Boekhouder van het verrotte. In: *Ons erfdeel* 46 (2003) 5, 777-779.

Gibbs, R.W. jr., Why cognitive linguists should care more about empirical methods. In: M. Gonzalez-Marquez, I. Mittelberg, S. Coulson, M.J. Spivey (red.), *Methods in cognitive linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 2007, 2-18.

Goedegebuure, J., Roependen in het riool. In: *Spraakmakende boeken*. Groningen, Athena's Boekhandel, 2004, 13-34.

Goedegebuure, J., Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg. In: J. Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg, De wereld als poppenkast*. Kampen, Klement, 2010, 65-73.

Gray, B., *Style, The Problem and its Solution*. The Hague [enz.], Mouton, 1969.

Groenewegen, H., Overleven als schuld en boete. In: *Jan Campert-prijzen 2004.* Red. K. Hilberdink & J. Joosten. Nijmegen, Vantilt, 2004, 74-121.

Halliday, M.A.K., *An Introduction to Functional Grammar*, rev. by C.M.I.M. Matthiessen, 3rd ed., Arnold, London, 2004.

Halliday, M.A.K., Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into William Golding's *The Inheritors*. In: *Literary Style: A Symposium*. Ed. S. Chatman. Oxford, Oxford University Press, 1971, 330-365.

Halliday, M.A.K., *An Introduction to Functional Grammar*, rev. by C.M.I.M. Matthiessen, 3rd ed., Arnold, London, 2004.

Harbers, F., Between Fact and Fiction: Arnon Grunberg on His Literary Journalism. In: *Literary Journalism Studies* 2 (2010) 1, 74-83.

Hauwermeiren, P. van, Leesbaarheidsformules voor informatieve Nederlandse teksten. In: *Spektator*, 4, 1974-1975, 429-520.

Heijden, M.C.A. van der, Overdiep, G.S. In: Wim van Anrooij e.a. (red.), *Bio- en bibliografisch lexicon van de neerlandistiek 2004*-…. Publicatiedatum 23-1-2006. http://www.dbnl.org/tekst/anro001bioe01_01/over006.php#67. Geraadpleegd op 1 juni 2008.

Hellinga, W.Gs. *De neerlandicus als taalkundige*. Amsterdam, Meulenhoff, 1946.

Hellinga, W.Gs. en H. van der Merwe Scholtz: *Kreatiewe analise van taalgebruik, Prinsipes van stilistiek op linguistiese grondslag.* Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Mij., 1955.

Herman, D., *Story Logic, Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln [enz.], University of Nebraska Press, 2002.

Herman, L. & B. Vervaeck, *Vertelduivels, Handboek verhaalanalyse*. 3e dr. [Z.p.], VUBpress en Vantilt, 2005.

Hinskens, F. & K. van Dalen-Oskam, Kwantitatieve benaderingen in het taal- en letterkundig onderzoek, Een ruwe schets. In: *TNTL* 123 (2007), 1-21.

Hoeksema, J., Nederlande taal- en letterkunde in Groningen, De stilistische methode van Overdiep. In: *TNTL* 125 (2009), 145-148.

Hoover, D.L., Authorial Style. In: D. McIntyre & B. Busse (ed.), *Language and Style, In Honour of Mick Short*. Hampshire [enz.], Palgrave Macmillan, 2010, 250-271.

Huisman, J., Een overrompelend debuut. In: *Trouw*, 9-12-1972.

Hutchinson, T., Speech presentations in fiction with reference to *The Tiger Moth* by H.E. Bates. In: M. Short, *Reading, Analysing and Teaching Literature*. London [enz.], Longman, 1988, 120-145.

Jakobson, R., Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: *Style in Language.* Ed. T.A. Sebeok. Cambridge, MIT Press, 1960, 350-377.

Jeffries, L. & D. McIntyre, *Stylistics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Textbooks in Linguistics).

Kayser, W., Der Stil. In: *Das sprachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* Bern [enz.], Francke, 271-299.

Kerkhoff, E., *Het begrip Stijl, Rede uitgesproken bij de opening van het twee en dertigste studie-jaar van de School voor taal- en letterkunde te 's-Gravenhage, op de 21e September 1946.* Groningen [enz.], 1946.

Kerkhoff, E., *Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils. Ein kritischer Versuch an Friedrich Grieses Roman 'Die Weissköpfe'*. Diss. Amsterdam, F. van Rossen, 1949.

Kestemont, M., What can stylometry learn from its application to Middle Dutch literature? In: *JDL* 2 (2011) 2, 46-65. http://journalofdutchliterature.org/jdl/vol02/nr02/art03. Geraadpleegd op 23 augustus 2012.

Kestemont, M., Auteursherkenning met rijmwoorden in de Middelnederlandse Artur- en Karelepiek: eerherstel voor Icarus? In: *TNTL* 128 (2012), 135-159.

Komrij, G., Karel van het Reve als Biesheuvels Sinterklaas. In: *Vrij Nederland*, 30-4-1972.

Komrij, G., Keefmans gevecht tegen de samenzwering. In: *Vrij Nederland*, 9-9-1972.

Konst, J., Dokter Jankowsky alias Sigmund Rascher: nogmaals over referentiemateriaal in Louis Ferrons 'De keisnijder van Fichtenwald' (1976). In: *Nederlandse letterkunde* 16 (2011), 19-39.

Konst, J., 'Je lijkt me gevaarlijker dan al die hoge heren bij elkaar': referentialiteit en retorica in 'De keisnijder van Fichtenwald' (1976) van Louis Ferron. In: *Nederlandse letterkunde* 14 (2009), 271-295.

Korsten, F.W., *Lessen in literatuur*. 3e dr. Nijmegen, Vantilt, 2009.

Kousbroek, R., Inleiding, Raymond Queneau en de Oerhond. In: Raymond Queneau, *Stijloefeningen*. Inleiding en vertaling Rudy Kousbroek. 6e dr. Amsterdam: De Bezige Bij, 2001, 5-24.

Kraf, R. & H. Pander Maat, Leesbaarheidsonderzoek: oude problemen, nieuwe kansen. In: *Tijdschrift voor Taalbeheersing* 31(2009) 2, 97-123.

Kraut, W., Grunberg, alias Van der Jagt, doet een poging tot diepgang. In: *Trouw*, 28-10-2000.

Kussendrager, N., D. van der Lugt & B. Rogmans. *Basisboek journalistiek, Achtergronden, genres, vaardigheden*. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1992.

Lambrou M. & P. Stockwell (ed.), *Contemporary Stylistics*. London, Continuum, 2007.

Langacker, R.W., *Foundations of cognitive grammar*. Vol. 1. Stanford, Stanford University Press, 1987.

Langacker, R., Subjectification. In: *Cognitive Linguistics*, 1 (1990) 1, 5-38.

Leech, G., Style in Fiction Revisited, The Beginning of *Great Expectations*. In: *Style* 41 (2007), 117-132.

Leech, G. & M. Short, *Style in Fiction, A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2nd. ed. Harlow [enz.], Pearson Longman, 2007. [1e dr. 1981]

Leeuwen, M. van, *Stijl en politiek, Een taalkundig-stilistische benadering van Nederlandse parlementaire toespraken*. Dissertatie Universiteit Leiden, 2015.

Leuvensteijn, A. & E. Wattel, Een statistische methode voor stijlonderzoek. Vorm-inhoud correspondenties in Vondels *Jeptha*?. In: *Neerlandistiek.nl*, 02.05, 2002. http://www.neerlandistiek.nl/02.05/. Geraadpleegd op 12 januari 2011.

Leuvensteijn, A. & E. Wattel, Stijlvolle moorden in Costers *Polyxena*. Stilistische functies van clauslengte, perceptief continuüm en enjambement. In: *TNTL*, 124 (2008) 2, 106-140.

Leyman, D., De asielzoeker (Arnon Grunberg). In: *De morgen*, 4-2-2009.

Louw, W.E., Literary Worlds as Collocation. In: *Literature and Stylistics for Language Learners, Theory and Practice*, ed. by G. Watson & S. Zyngier. London, Palgrave, 2006, 91-105.

Louwerse, M. & W. van Peer, Waar het over gaat in cijfers, LSA als kwantitatieve benadering in tekst- en literatuurwetenschap. In: *TNTL* 123 (2007), 22-36.

Maatje, F., *Literatuurwetenschap, Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. 3e dr. Utrecht, Oosthoek, 1974.

McEnery, T. & A. Wilson, *Corpus Linguistics*, 2nd ed., Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001.

McEnery, T., R. Xiao & Y. Tono, *Corpus-based language studies. An advanced resource book*. Oxon, Routledge, 2006.

McIntyre, D. & B. Busse (ed.), *Language and Style, In Honour of Mick Short*. Hampshire [enz.], Palgrave Macmillan, 2010.

Merwe Scholtz, H. van der, *Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise. Eugène Marais: Die Towenares.* Amsterdam [enz.] J.H. de Bussy, 1950.

Mukarovsky, J., Standard language and poetic language & The esthetics of language. In: P. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington, Georgetown University Press, 1964, 17-30 en 31-69.

Nederlab, http://www.huygens.knaw.nl/nederlab/. Geraadpleegd op 19 augustus 2012.

Nienaber, C.J.M., *Die taal as tolk. 'n Stilistiese analise van Elisabeth Eybers se Maria.* Pietermaritzburg, 1956.

NLTK – http://www.nltk.org/

Nuis, A., Een underdog speelt met de goedwillenden. Jan Arends. In: *HP/Haagse Post*, 1-9-1972.

Nuyts, J., *Epistemic modality, language, and conceptualization. A cognitive-pragmatic perspective.* Amsterdam e.a., Benjamins, 2001.

Ohmann, R., Generative grammars and the concept of literary style. In: *Word* 20 (1964), 423-439.

Onrust, M.G., A. Verhagen & R. Doeve, *Formuleren*. Houten, Bohn Stafleu Van Loghum, 1993.

Oostendorp, M. van, Arnon Grunberg doet zijn stijl weg. In: *Neder-L*, 29-5-2012. http://nederl.blogspot.nl/2012/05/de-grote-een-doet-zijn-stijl-weg.html. Geraadpleegd op 4 juni 2012.

Overdiep, G.S., *De zinsvormen in Vondel's Pascha en Lucifer*. Leiden, Brill, 1926. (Stilistische studien I).

Overdiep, G.S., *Over woordschikking in modern proza*. Leiden, Brill, 1927. (Stilistische studiën II).

Overdiep, G.S., *De stilistische methode in de Nederlandsche taal- en letterkunde.* Groningen, Wolters, 1929.

Overdiep, G. S., De studie der Nederlandsche syntaxis. In: Overdiep, G.S., *Syntaxis en stilistiek*. Voor den dr. bez. door G.A. van Es. Antwerpen, Standaard, 1948a. (Verzamelde opstellen over taal- en letterkunde II).

Overdiep, G.S., Over den syntactischen en rhythmischen vorm der zinnen met aanloop in den Ferguut, Moriaen en Walewein. In: Overdiep, G. S., *Syntaxis en stilistiek*. Voor den dr. bez. door G.A. van Es. Antwerpen, Standaard, 1948b. (Verzamelde opstellen over taal- en letterkunde II), 26-101.

Pander Maat, H., *Tekstanalyse, Wat teksten tot teksten maakt*. Bussum, Coutinho, 2002.

Pander Maat, H., Subjectification in Gradable Adjectives. In: A. Athanasiadou e.a. (ed. and introd.), *Subjectification, Various Paths to Subjectivity*. Berlin, Walter de Gruyter, 2006, 279-320.

Peer, W. van, *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London [enz.], Croom Helm, 1986.

Peeters, C., Het leven van Jan Arends. In: *Vrij Nederland*, 4-8-1979.

Peters, A., Beck en zijn stervende vogel: Angstaanjagende grappen in *De asielzoeker* van Arnon Grunberg. In: *De Volkskrant*, 13-6-2003.

Pruis, M., Scènes uit een huwelijk. In: *De Groene Amsterdammer*, 14-6-2003.

Rayson, P., *WMatrix, A Web-based Corpus Processing Environment*. Computing Department, Lancaster University. http://www.comp.lancs.ac.uk/ucrel/wmatrix/. Geraadpleegd op 19 augustus 2012.

Roggeman, W., Beheerste waanzin. In: *De nieuwe Gazet*, 27-5-1974.

Sanders, J., *Perspective in narrative discourse*. Diss. Tilburg, 1994.

Sanders, T., Coherence, Causality and Cognitive Complexity in Discourse. In: M. Aurnague e.a. (ed.), *Proceedings/ Actes SEM-05, First international symposium on the exploration and modelling of meaning*. Toulouse, University of Toulouse-le-Mirail, 2005, 105-114.

Sanders, T. & L. Noordman, The role of coherence relations and their linguistic markers in text processing. In: *Discourse Processes*, 29 (2000), 37-60.

Schenke, M., Hapklare moderne emoties, Nieuwe roman Renate Dorrestein niet haar beste. In: *Algemeen Dagblad*, 23-5-2003.

Schouten, R., Misschien kom ik morgen bij u met een bijl. Het lichtschuwe bestaan van Jan Arends. In: *Trouw*, 8-3-2003.

Scott, M., *WordSmith Tools*. Version 4.0 Manual. Oxford, Oxford University Press. (2004). http://www.lexically.net/downloads/version5/HTML/?keyness_definition.htm. Geraadpleegd op 19 augustus 2012.

Sebeok, T.A. (red.), *Style in Language.* Cambridge, MIT Press, 1960.

Semino, E., Mind Style Twenty-five Years On. In: *Style* 41 (2007) 2, 153-173.

Semino, E. & J. Culpeper (ed.): *Cognitive stylistics, Language and cognition in text analysis*. Amsterdam [enz.], Benjamins, 2002.

Semino, E. & M. Short, *Corpus Stylistics, Speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing*. London [enz.], Routledge, 2004. (Routledge advances in corpus linguistics)

Serdijn, D., Ondergedompeld in honingwater. In: *Het Parool*, 24-10-2003.

Serdijn, D., Niets minder dan een meesterwerk. In: *Het Parool*, 13-6-2003.

Short, M., *Exploring the language of poems, plays and prose.* Harlow, Pearson, 1996.

Short, M., J. Culpeper & E. Semino, Language and context, Jane Gardam's *Bilgewater*. In: T. Bex, M. Burke & P. Stockwell (ed.), *Contextualized stylistics, In honour of Peter Verdonk*. Amsterdam [enz.], Rodopi, 2000, 131-151.

Sijs, Nicoline van der, Nederlab - voor al uw diachrone onderzoeksvragen. In: *Neder-L*, 2-9-2012. http://www.nederl.blogspot.nl/2012/09/nederlab-voor-al-uw-diachrone.html#more. Geraadpleegd op 4 september 2012.

Sijs, N. van der, Digitale vergezichten: Nederlab, een laboratorium voor nieuw onderzoek in oude teksten. In: *Neerlandia* 116 (2012) 1, 39-41.

Simpson, P., *Language, Ideology and Point of View*. London e.a., Routledge, 1993.

Sitniakowsky, I., Overrompelende verhalen van gigantische outsider: 'In de bovenkooi' van J.M.A. Biesheuvel. Natuur en cultuur in vreemde verhouding. In: *De Telegraaf*, 28-10-1972.

Smet, H. de & J.C. Verstraete, Coming to terms with subjectivity. In: *Cognitive Linguistics* 17 (2006), 365-392.

Snyman, F.J., *Literêre Styl met die oog op Stylonderzoek*. Assen, 1945.

Sötemann, A.L., *De structuur van Max Havelaar*. 2 dln. Utrecht, Bijleveld, 1966.

Speet, F., Een stomp in de maag. In: *Het Financieele Dagblad*, 5-7-2003.

Steen, G., A.G. Dorst, J.B. Herrmann, A.A. Kaal & T. Krennmayr, Metaphor in usage. In: *Cognitive Linguistics* 21 (2010) 4, 765-796.

Stockwell, P., *Cognitive poetics, An Introduction*. London [enz.], Routledge, 2002.

Straten, H. van, Keefman, Bundel navrante verhalen van Jan Arends: problematiek van de zonderling knap verbeeld. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 31-3-1972.

Stronks, E., *Loden letters, digitale dartels*. Oratie Universiteit Utrecht, 2012.

Stubbs, M., Conrad in the computer, Examples of quantitative stylistic methods. In: *Language and Literature* 14 (2005) 5, 5-24.

Stukker, N., Genre, grammar, and the context-dependency of time marker's functions. *Prepaper ICLC-12,* June 23-28. Edmonton, University of Alberta, 2013.

Stukker, N., (2012), Causality marking and viewpoint effects in literary fiction and in newspaper genres, A linguistic analysis of 'style' mechanisms across text types. In: *Proceedings of the 2011 Stylistics Across Disciplines conference.* Leiden, 2011.

Stukker, N. & A. Verhagen: *Stilistiek van het Nederlands* (te verschijnen).

Stuiveling, G., Herinneringen aan Professor dr. G.S. Overdiep. In: *De nieuwe taalgids* 38 (1946), 18-20.

Stutterheim, C.F.P., Stilistiek, stijl, stijlonderzoek. In: *De nieuwe taalgids* 39 (1946), 139-143.

Stutterheim, C.F.P., *Stijlleer*. Den Haag, Servire, 1947a.

Stutterheim, C.F.P., Boekbespreking Dra. E.L. Kerkhoff: *Het begrip Stijl,* Rede uitgesproken bij de opening van het twee en dertigste studie-jaar van de School voor taal- en letterkunde te 's-Gravenhage, op de 21e september 1946. In: *Levende talen* 141(1947b), 136-138.

Stutterheim, C.F.P., Boekbespreking H. van der Merwe Scholtz, Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise. Eugène Marais: Die Towenares. In: *Museum* 57 (1952), 110-112.

Stutterheim, C.F.P., Boekbespreking Emmy Kerkhoff, Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils. In: *Museum* 58 (1953), 80-82.

Stutterheim, C.F.P., Modern Stylistics. In: *Lingua* 1 (1948), 410-426.

Swanborn, P.G., *Basisboek sociaal onderzoek*. Den Haag, Boom Onderwijs, 2010.

Talmy, L., The relation of grammar to cognition. In: B. Rudzka-Ostyn (ed.), *Topics in cognitive linguistics*. Amsterdam, Benjamins, 1988, 165-205.

Toolan, M., *The stylistics of fiction, A literary-linguistic approach.* London [enz.], Routledge, 1990.

Toolan, M., *Narrative Progression in the Short Story, A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam [enz.], Benjamins, 2009.

Toolan, M., The Intrinsic Importance of Sentence Type and Clause Type to Narrative Effect, Or, How Alice Munro's 'Circle of Prayer' Gets Started. In: D. McIntyre & B. Busse: *Language and Style, In Honor of Mick Short*. London, Palgrave, 2010, 311-327.

Trabasso, T. & P. van den Broek, Causal Thinking and the Representation of Narrative Events. In: *Journal of memory and language* 24 (1985), 612-630.

Truijens, A., 'Het verhaal kiest mij uit'. In: *de Volkskrant*, 16-5-2003.

Vaessens, T., De geblokkeerde schrijver en de ontwaarding van literatuur. In: *De revanche van de roman, Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen, Vantilt, 2009, p. 121-160.

Vaessens, T., De romanschrijver als journalist, Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie. In: J. Goud (red). *Het leven volgens Arnon Grunberg, De wereld als poppenkast*. [Z.P.]: Klement/Pelckmans, 2010, 39-64.

Vandelanotte, L., Where am I, lurking in what place of vantage? The discourse of distance in John Banville's fiction. In: *English Text Construction* 3 (2010) 2, 203-225.

Vanegeren, B., Geluk is sadistisch van aard. In: *De Groene Amsterdammer*, 14-6-2003.

Verdonk, P., Style. In: Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*. 2nd ed. Vol. 12. Oxford, Elsevier, 2006, 196-210.

Verhagen, A., Subordination and discourse segmentation revisited, or: Why matrix clauses may be more dependent than complements. In: T. Sanders e.a. (ed.), *Text representation. Linguistic and psycholinguistic aspects*. Amsterdam, Benjamins, 2001, 337-355.

Verhagen, A., Construal and Perspectivisation. In: D. Geeraerts & H. Cuyckens (red.), *Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2007, 48-81.

Verhagen, A., *Constructions of intersubjectivity, Discourse, syntax and cognition*. Oxford, OUP, 2005.

Verhagen, A., *Checklist Nederlandse stijlmiddelen*. Interne publicatie Opleiding Nederlandse Taal en Cultuur, Universiteit Leiden, [z.j.]

Vissers, E., Het dorp is geen paradijs. In: *De Standaard*, 30-10-2003.

Vogel, W., Gevangen in de werkelijkheid. In: *Haarlems Dagblad*, 23-6-2003.

Vogelaar, J., Er is nog een Biesheuvel die domineestaal uitslaat. In: *De Groene Amsterdammer*, 13-11-1972.

Vullings, J., 'Want dat was ik. Schrijver in hart en nieren.' In: *Vrij Nederland*, 30-9-2000.

Vullings, J., Gek zijn is niet overleven. In: *Vrij Nederland*, 21-06-2003.

Walker, B., Wmatrix, Key Concepts and the Narrators in Julian Barnes's *Talking It Over*. In: D. McIntyre & B. Busse (ed.), *Language and Style, In Honour of Mick Short*. Hampshire [enz.], Palgrave Macmillan, 2010, 364-387.

Webeling, P., Renate Dorrestein (1954): Ik ben een kopje kleiner gemaakt. In: *Het moet pijnlijk blijven, De mooiste schrijversinterviews*. Samenstelling F. van der Linden en F. van Thijn. [Z.p.], AKO, 2011, 161-172.

Wester, F. (red.), *Inhoudsanalyse, Theorie en praktijk*. Alphen a/d Rijn, Kluwer, 2006.

Wynne, M., Stylistics, Corpus Approaches. In: http://www.pala.ac.uk/resources/sigs/corpus-style/Corpora_stylistics.pdf, [2005]. Geraadpleegd op 21 februari 2012.

Primaire literatuur

Arends, J., Het ontbijt. In: J. Zwagerman (ed.): *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*. Amsterdam, Prometheus, 2005, 695-704.

Biesheuvel, M., De heer Mellenberg. In: J. Zwagerman (ed.), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*. Amsterdam, Prometheus, 2005, 988-994.

Bouazza, H., *Paravion*. Amsterdam, Prometheus, 2009. (De Gouden Uil Literatuurprijs Reeks). [1e dr.2003].

Claus, H., *De Metsiers*. 27e dr. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997. [1e dr. 1950].

Couperus, L., *Van oude menschen, de dingen, die voorbij gaan…* Amsterdam, Contact, 1996. [1e dr. 1906].

Dorrestein, R., *Het duister dat ons scheidt*. Amsterdam [enz.], Contact, 2003.

Grunberg, A., *De asielzoeker*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2003.

Jagt, M. van der, Immuun geworden door het woord, De Nederlandse literatuur lijkt op een autowrak in een museum. In: M. van der Jagt, *Ik ging van hand tot hand, Verzameld werk*. Breda, De Geus, 2008, 641-646.

Molière, *Bourgeois Gentilhomme, De parvenu*. Vertaling Barber van de Pol. Den Haag: Het Nationale Toneel, 1989. [1e dr. 1670].

Reve, G., *De avonden, Een winterverhaal*. 44e dr. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997. [1e dr. 1947].

Queneau, R., *Stijloefeningen*. Inleiding en vertaling Rudy Kousbroek. 6e dr. Amsterdam, De Bezige Bij, 2001. [1e dr. 1947].

Winterson, J., *Oranges are not the only fruit*. New York, Grove Press, 1985.

Zwagerman, J. (ed.), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*. Amsterdam, Prometheus, 2005.

CV

Curriculum vitae

Suzanne Fagel ('s-Hertogenbosch, 14 mei 1979) volgde VWO met Latijn aan het Newmancollege in Breda (1991-1997). Ze studeerde Nederlandse taal en cultuur (1997-2002) en Wijsbegeerte van een bepaald wetenschapsgebied (1998-2004) aan de Universiteit Leiden, met specialisaties in moderne letterkunde en moderne filosofie. Haar afstudeerscriptie Nederlands was een stilistische analyse van de gedichtencyclus 'Zoals' uit *Vingerafdrukken* (1997) van de Vlaamse dichter Herman de Coninck. Voor haar afstudeerscriptie Wijsbegeerte onderzocht ze het begrip 'literaire invloed' aan de hand van de causaliteitskritiek van Wilhelm Dilthey en Friedrich Nietzsche. In beide studies studeerde ze *cum laude* af.

Na drie jaar als als (hoofd)redacteur bij Mandate Publishers B.V. gewerkt te hebben aan de vakbladen *Roofs, Bouw & Veiligheid* en *Wapening in beton* (2005-2007), werd Suzanne Fagel in 2007 aangesteld als promovendus en in 2013 als docent Moderne Letterkunde aan de Universiteit Leiden. Haar promotieonderzoek maakte deel uit van het NWO-project Stilistiek van het Nederlands (Projectnummer 360-70-260). Daarnaast gaf ze in 2011 en 2012 cursussen Stilistiek en Retorica aan het University College Roosevelt in Middelburg.

Sinds september 2013 is Suzanne Fagel docent in onder meer Communicatieve vaardigheden, Onderzoeksvaardigheden en Management skills aan de opleiding Trade Management gericht op Azië van de Hogeschool Rotterdam.