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

# 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).

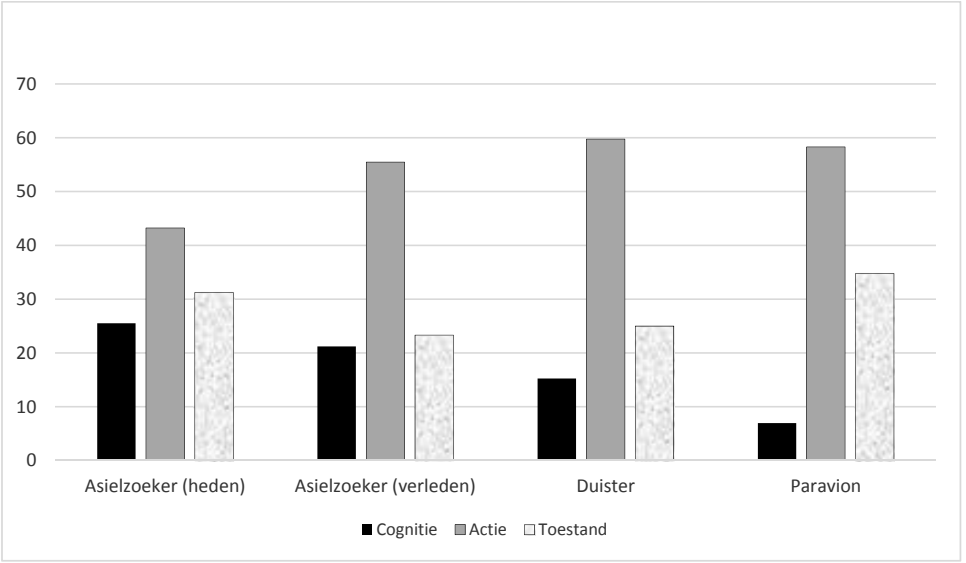
De voorbeeldzinnen in (20)-(22) zijn representatief voor de uitkomsten van de werkwoordanalyse. De resultaten daarvan zijn samengevat in figuur 9.1; de absolute getallen en percentages behorend bij figuur 9.1 zijn eveneens weergegeven in tabel 9.1.

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 |

**$\chi^2$=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 |

**$\chi^2$=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 |

**$\chi^2$=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 |

**$\chi^2$=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 |

**$\chi^2$=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 |

$\chi^2$=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.