



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea

Brus, A.B.

Citation

Brus, A. B. (2021, November 2). *Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3229708>

Version: 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/1887/3229708>

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

Hoofdstuk 4 Methodologie

Zowel beeldend kunstenaars als schrijvers uit Equatoriaal Guinea vertellen met hun werken verhalen die veelal wortelen in een orale traditie en waarin de gemeenschap wordt aangespoord tot actie als middel tot verandering.¹⁰⁸ De auteur (en verteller in de orale traditie) stelt zich dus in dienst van het verhaal, waardoor de aandacht bij dat verhaal ligt en niet bij de auteur als persoon. Daarbij past een op het orale gerichte methodologie en een methodologie die gebaseerd is op de narratologie die zich focust op het verhaal dat voortvloeit uit gebeurtenissen waaraan bepaalde acties ten grondslag liggen. In de inleiding van *De theorie van vertellen en verhalen* definieert Mieke Bal de narratologie als “de theorie van verhalende teksten”, waarbij zij die theorie omschrijft als “een systematisch geheel van generaliserende uitspraken over een bepaald gedeelte van de werkelijkheid” (1990: 16). Vervolgens stelt zij dat het corpus weliswaar bestaat uit verhalende teksten, maar dat het bij de afbakening hiervan de vraag is wat de kenmerken hiervan zijn:

Waaruit bestaat nu dat corpus van verhalende teksten? Op het eerste gezicht lijkt dat duidelijk: uit romans, novellen, korte verhalen, sprookjes, krantenverslagen, en dergelijke. Maar we leggen grenzen, al of niet gemotiveerd, en die grenzen zijn niet voor iedereen dezelfde. Voor sommige mensen behoren strips tot het corpus, voor anderen niet. [...] Degene die strips wel als verhalende teksten beschouwt hanteert een ruimer tekstbegrip. Voor hem of haar hoeft een tekst niet persé taaltekst te zijn. In strips wordt immers ook van een ander, niet-talig tekensysteem gebruik gemaakt, namelijk van het beeld. De ander hanteert een beperkter tekstbegrip, en voor zo iemand is alleen taaltekst een tekst (1990: 17).

De strips van Esono Ebalé zouden volgens deze omschrijving van Bal als ‘verhalende teksten’ eveneens kunnen worden onderzocht volgens een narratologische methode, ware het niet dat zijn werk ook bestaat uit opzichzelfstaande (digitale) tekeningen en collages waarin behalve het politieke, ook het karikaturale een grote rol speelt. Om vanuit het theoretisch kader na te gaan waar in de werken sprake is van leegten en wat de strategieën zijn waarmee die leegten een (politieke) opening bieden, is met betrekking tot de werken van Esono Ebalé gekozen voor een methode die betrekking heeft op de verschillende componenten van het beeld, evenals de bij het beeld gebruikte teksten. De beelden zullen worden onderzocht door middel

¹⁰⁸ Donato Ndongo wijst in zijn essay “Literatura moderna hispanófono en Guinea Ecuatorial” (in *Jornadas de Estudios Africanos*) op de Afrikaanse, orale culturen waarin de verteller het morele bewustzijn vormden van de maatschappij die toehoorders deden onderdompelen in zowel de realiteit als fantasie, waardoor het woord veranderde in een voorstel tot actie en middel tot verandering (2001: 133).

van een visuele analyse in relatie tot gebruikte artistieke media, aangevuld met op het beeld en de beeldende kunst betrokken theorieën. Samenvattend kan worden gesteld dat gekozen is voor een interdisciplinaire methode waarbij de visuele analyse betrekking heeft op het beeld en de beeldende kunst (aangevuld met hierop betrokken theorieën) en de narratieve analyse op het verhaal en de literatuur.

Verhalen

En definitiva, desde entonces buceo en la historia, en la psicología, en la cultura de los guineanos, que es como decir en mi propio subconciente, para tratar de encontrar y de explicar al hombre guineano. Por eso, desde muy joven me interesó ser escritor, para poder explicarme a mí mismo y a los demás por qué somos como somos y no de otra manera.¹⁰⁹

In het citaat, uit een interview met Mbaré Ngom (2008: 188), geeft Ndongo Bidyogo aan dat hij schrijver wilde worden om “onder te duiken in zijn eigen onderbewuste”, waarmee hij tevens “*el hombre guineano* hoopt te ontmoeten en hem te verklaren”. Zijn roman *Las tinieblas de tu memoria negra* (die samen met *Los poderes de la tempestad* deel uitmaakt van een beoogde trilogie) zou volgens hem een autobiografie van het huidige Equatoriaal Guinea kunnen zijn. De schrijver noemt, in hetzelfde interview, dit als reden waarom hij de concrete naam van de hoofdpersoon weglief, evenals concrete plaatsnamen in Equatoriaal Guinea, om daarmee eveneens de lezer in het algemeen en specifiek lezers uit Equatoriaal Guinea aan te zetten tot nadenken:

En todo caso sería la autobiografía de la sociedad guineana actual, si se puede hablar en estos términos, y ello explicaría que el personaje principal carezca de nombre, ni localización concreta dentro de Guinea etc., como propuesta de reflexión para los propios guineanos y para el lector en general, sobre nuestra existencia como pueblo.¹¹⁰ (2008: 189)

Dat Ndongo Bidyogo zichzelf *door middel van* zijn landgenoten wil leren kennen, wordt in het eerste citaat benadrukt door de *ik* (buceo, mi propio subconciente) over te laten gaan in *wij* (“por qué somos como somos”). Daarbij betreft de schrijver in het tweede citaat ook nog de

¹⁰⁹ Al met al duik ik sinds die tijd in de geschiedenis, de psychologie en de cultuur van de Guineeër, oftewel in mijn eigen onderbewustzijn, om te proberen de Equatoriaal Guineese mens te vinden en te verklaren. Daarom ben ik er van zeer jongs af aan in geïnteresseerd schrijver te zijn, om aan mijzelf te verklaren evenals aan de anderen, waarom wij zo zijn als wij zijn en niet anders. [eigen vertaling]

¹¹⁰ In ieder geval zou het een autobiografie zijn van de huidige maatschappij van Equatoriaal Guinea, als men in deze termen kan spreken, en dat zou verklaren waarom de hoofdpersoon geen naam heeft en het ook geen concrete plek betreft in Guinea etc., om de eigen Guineeërs te laten nadenken evenals de lezer in het algemeen, over ons bestaan als volk. [eigen vertaling]

anonimiteit van zowel het personage van de hoofdpersoon als de plaatsen [in zijn roman], om de lezer met wie hij “nuestra existencia como pueblo” deelt als schrijver en verteller aan te zetten tot nadenken. Deze benadering vanuit de verteller (met een bepaald doel), de vertelinstanties *ik* en *wij*, de personages, plaats etc. beperkt zich tot een interpretatie vanuit de tekst en kan daarom een narratologische methodologie worden genoemd.

De narratologie wordt gezien als tak van de literatuurwetenschap, waarbij de tekst niet langer wordt beschouwd als afgeleide van de auteur, maar als op zichzelf staand betekenisvol geheel (Korsten, 2002: 250).¹¹¹ Daarbij geldt een structuralistisch model dat zich concentreert op relaties tussen onderdelen van een structuur waarbij de tekst betekenis krijgt door aan elkaar gerelateerde tekens (Ibid.). In de periode van 1966 tot 1980 waren de Franse structuralisten – onder wie Barthes, Genette, Greimas – bepalend, die de beslissende impuls gaven tot de narratologie als methodologie.¹¹²

Bij werken die zich richten op de gemeenschap (als deel van de hypothese van dit onderzoek) past, zoals reeds aangegeven, geen op de auteur gerichte methode. Ndongo-Bidyogo verzet zich tegen een opvatting van zijn roman als autobiografie (Odartey-Wellington, 224)¹¹³ en als de autobiografische link toch door critici zou worden gelegd, dan zou het eerder gaan om een “autobiografie van de gemeenschap” (zie citaat hierboven). Daarin schuilt ook de (politieke) op de gemeenschap gerichte aandacht die de schrijver vraagt van de lezer, terwijl hij zichzelf als schrijver buiten spel zet, of volgens de idee van Roland Barthes, “dood verklaart”.¹¹⁴ Daarom is gekozen voor een methodologie die zich, behalve op het verhaal en de tekst, ook richt op de rol van lezer. In alle drie de te onderzoeken romans is sprake van een verteller die

¹¹¹ Korsten plaatst dit in historisch verband en noemt de verschuiving van de 19^{de}-eeuwse interesse in *genese*, dat de dingen uit elkaar voort zouden komen, naar de focus op relaties tussen onderdelen van een structuur binnen de natuurwetenschappen, de sociologie, de psychologie en de taal- en literatuurwetenschap.

¹¹² Deze bewering is ontleend aan het essay “Narratology” van Jan Christoph Meister; hij onderscheidt een “klassieke” fase van 1960 tot 1980 latere fasen waarin narratologie zowel is beschreven als theorie, methode als discipline (*Handbook of Narratology*, 623-631).

¹¹³ “Mis novelas no son autobiografías. [...] Pero sí, tiene que ver con una generación. Es decir, es una generación de guineanos la que ha vivido esas cosas.”

¹¹⁴ “[...] een tekst is samengesteld uit velerlei schriften die afkomstig zijn uit meerdere culturen en onderling een dialoog aangaan of elkaar parodiëren of tegenspreken, maar er is een plaats waar deze veelvuldigheid samenkomt en die plaats is de lezer en niet, zoals tot dusver werd aangenomen de auteur. [...] de geboorte van de lezer zal slechts mogelijk zijn door de dood van de auteur.” Roland Barthes, “De dood van de auteur.” [https://www.dbnl.org/tekst/_ras001198101_01/_ras001198101_01_0003.php]

Korsten plaatst Roland Barthes bij de Poststructuralistische semiotiek en *Close reading of New Criticism* – als benadering van literatuur in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw (317). Volgens Korsten wordt het gedetailleerd lezen van de tekst hierbij verbonden aan maatschappelijke structuren, waarbij de lezer wordt beschouwd als maatschappelijk bepaald subject (278).

zich lijkt op te werpen als getuige van verschillende gebeurtenissen. Door middel van een narratologische analyse kan worden nagegaan of die verteller geloofwaardig overkomt op de lezer, waardoor hij het verhaal voor de lezer ‘waar’ maakt en waardoor ‘waarheid geschieden kan’ (Badiou).¹¹⁵ Daarbij kan een narratologische analyse helpen om de structuur duidelijk te krijgen van de te onderzoeken romans, waarin verhalen vanuit een orale verteltraditie vaak naast elkaar of als ‘verhaal in een verhaal’ voorkomen, verteld door meer vertellers en vanuit verschillende vertelperspectieven. Een dergelijke literatuur kenmerkt zich eveneens door talrijke herhalingen, lyrische passages en het gebruik van stereotypen. Waaruit deze verschillende elementen zijn ontstaan, hoe die zich tot elkaar verhouden en een betekenisvolle bijdrage leveren aan de in de romans aanwezige ‘leegten’,¹¹⁶ zal zowel worden onderzocht aan de hand van het verhaal van de roman als geheel, als aan de hand van bepaalde randverschijnselen die Gérard Genette *paratext* noemt in *Paratexts: Thresholds of Interpretation* en Lucien Dällenbachs concept *mise en abyme* in *The Mirror in the Text*. De link naar de orale traditie, waarin ook het autobiografische aspect een rol speelt (ook al betreft Ndong-Bidyogo dit eerder op de gemeenschap dan op zichzelf), zal worden onderzocht aan de hand van *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* van Walter J. Ong en *Transparent Minds* van Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* van Dorrit Cohn en *Le Pacte Autobiographique ou l’autobiographie en théorie* van Philippe Lejeune. *Narrative Fiction* van Schlomith Rimmon-Kenan is echter gekozen als handboek en uitgangspunt voor de narratieve analyse omdat Rimmon-Kenan hierin op heldere wijze de belangrijkste lijnen van de narratologie samenvat van wat zij het Anglo-Amerikaanse *New Criticism*, het Russische Formalisme, het Franse Structuralisme, de *Tel-Aviv School of Poetics* en de *Phenomenology of Reading* noemt (1983: 5). Daartoe behoren achtereenvolgens Chatman en Forster (Anglo-Amerikaans), Propp en Uspensky (Russisch), Greimas, Genette en Bremond (Frans), Iser (Duits), Rimmon-Kenan zelf (Israëliësch) en Bal wiens theorie gebaseerd is op die van Genette.

¹¹⁵ Focalisatie is hierbij een belangrijk ‘manipulatief’ middel omdat hierdoor bepaald wordt met wie de lezer kan meekijken of meevoelen (Bal, 124 / Korsten, 253).

¹¹⁶ Hier kan gewezen worden op de theorie van Wolfgang Iser die nader uiteengezet zal worden in dit hoofdstuk onder *Narrative Fiction*; 5. *De rol van de lezer*. Iser (en met hem ook Rimmon-Kenan) wijst op ‘gaten’ in een tekst die door de lezer worden gevuld. Ook deze gaten zouden als leegten beschouwd kunnen worden, parallel aan Badiou’s theorie over leegten (zie het theoretisch kader van dit onderzoek).

Teksten als 'omlijsting' en weerspiegeling van het verhaal

In het voorwoord van *Paratexts: Thresholds of Interpretation* noemt Genette de (tekst)elementen die zich “on the threshold of the text” (op de drempel van de tekst), en zich daarmee zowel binnen als buiten de tekst bevinden, *paratext*. Hij wijst er op dat een literaire tekst zelden wordt gepresenteerd “in a unadorned state” (1997: 1), maar vergezeld gaat met, bijvoorbeeld, de naam van de auteur, titel, een voorwoord en illustraties, als een soort omlijsting van die tekst. Daardoor wordt volgens hem de aanwezigheid van een tekst (en de ontvangst als boek) in de wereld zeker gesteld (Ibid.). *Paratext* zou men dus op kunnen vatten als hetgeen op de drempel ‘is en tegelijkertijd niet is’ (Rancière, 1999: 38) of tussenruimte (Badiou, 2005/2012: 94) en zo bijdraagt aan de zichtbaarheid van de tekst, evenals de in de tekst aanwezige (politieke) ideeën. Genette noemt *paratext* = *peritext* + *epitext* (Ibid. 5), waarbij *peritext* verwijst naar elementen die direct gerelateerd zijn aan de tekst, zoals de titel, het voorwoord en bepaalde verwijzingen, en *epitext* naar elementen hier omheen, zoals interviews, publiciteit en recensies. Volgens Genette gaat er van elementen die behoren tot de *paratext* een boodschap uit als “a paratextual message, whatever it may be” (1997: 4). Onderzocht zal worden waar er in de werken van de auteurs uit Equatoriaal Guinea sprake is van *paratext* en hoe die *paratext* zich verhoudt tot de algehele tekst.

De gekozen romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea bevatten verhalen en lyrische elementen die al dan niet zijn ingebed in de tekst; als *paratext* volgens de definitie van Genette, of als *mise en abyme*. Lucien Dällenbach definieert de *mise en abyme* in *The Mirror in the Text*, voor het eerst gebruikt in een tekst door André Gide, als een interne spiegel die het geheel van het verhaal reflecteert door middel van een eenvoudige, herhaalde verdubbeling (1989: 36).¹¹⁷ In de *mise en abyme* voltrekt zich volgens Dällenbach een spiegeling als schijnbare (of paradoxale) verdubbeling van het geheel, waarin eveneens een terugblik of voorspelling verborgen kan zitten, als iets wat zich afspeelt tussen het ‘already’ en het ‘not yet’, en die zo een breuk kan vormen in de tekst (67). De *mise en abyme*-theorie van Dällenbach zal worden ingezet om na te gaan of en waar er in elk van de romans sprake is van een *mise en abyme* als eventuele breuk of *pivot* (draai of omslagpunt) in de tekst als geheel. Onderzocht zal eveneens worden waar de *mise en abyme* het verhaal structuur geeft;

¹¹⁷ Dällenbach wijst er op dat André Gide (1869-1951) het begrip *mise en abyme* gebruikte in een tekst in 1891 als begrip ontleend aan de heraldiek; als figuur 'en abîme' in het midden van een schild dat gecombineerd wordt met andere figuren, maar dat het geen van die figuren raakt.

door het als *pivot* gecentraliseerd in tweeën te splitsen, of door als herhalend *leitmotief* te gelden met een eventuele verwijzing naar de plot van het verhaal (Dällenbach, 70,71).¹¹⁸

Orale vertelling

Aan de hand van Walter J. Ongs *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* zal worden onderzocht wat de orale kenmerken zijn in de romans en welke betekenissen hieruit kunnen worden afgeleid. Ong noemt het Hebreeuwse woord *dabar* dat zowel ‘woord’ als ‘gebeurtenis’ betekent en daarmee een vorm van actie inhoudt (1982: 32). Het orale zou zich volgens Ong meer lenen voor actie en dynamiek omdat het gesproken woord meer tot ons doordringt dan zien en daarmee ook meer macht en kracht heeft (hetgeen zou aansluiten bij de idee van [politieke] actie van Rancière en Badiou). Volgens Ong kan geluid niet klinken zonder kracht en dynamiek (Ibid.), maar die dynamiek (en vluchtigheid) leidt er ook toe dat er in het orale andere mechanismen van kracht zijn dan in een geschreven tekst. Om de gesproken tekst te kunnen onthouden gelden hulpmiddelen als ritme, herhaling van bepaalde formules in de vorm van vaste uitdrukkingen (clichés) en spreekwoorden (34). Daarbij doet Ong een opsomming van tal van kenmerken die voortvloeien uit zowel het onthouden van een tekst als de interactie met het publiek, het spreken en het luisteren. In orale teksten is volgens hem naast de vele herhalingen sprake van samentrekkingen en overbodigheden die uitmonden in clichés (de moedige soldaat, de mooie prinses), een voorkeur voor uitgesproken of bizarre personages (helden, monsters, cyclopen) en bepaalde tegenstellingen (helden tegenover schurken, goed en kwaad) (70). Dit zijn elementen die houvast geven in het verhaal, maar het heeft volgens Ong ook te maken met de communicatie waarbij het publiek in de orale traditie vaak wordt uitgedaagd door laster, spot in een actuele (op het nu gerichte) context en “een enthousiaste beschrijving van fysiek geweld” (1982: 44). In die context is er weinig afstand tussen de verteller en het publiek omdat volgens Ong geluid (in tegenstelling tot de zichtbare tekst) groepen samenbrengt: “Sight isolates, sound incorporates. [...] By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense” (Ibid.: 72). Dit idee sluit aan bij de op een op de gemeenschap gerichte literatuur van Afrikaanse schrijvers en schrijvers uit Equatoriaal

¹¹⁸ Dat de *mise en abyme* op zichzelf kan worden bestudeerd als spiegeling van de tekst en als element dat structuur aan het verhaal kan geven, maakt het volgens Dällenbach zowel tot object als subject van interpretatie: “The *mise en abyme* is thus both presupposed by the preceding text and presupposes the succeeding text, is both the object and subject of interpretation, and finds in this central position a platform on which the reading of the text can pivot” (70).

Guinea in het bijzonder, die zich als individu (subject) bij wijze van “politieke procedure” met iets anders verbinden dan zichzelf.¹¹⁹

In *Transparent Minds* wijst Dorrit Cohn op nog een ander aspect dat eveneens betrokken kan worden op de schrijvers uit Equatoriaal Guinea, wiens werken weliswaar elementen bevatten vanuit een orale traditie, maar die behoren tot de geschreven literatuur. In het hoofdstuk “From Narration to Monologue” gaat zij in op wat zij noemt “the ambiguities between writing and speaking, between audience-address and self-address [...]” (1978: 176). Zij bespreekt deze ambiguïteit aan de hand van de gelaagdheid in Dostoevsky’s *Notes from Underground* waarbij Dostoevsky zich met zijn verteller op verschillende vertelniveaus begeeft en zich al dan niet tot een (denkbeeldig) publiek richt.¹²⁰ Deze analyse van Cohn zal gebruikt worden om na te gaan of er in de romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea ook sprake is van een dergelijke ambiguïteit, waarbij het de vraag is hoe zij die ambiguïteit oplossen.

Het autobiografische pact

Of de verteller geloofwaardig overkomt op de lezer en er door de roman ‘waarheid’ geschiedt geschiedt,¹²¹ heeft volgens Philippe Lejeune in *Le Pacte Autobiographique ou l’autobiographie en théorie* te maken met het ‘verbond’ dat de schrijver al dan niet met de lezer aangaat (1975: 28). In dat verbond, onderscheidt Lejeune een aantal mogelijkheden die samenhangen met de relatie tussen de naam van de auteur en die van de verteller, die hij uitwerkt in een schema (Ibid.). De eerste mogelijkheid is dat het personage van de verteller een andere naam heeft dan de auteur, wat een autobiografie uitsluit. De tweede mogelijkheid is dat het personage van de verteller geen naam heeft; volgens Lejeune de meest complexe situatie omdat in dit geval alles afhangt van “la pacte conclu par l’auteur” (Ibid.: 29), waarbij ook weer drie mogelijkheden te onderscheiden zijn; het kan dan gaan a. om wat hij het “pacte romanesque” noemt, waarbij het autobiografische is uitbesteed aan een andere verteller, b. om wat hij “pacte zero” noemt, waarbij de verteller geen naam heeft, er van geen enkel pact

¹¹⁹ Dit sluit aan bij Badiou’s idee dat het individu op zichzelf niets is; dat in de subjectivering van het woord ‘communisme’ het individu de politieke procedure met iets anders verbindt dan zichzelf (Bloois en van den Hemel, 283).

¹²⁰ “The narrative presentation in this story thus consists of at least three superimposed layers: a written record in its alleged format; a spoken and audience-directed discourse in its pervasive speech-patterns; a silent self-address in the true meaning of its verbal gesture. The underground man writes as if he were thinking, but he thinks as if he were addressing others.” (*Transparent Minds*, 177)

¹²¹ Refererend aan Badiou’s *waarheidsprocedure*.

sprake is (noch “romanesque”, noch “autobiografique”) en de lezer af moet gaan op de namen van andere personages en de omstandigheden, c. om wat hij het “pacte autobiographique” noemt, waarbij de auteur zich identiek aan de verteller heeft verklaard, echter zonder naam (Ibid.). De derde mogelijkheid is dat de naam van het personage van de verteller dezelfde is als die van de auteur en dan is er volgens Lejeune sprake van een autobiografie die elke vorm van fictie uitsluit (30).

Volgens Lejeune bestaat er geen verschil tussen een autobiografie en een autobiografische roman: “Comment distinguer l’autobiographie du roman autobiographique? [...] il n’y a aucune difference” (1975: 26), omdat het zou gaan om dezelfde procedés. Dorrit Cohn weerspreekt dit in *The Distinction of Fiction*; volgens haar maakt het voor de verhouding tussen de lezer en het personage van de verteller wel uit of wij te maken hebben met een al dan niet fictionele autobiografie. Zij noemt de afstand tussen schrijver en verteller in de eerste persoon (en daarmee ook zijn betrouwbaarheid) variabel als het gaat om de beoordeling door de lezer, wat de fictionele autobiografie tot een andere ervaring maakt dan de echte autobiografie (1978: 34).

Narrative Fiction

De romans van Ndong-Bidyogo, Nsue Angüe en Ávila Laurel zijn verhalende teksten die voldoen aan Schlomith Rimmon-Kenan's omschrijving van “narrative fiction” als “the narration of a succession of fictional events” (1983: 2). Rimmon-Kenan schrijft in de inleiding van *Narrative fiction* dat haar overzicht niet georganiseerd is volgens ‘scholen’ of individuele theoretici, maar eerder rond de “*differentia specifica* of narrative fiction (e.g. events, time, narration)” en dat het als zodanig meerdere aspecten samenbrengt, ontleend aan meer theorieën (Ibid: 5). In die inleiding gaat zij eveneens in op een aantal van deze “*differentia specifica*” waaraan het onderscheid tussen de geschiedenis (*story*), tekst (*text*) en verhaal (*narration*) ten grondslag ligt (3).¹²² De geschiedenis bestaat volgens haar uit een reeks gebeurtenissen (*events*) die als verhaal onder woorden zijn gebracht in de tekst als *narrative fiction*; als “the narration of a succession of fictional events” (2,3). Daarbij wijst Rimmon-Kenan er op dat de gebeurtenissen niet per se in chronologische volgorde hoeven te worden verteld en dat deze samenhangen met “the characteristics of the participants dispersed

¹²² Rimmon-Kenan geeft aan dat zij zich hierbij baseert op het onderscheid tussen *histoire*, *récit* en *narration* in *Figures III* van Gérard Genette (1972: 71-6).

throughout” (Ibid.), waarbij alle items van de narratieve inhoud gefilterd worden door “some prism or perspective (‘focalizer’)” (Ibid.).

De gekozen romans van schrijvers uit Equatoriaal Guinea zullen volgens de door Rimmon-Kenan aangedragen methode worden onderzocht. Daarbij zal de nadruk liggen bij die elementen die betrekking hebben op de geschiedenis, het verhaal en de gebeurtenissen,¹²³ de focalisatie van de verteller evenals zijn rol en positie ten opzichte van de geschiedenis en het verhaal, de karakterisering van de personages in het verhaal (met hun al dan niet stereotype karakter) en de rol van de lezer.

1. *Geschiedenis, verhaal en gebeurtenissen*

Volgens Rimmon-Kenan is de geschiedenis van een roman een abstractie en constructie die niet direct toegankelijk is voor de lezer (1983: 6). Om die geschiedenis wel toegankelijk te maken moet deze, ook al is die het niet, worden benaderd als ruw, ongedifferentieerd materiaal waarvan de afzonderlijke componenten in hun “potential of forming networks of internal relations” kunnen worden onderzocht (6,7). Als componenten waarvan de geschiedenis een abstractie is noemt Rimmon-Kenan de specifieke stijl van een tekst, de taal en het tekensysteem die ten grondslag liggen aan wat zij de “narratieve grammatica” noemt (7-9). Daarbij kan het gaan om oppervlaktestructuren en dieper gelegen structuren op zowel taal als narratief niveau (10). Rimmon-Kenan gaat vervolgens in op verschillende modellen van “deep narrative structure” (11)¹²⁴ en “surface narrative structure” (13) en maakt (behorend tot die laatste categorie) een onderscheid tussen narratieve en non-narratieve teksten. Bepalend is daarbij het al dan niet aanwezig zijn van een geschiedenis (en gebeurtenissen): “The presence or absence of a story is what distinguishes narrative from non-narrative texts” (1983: 15).¹²⁵ Nagegaan zal worden waar in de te onderzoeken romans de gebeurtenissen die het verhaal als acties ‘voortstuwen’ kunnen worden onderscheiden van de

¹²³ Hier is de vertaling van Mieke Bal overgenomen van Genette’s *histoire* en *narration* als geschiedenis en verhaal, waarbij Bal de *geschiedenis* ziet als “stof die tot verhaal bewerkt wordt, gedefinieerd als een serie gebeurtenissen.” (Bal, 1990: 20)

¹²⁴ Met volgens haar als belangrijkste modellen die van Lévi-Straus (1958) en Greimas (1966, 1970, 1976); waarbij Rimmon-Kenan onvermeld laat dat zowel Levi-Strauss als Greimas dit overnamen van Chomsky (als basis axioma van het structuralisme en formalisme).

¹²⁵ Daarbij kunnen geschiedenissen en beschrijvingen volgens Rimmon-Kenan wel door elkaar heen lopen: “However, non-story elements may be found in a narrative tekst just as story elements may be found in a non narrative tekst. A novel may well include the description of a cathedral, and the description of a cathedral, say in a guide book, may include the story of its construction” (15).

‘non-narrative’ beschrijvingen. Rimmon-Kenan betreft eveneens tijd en oorzaak (*causality*) bij de samenhang tussen gebeurtenissen en als ‘plot’ van de geschiedenis (17), waarbij zij modellen aanhaalt van Vladimir Propp (20-2) en Claude Bremond (22-7). Propp onderzocht Russische sprookjes waarin hij constante elementen als ‘functie’ waarnam, als gevolg van bepaalde handelingen. Daarentegen geeft het model van Bremond steeds twee keuzemogelijkheden in de handelingen, waardoor de functies niet vastliggen en gebeurtenissen steeds twee kanten uit kunnen gaan (24-5). Dit model gaat dus niet al bij voorbaat uit van een vast handelingspatroon, waardoor het meer inzicht kan geven in de handelingen en in de structuur van de verhalen die bepalend is voor de geschiedenis van elk van de te onderzoeken romans. Om de ‘plot’ en geschiedenis te onderzoeken en beschrijven is daarom gekozen voor het model van Bremond zoals dat door Rimmon-Kenan wordt omgeschreven en getoond.

2. Focalisatie van de verteller

Rimmon-Kenan gebruikt de term ‘focalisatie’ (in navolging van Genette en Bal) voor het ‘prisma’, ‘perspectief’ of ‘invalshoek’ waardoor de geschiedenis in de tekst wordt verteld, zonder dat de verteller ook de focalisator hoeft te zijn (72). De verteller kan namelijk ook weergeven wat een ander ziet of heeft gezien: “Thus, speaking and seeing, narration and focalization, may, but need not, be attributed to the same agent” (1983: 73). Daarbij wijst zij (in navolging van Bal) op de rol van de focalisator die zich als subject richt op iets of iemand als object (75).¹²⁶ Onder “typen van focalisatie” en “facetten van focalisatie” bespreekt zij onder meer de positie die het subject als focalisator kan innemen ten aanzien van de geschiedenis en welke invloed uit kan gaan van waarnemings-, psychologische en ideologische facetten en hoe die facetten met elkaar in verband staan (75 - 86).

¹²⁶ Er is een verschil van opvatting wat betreft het begrip ‘focalisator’ tussen Bal en Genette. Bal zegt hierover: “Het boek waartegen ik mij het meest heb afgezet, is *Figures III* van Gérard Genette. [...] Genette beschrijft focalisatie aan de hand van het onderscheid tussen de verteller en de persoon bij wie het perspectief ligt. Als tot je doordringt vanuit welk gezichtspunt het verhaal wordt verteld, kun je een expliciet onderscheid maken tussen de focalisator, die de visie op het verhaal geeft, en de identiteit van degene die de visie verwoordt. Het woord “vertelperspectief” suggereert ten onrechte dat de stem en de blik van de verteller samenvallen. Dat is zeker niet altijd het geval.” (Bal in “De keuze van Mieke Bal.” *De Academische Boekengids* 52, sept. 2005: 20-21) Omdat ik op voorhand open wil laten (en wil onderzoeken) of in de romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea “de stem en de blik van de verteller” al dan niet samenvallen kies ik voor de focalisator als aparte instantie volgens de opvatting van Bal.

Refererend aan Bal wijst Rimmon-Kenan op de interne of externe positie die de verteller als focalisator kan hebben ten opzichte van de geschiedenis, wat volgens haar de beleving kan bepalen ten aanzien van de verteller: “External focalization is felt to be close to the narrating agent, and its vehicle is therefore called ‘narrator-focalizer’” (1983: 75).¹²⁷ Met betrekking tot het waarnemingsfacet van ruimte en tijd koppelt Rimmon-Kenan (verwijzend naar Uspensky) een ‘vogelvlucht perspectief’ en het kunnen kijken in heden, verleden en toekomst aan de externe verteller (omdat deze buiten de ruimte en tijd in de geschiedenis alles kan overzien) tegenover het beperkte zicht, tot het heden beperkt, van de interne verteller (78-80). Het waarnemingsfacet definieert Rimmon-Kenan als “the focalizer’s sensory range” en het psychologische facet als “his [focalisator] mind and emotions” (1983: 80), dat eveneens een verschil laat zien tussen de externe en interne focalisator; de externe focalisator heeft volgens Rimmon-Kenan op cognitief gebied een onbeperkte kennis (is alwetend) en is neutraal op emotioneel gebied, terwijl de interne focalisator beperkte kennis heeft en subjectief gekleurd is op emotioneel gebied (80,81). Eveneens is er nog het ideologische facet, dat volgens Rimmon-Kenan vaak verbonden wordt aan de ‘normen van de tekst’ en dat (waarbij zij opnieuw verwijst naar Uspensky) “consists of ‘a general system of viewing the world conceptually’, in accordance with which the events and characters of the story are evaluated” (1983: 82-3). Volgens haar is de ideologie van de verteller-focalisator daarbij bepalend en worden alle andere in de tekst aanwezige ideologieën getoetst aan die in de ‘hogere’ positie geplaatste ideologie van de verteller-focalisator. Maar “the single authoritative external focalizer” kan volgens Rimmon-Kenan echter ook, in meer gecompliceerde gevallen, ruimte geven aan verschillende ideologische posities die geheel of voor een deel met elkaar in strijd zijn (83).

3. Rol van de verteller

In het hoofdstuk “Narration: levels and voices” gaat Rimmon-Kenan in op de rol van de verteller aan de hand van een model van Seymour Chatman (87), waarin de *narrator* als al dan niet fictieve verteller wordt gekoppeld aan de *real author* en de *implied* (ingesloten) *author* (evenals de *narratee* als al dan niet fictieve ‘toehoorder’ gekoppeld wordt aan de *real*

¹²⁷ Bal zegt het volgende over interne en externe focalisatie: “Wanneer de focalisatie berust bij een personage dat in de geschiedenis optreedt, zouden we kunnen spreken van *interne* focalisatie. Parallel aan de terminologie rond de verteller kunnen we dan met *externe* focalisatie aangeven, dat een buiten de geschiedenis staande instantie als focalisatie fungeert.” (Bal, 1990: 119)

reader en de *implied reader*). Zij tekent echter bezwaar aan tegen Chatmans idee dat elke tekst een *implied author* (en een *implied reader*) heeft en slechts een optionele *narrator* (en *narratee*) (89). Volgens Rimmon-Kenan kan er geen sprake zijn van een *implied author* zonder verteller en zou die impliciete auteur zonder de aanwezigheid van een verteller moeten worden ‘gedepersonaliseerd’:

My claim is that if it is to be consistently distinguished from the real author and narrator, the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice (i.e. subject). It follows, therefore, that the implied author cannot literally be a participant in the narrative communication situation (1983: 89).

Een tekst kan dus impliciet normen bevatten zonder dat de stem van de auteur er letterlijk in doorklinkt. Daarbij is er volgens Rimmon-Kenan (in tegenstelling tot Chatmans opvatting) altijd sprake van een verteller: “In my view there is always a teller in the tale, at least in the sense that any utterance or record of an utterance presupposes someone who has uttered it” (Ibid.).

Dat de verteller de gebeurtenis (*event*) ook in een bepaalde relatie tot de geschiedenis (*story*) vertelt, wordt door Rimmon-Kenan uiteengezet in “temporal relations” (90). Zij haalt daarbij vier (door Genette) geclassificeerde mogelijkheden aan: als iets verteld wordt nadat het is gebeurd (1), als iets verteld voorafgaand aan wat gebeurt (bijvoorbeeld bij wijze van voorspelling) (2), als iets wordt verteld terwijl het gebeurt (waarbij Rimmon-Kenan een fragment in de tweede persoon aanhaalt) (3) en als iets ‘intercalated’ (afwisselend) gelijktijdig en dan weer niet gelijktijdig met de gebeurtenis verteld wordt (4) (90,91). Daarbij wijst zij ook op de duur van de vertelling (verteltijd) van het verhaal ten opzichte van de geschiedenis, die volgens haar nogal eens wordt veronachtzaamd omdat de meeste geschiedenissen traditiegetrouw verteld worden alsof ze gebeuren op hetzelfde moment als dat van de vertelling (91). Rimmon-Kenan suggereert daarbij dat dit anders zou zijn bij “narratives in narratives”, maar die zijn volgens haar meer uitzondering dan regel (91). Romans van Afrikaanse schrijvers lijken echter juist in de regel ‘verhalen in de verhalen’ te bevatten met een of meer vertellers, waardoor de door Rimmon-Kenan aangehaalde “temporal relations” voor dit onderzoek extra van belang lijken.

De verteller kan een verteller zijn *van* de geschiedenis, waarop volgens Rimmon-Kenan het voorgaande betrekking heeft, maar zij wijst er op dat er ook een verhaal *in* de geschiedenis kan worden verteld (92). Daarbij spelen verschillende vertelniveaus, waarvan

het vertelniveau van de geschiedenis wordt aangeduid met de term *diegesis* (Genette). Boven dit *diegesis* niveau van de geschiedenis bevindt zich volgens deze theorie het *extradiegetic* niveau. Rimmon-Kenan stelt dat het vertelniveau waartoe de verteller behoort, de mate waarin hij deelneemt aan de geschiedenis, zijn zichtbaarheid en zijn betrouwbaarheid cruciale factoren zijn, wil de lezer de geschiedenis begrijpen en er zijn houding tegenover kunnen bepalen (95). Zij gaat (refererend aan Genette) in op verschillende typen vertellers en hun verhouding tot het verhaal of de geschiedenis die zij vertellen; zowel *extradiegetic* als *intradiegetic* vertellers kunnen afwezig of aanwezig (dat wil zeggen al dan niet zichtbaar) zijn in de geschiedenis die zij vertellen, waarbij een verteller die niet deelneemt aan de geschiedenis *heterodiegetic* wordt genoemd en een verteller die wel aan het geschiedenis deelneemt *homodiegetic* (97). Daarbij stelt Rimmon-Kenan ook de betrouwbaarheid van de verteller aan de orde, waarbij een betrouwbare verteller gezaghebbend is met betrekking tot “the fictional truth” en een onbetrouwbare verteller reden geeft tot “suspect” (101). Als voornaamste redenen van onbetrouwbaarheid geeft zij “the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic valuescheme” (Ibid.). Daarentegen is een *extradiegetic* verteller, vooral wanneer hij eveneens *heterodiegetic* is, volgens Rimmon-Kenan naar alle waarschijnlijkheid betrouwbaar (104).

4. Karakterisering van de personages

In het verlengde van Barthes’ ‘dood van de auteur’ gaat Rimmon-Kenan in op het, volgens haar, door diverse moderne schrijvers en eigentijdse (structuralistische) theoretici ‘dood verklaarde personage’:¹²⁸

Character, then, is pronounced ‘dead’ by many modern writers. Nails are added to its coffin by various contemporary theorists. Structuralists can hardly accommodate character within their theories, because of their commitment to an ideology which ‘decenters’ man and runs counter to the notions of individuality and psychological depth [...]. (1983: 30)

De twee problemen die zij ziet met betrekking tot “the mode of existence of character” vat zij samen onder de kop “People or words?” (31),¹²⁹ waarbij vanuit “mimetic theories” personages gelijk worden gesteld aan “people” en vanuit “semiotic theories”

¹²⁸ Met ‘modern’ en ‘eigentijds’ wordt hier de twintigste eeuw bedoeld en de tijd waarin *Narrative Fiction* uitkwam.

¹²⁹ Ontleend aan Mieke Bals *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (1979).

(structuralistische theorieën) aan “words” (33). Zelf stelt zij dat deze twee uiteen liggende opvattingen gerelateerd kunnen worden aan verschillende aspecten van “narrative fiction”, dat de personages zowel uit de tekst als uit het verhaal en geschiedenis kunnen worden afgeleid: “In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are partly modelled on the reader’s conception of people and in this they are person-like” (1983: 33).

In het verlengde van “people or words”, gaat het volgens Rimmon-Kenan ook om “being or doing” (Ibid. 34). Een personage als “being” heeft volgens haar eerder de boventoon in de meer psychologische verhalen en een personage als “doing” in ‘a-psychologische’ actie verhalen (36). Zij wijst op Propps onderscheid van personages en hun rollen op grond van hun daden (34),¹³⁰ en op het schema van Greimas waarin *actanten* zowel personages als objecten kunnen zijn (als zender of ontvanger, helper of tegenstander, subject of object) die door actie worden bepaald (35). Rimmon-Kenan laat zowel zien hoe personages uit een tekst kunnen worden afgeleid als hoe ze kunnen worden geclassificeerd (36-42). Wat betreft hun classificatie gaat zij (aan de hand van de theorie van Forster) in op het onderscheid tussen ‘*flat*’ *characters* en ‘*round*’ *characters* (40). ‘*Flat*’ *characters* worden omschreven als karikaturale types, in hun puurste vorm slechts geconstrueerd rond een enkel idee of eigenschap die in een zin kan worden uitgedrukt, zonder dat hun karakter zich ontwikkelt. ‘*Round*’ *characters* zijn daarvan het tegendeel; hebben meer dan een eigenschap en maken in de loop van de geschiedenis wel een ontwikkeling door. Rimmon-Kenan maakt hierbij de kanttekening dat een *flat character* soms ook wel een ontwikkeling doormaakt, terwijl een *round character* ook in ontwikkeling stil kan staan (41). Zij wijst verder nog op de mogelijkheid (volgens de theorie van Uspensky) die allegorische figuren, karikaturen en types construeert rond een (overheersend) kenmerk, zoals een naam, een bepaalde eigenschap die uit andere eigenschappen naar voren wordt gehaald of een eigenschap die verbonden wordt aan een bepaalde groep (Ibid.). Personages met weinig (gecompliceerde) kenmerken en die zich niet ontwikkelen zijn volgens Rimmon-Kenan vaak “minor” met een bijvoorbeeld een functie die in dienst staat van het sociale milieu van de hoofdpersoon (Ibid.). Hier tegenover staan de “fully developed characters” die ruimte bieden voor de *penetration into the ‘inner life’* (42).

¹³⁰ “Thus Propp subordinates characters to ‘spheres of action’ within which their performance can be categorized according to seven general roles: the villain, the donor, the helper, the sought-for-person and her father, the dispatcher, the hero and the false hero.”

5. Rol van de lezer

Om na te gaan of de lezer ook daadwerkelijk wordt aangezet tot nadenken over “*nuestra existencia como pueblo*”, zoals Ndongo-Bidyogo beoogt met zijn roman, zal behalve naar de rol van de verteller ook gekeken worden naar die van tekst en de lezer. Rimmon-Kenan wijst op een Anglo-Amerikaanse, evenals een Franse structuralistische tendens die de tekst behandelt als een min of meer autonoom object dat zich vormt in een wederzijdse relatie met de lezer (1983: 118). In “The text and its reading” haalt zij het volgende citaat aan van Wolfgang Iser: “A text can only come to life when it is read, and if it is to be examined, it must therefore be studied through the eyes of the reader.”¹³¹ Zij voegt daar nog aan toe: “Just as the reader participates in the production of the text’s meaning so the text shapes the reader” (Ibid.). Dit houdt volgens haar in (refererend aan Umberto Eco), dat een tekst die een lezer ‘kiest’, ook een bepaald beeld van de lezer projecteert, waarmee de lezer impliciet wordt aan de tekst: “The reader is thus both an image of certain competence brought to the text and structuring of such a competence within the text.” (Ibid: 119) Zoals sprake kan zijn van een *implied author*, kan er dus ook sprake zijn van een *implied reader of narratee*.¹³²

Rimmon-Kenan besteedt eveneens aandacht aan hoe *delay* en *gaps* (gaten) in een tekst ervoor kunnen zorgen dat de lezer blijft lezen (126-130). Wat betreft *gaps* verwijst zij opnieuw naar Iser die beweert dat geen enkel verhaal in zijn geheel verteld kan worden, hetgeen impliceert dat er altijd en onvermijdelijk openingen of gaten in de tekst blijven die de dynamiek van het verhaal bepalen doordat de lezer deze gaten vult:

Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in gaps left by the text itself.¹³³

Rimmon-Kenan gaat hier aan de hand van diverse literatuurwetenschappers (behalve Iser ook Perry, Sternberg, Eco, Miller) op door. Zij wijst er op dat *gaps* kunnen optreden waar coherente modellen (frames) met elkaar botsen en waardoor bij de lezer vragen rijzen. Zij heeft het in dit verband ook over gaten als *hermeneutic* of *information gaps* (129). Daarbij kan een *gap*

¹³¹ Iser, W., in Rimmon-Kenan, 1983: 118.

¹³² In een eerder hoofdstuk wijst Rimmon-Kenan er op (vanuit de theorie van Chatman) dat ook de *narratee extradiegetic* of *intradiegetic* kan zijn en daarmee al dan niet zichtbaar in de tekst aanwezig, met hieraan verbonden eveneens een meer of mindere mate van betrouwbaarheid (105).

¹³³ Iser W., in Rimmon-Kenan, 1983: 128.

volgens haar tijdelijk of permanent zijn en betrekking hebben op zowel toekomst (*prolepsis*) als verleden (*analepsis*). Een tijdelijke *gap* wordt ergens in de tekst weer door de lezer opgevuld en een permanente *gap* blijft open staan gedurende de hele tekst, maar dit kan slechts achteraf door de lezer worden geconstateerd. Voor mijn onderzoek is vooral de werking [!] van *gaps* van belang omdat, volgens Iser, dat wat in de literatuur gezegd wordt juist betekenis krijgt door wat niet gezegd wordt en vervolgens ingevuld wordt in het hoofd van de lezer (Iser, 1980: 111).¹³⁴ We weten echter niet wat die invulling is omdat wij niet in elkaars hoofd kunnen kijken, waardoor wij volgens Iser tot op zekere hoogte onzichtbaar blijven voor elkaar, waarmee ook *gaps* open blijven als “no-thing” (108). Iser’s theorie over de werking van *gaps* in de literatuur sluit zo aan bij die van Badiou’s over leegten in de (beeldende) kunst.¹³⁵

De lezer kwam verder ook al aan de orde in samenhang met onder andere de focalisatie van de verteller (waarbij een externe focalisator volgens Rimmon-Kenan dichter bij de lezer staat), de betrouwbaarheid en geloofwaardigheid van de verteller (samenhangend met zijn positie ten aanzien van het verhaal, zijn kennis, persoonlijke betrokkenheid en waarden) en de invulling van de personages; waarbij Rimmon-Kenan er op wijst dat *flat characters* makkelijker voor de lezer te onthouden zijn dan *round characters*.

Beelden

Visuele analyse in visual literacy

In het onderzoek van beelden is er, onder andere, sprake van een internationaal debat over hoe de visuele waarneming verbeterd kan worden. Daarvoor wordt de term *visual literacy* (visuele geletterdheid ofwel visueel alfabetisme) gebruikt. Deze term werd in 1969 voor het eerst gebruikt door John Debes (1914-1986) tijdens een conferentie waarin men zocht naar een methode om anderen, niet alleen door middel van het beeld, maar ook door middel van het

¹³⁴ “What is said only appears to take on significance as a reference to what is not said; it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning. But as the unsaid comes to life in the reader's imagination, so the said ‘expands’ to take on greater significance than might have been supposed: even trivial scenes can seem surprisingly profound” (Iser, 1980: 11). Volgens Iser begint met een overbrugging van de gaten in de tekst door de lezer ook pas de communicatie: “Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves” (Ibid.).

¹³⁵ Zie het theoretisch kader van dit onderzoek.

woord beter te laten kijken (Fransecky en Debes, 1972: 7).¹³⁶ Het door Debes en Fransecky in 1972 gepubliceerde *Visual Literacy: A way to learn – A way to teach* werd, naast een handleiding voor docenten, ook een beginpunt van een onderzoeksveld van wetenschappers uit verschillende disciplines. De discussie spitst zich daarbij, volgens Joanna Kedra, toe op het al dan niet parallel lopen van een visuele en een grammaticale ‘geletterdheid’, terwijl de definitie van *visual literacy* volgens haar eveneens is veranderd door een focus op verschillende doelgroepen en een veranderende context als gevolg van de opkomst van digitale massamedia (Kedra, 69). Bovendien groeide de belangstelling voor bredere visies op de waarneming zoals een *embodied experience*, waarbij het kijken als een lichamelijke ervaring werd beschouwd, in plaats van slechts een geïsoleerde visuele ervaring (Ibid.). Daarentegen betreft *visual literacy* volgens sommige onderzoekers vooral het kunnen interpreteren en begrijpen van beelden. Over het algemeen gaat het verbeteren van *visual literacy* gepaard met bepaalde vaardigheden die betrekking hebben op formele kenmerken (zoals bijvoorbeeld lijn, vorm, licht, kleur, ordening) en cultureel bepaalde beeldconventies; als een soort grammatica waarbij die formele componenten zich echter niet op dezelfde wijze tot elkaar verhouden als de systematische regels van grammatica in taal (Kedra, 77).

In algemene zin concentreert visuele analyse, als basisvaardigheid voor *visual literacy* zich evenals een narratieve analyse op de relaties tussen onderdelen van een structuur. Voor mijn onderzoek, dat zich richt op de afzonderlijke werken, zal ik de visuele en narratieve analyse inzetten als parallel systemen, hetgeen aansluit bij de opvatting binnen *visual literacy* die visuele en grammaticale structuren beschouwt als parallelle systemen. De methodische verwantschap is er wel wat betreft het blootleggen van structuren; waar het bij een narratieve analyse gaat om de structuur van de tekst, kan door middel van visuele analyse de structuur worden blootgelegd van het beeld dat betekenis krijgt door aan elkaar gerelateerde beeldelementen als vlak, lijn, vorm, licht, kleur, ruimte en compositie. In Esono Ebalé’s beelden is echter vaak ook sprake van tekst, zowel deel uitmakend van het beeld als aanvullend en min of meer los van het beeld, waardoor zijn beelden ook door de tekst als *embodied experience* beschouwd kunnen worden. De beelden zullen dus niet alleen

¹³⁶ “Visual Literacy refers to a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to normal human learning. When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visual actions, objects, and symbols natural or man-made, that he encounters in his environment. Through the creative use of these competencies, he is able to communicate with others. Through the appreciative use of these competencies, he is able comprehend and enjoy the masterworks of visual communications.”

geanalyseerd worden aan de hand van de hierboven genoemde en aan het beeld gerelateerde kenmerken, maar er zal ook gekeken worden naar de hierin of hierbij geplaatste teksten waaruit eventueel (cultuur gerelateerde) betekenissen zullen worden afgeleid.

Visuele analyse in relatie tot visuele media

Bij de visuele analyse zal een onderscheid worden gemaakt tussen de verschillende gebruikte artistieke visuele media. Volgens Hilde Van Gelder en Helen Westgeest is een medium meer dan alleen maar een techniek en middel om een aan de visuele wereld ontleend fragment of idee weer te geven; in de inleiding van *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art* stellen zij dat wij door middel van het gebruikte medium niet alleen inzicht krijgen in de werking van dit medium, maar ook in hoe wij de wereld om ons heen waarnemen en begrijpen (2011: 5). Daarmee zou er sprake zijn van een wederzijdse beïnvloeding tussen het subject en het medium waarin het subject is afgebeeld :

How does “a photograph” (rather than, for instance, a painting) influence the meaning of the subject and contents? More generally, what insights do photographs provide in how societies construct reality? Gaining insight into the working of a medium means understanding how we deal with the world around us. (Ibid.)

Naast de fysieke componenten – gereedschappen en materialen – impliceren verschillende media volgens Van Gelder en Westgeest ook verschillende processen die een rol spelen bij het mediëren. Volgens deze opvatting doet het er dus toe welk artistiek medium gekozen wordt om de ons omringende wereld weer te geven en te begrijpen. In dit onderzoek kies ik daarom voor een beeldanalyse aan de hand van de gebruikte artistieke media die zullen worden onderverdeeld in tekeningen, strips en beeldverhalen en (digitale) collages en karikaturen.

In de werken is echter eveneens sprake van een vervaging van de grenzen tussen de artistieke media, bijvoorbeeld waar de kunstenaar (digitaal) getekende fragmenten combineert met fotografische beelden. Volgens Van Gelder en Westgeest verwijzen artistieke media behalve naar wat van buiten komt ook naar zichzelf, waarmee bij een vermenging van verschillende media ook de identiteit van elk medium verschuift of verandert; wat tot op zekere hoogte vergelijkbaar is met de veranderlijkheid, volgens sociologen en psychologen, van de menselijke identiteit (5,6). De focus zal in mijn onderzoek echter niet liggen bij de

(identiteit van) kunstenaar, maar bij zijn werken die, waar sprake is van *mixed media*, een ‘hybride’ karakter hebben. Van Gelder en Westgeest zien in deze hybride vorm (die ook aan de orde is in de fotografie) een weerspiegeling van de vervaging van grenzen in hoe wij tegenwoordig leven: “That photographers borrow from and combine their work with elements from other media may well be viewed as a reflection of how we live today” (2011: 3).¹³⁷ In haar inleiding van *Slow Painting. Contemplation and Critique in the Digital Age* wijst Westgeest verder nog op de rol van de beschouwer in de (digitale) collage cultuur. Behalve dat die cultuur een verruiming impliceert van de traditionele media, verruimt de beschouwer volgens haar ook zijn eigen associaties in wat zij *slow processes of observation* noemt (2021: 11). Door in de methodologie onderscheid te maken tussen de verschillende media en hoe deze met elkaar worden vermengd, kan eveneens nagegaan worden waar Esono Ebalé met zijn werken dergelijke associaties en processen in gang zet bij de beschouwer.

Visuele analyse in relatie tot de op het beeld betrokken theorieën

Eveneens zullen er specifieke op het beeld en de artistieke media betrokken theorieën in de beeldanalyse worden meegenomen. Achtereenvolgens zijn dat de theorieën van Norman Bryson (over tekeningen), Will Eisner, David Carrier en Joost Pollmann (over strips), Joost Schilperoort en Alfons Maas (over beeldverhalen) en Nancy Roth, Mikhail Bakhtin, Erik van de Ligt, Marjorie Garber en Noelia Hobeika (over collages en karikaturen). Deze theorieën zullen in verband worden gebracht met de theorieën van het theoretisch kader die gaan over een (politieke) breuk (Rancière, Badiou) en *leegten* (Badiou).

Norman Brysons idee over een tekening als “A Walk for a Walk’s Sake” (2003: 149), als het directe resultaat (in het moment) van een lijn die als ‘een wandeling om de wandeling’ over het papier gaat, zal gebruikt worden om na te gaan hoe Esono Ebalé in zijn tekeningen vlakken vult, tegenover wat hij in die tekeningen open laat. Aan de hand van een beeldanalyse van aspecten zoals voorstelling, vorm, kleur, ruimte uitbeelding en compositie zal gekeken

¹³⁷ Zij verwijzen daarbij naar Rosalind Kraus die het in dit verband heeft over een *post-medium era* waarin media losgekoppeld worden van hun geschiedenis (2011: 3). Volgens van Gelder en Westgeest is er echter niet zo zeer sprake van een loskoppeling, maar van een herontdekking van bepaalde media in relatie tot hun geschiedenis: “As we demonstrate in this volume, however, hybrid forms of photography may draw attention to characteristics of the various media involved, rather than merely negate medium issues, and often such forms indeed lead to media reinvention in relation to their history” (Ibid.).

worden welke betekenissen uit zijn tekeningen kunnen worden afgeleid, waarbij de focus zal liggen op waar zich ‘leegten’ bevinden tegenover wat in zijn tekeningen ‘vol’ is.

Vervolgens zullen Esono Ebalé’s stripverhalen worden onderzocht met behulp van de stripanalyses van Will Eisner, Joost Pollmann en die van David Carrier. Carrier kiest in *The Aesthetics of Comics* voor een meer filosofische en kunsthistorische benadering,¹³⁸ terwijl Eisner en Pollmann zich in praktische verhandelingen over strips richten op specifieke kenmerken zoals de vormgeving van de tekst en die van de kaders, evenals de hoeveelheid kaders en hun positionering binnen de bladspiegel, de vorm van de tekstballonnen en keuzes wat betreft de lijn, ruimte uitbeelding, compositie, enz. Met behulp van deze analyses en het theoretisch kader zal worden nagegaan wat in Esono Ebalé’s strips de lege vormen en figuren zijn en hoe die het verhaal openen.

Of er ook een verband gelegd kan worden tussen lege figuren en de in de strips aanwezige stereotypen en metaforen zal nagegaan worden met behulp van de methode die de communicatiewetenschappers Joost Schilperoord en Alfons Maas gebruiken in hun onderzoek naar metaforen in politieke cartoons. Zij wijzen in hun hoofdstuk “Visual metaphoric conceptualization in political cartoons” in *Multimodal Metaphor* op de specifieke rol die metaforen spelen in (politieke) cartoons, omdat ze een kritische houding impliceren ten aanzien van een specifieke sociaal-culturele situatie, gebeurtenis of persoon (2009: 215). Daarmee kan eveneens worden blootgelegd hoe Esono Ebalé zijn strips en beeldverhalen metaforisch inzet met het oog op een bepaalde (maatschappelijke of politieke) breuk en verandering.

In de meeste van te onderzoeken (digitale) collages komen tegengestelde of ‘botsende’ elementen samen, zoals bijvoorbeeld ook in de fotomontages van John Heartfield die dit “liegen en de waarheid vertellen” noemde (Pachnicke en Honnef, 1992: 14). Hierin ligt de link naar wat Rancière omschrijft als de “dialectische montage”, waarin zich “onverenigbaarheden” voltrekken en waarin volgens hem een politieke breuk wortelt (2010: 62-74). Om het politieke van de ‘breukelementen’ in Esono Ebalé’s collages en karikaturen (twee categorieën die in zijn werk in elkaar overlopen) te achterhalen, zal een relatie gelegd

¹³⁸ Carrier noemt *Art and Illusion* van Gombrich en *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* van Danto als de aan zijn verhandeling ten grondslag liggende werken: “My dual concerns, art-historical and philosophical, thus run through the entire book” (2000: 3). Hij onderstreept zijn afwijkende benadering (in vergelijking tot andere onderzoekers van strips) als volgt: “Although there have been various semiotic accounts of comics, no one has identified the specifically philosophical problems posed by comics. The theorizing developed in this book is closer to Gombrich’s than to the semiotic theories that became fashionable in the American art world in the 1980s” (Ibid. 5).

worden met de fotomontages van Heartfield en met wat theoretici over zowel Heartfield als collages en karikaturen in het algemeen hebben aangegeven (Nancy Roth, Noelia Hobeika).

De theorieën van Mikhail Bakhtin en Marjorie Garber zullen worden ingezet bij de Obiangkarikaturen die de president tonen in allerlei primitieve of seksueel getinte hoedanigheden. Met Bakhtins theorie zal worden onderzocht welke rol de populaire lach en de ‘onderbuik’ speelt bij de Obiangkarikaturen en met Garbers theorie welke rol het feminiene en ‘crossovers’ daarbij spelen. Aan de hand van deze theorieën zal worden nagegaan hoe de kunstenaar de president in zijn karikaturen ‘politiek onschadelijk’ maakt; waarin de politieke of evenementiële breuk gelegen zou kunnen zijn, waarin zich ‘waarheid’ voltrekt.