



Workshop Narratologie voor dummy's

Startdag Kinder- en Jeugdjury, Antwerpen 01-10-2011

Stijn Praet

Inleiding: narratologie en verhalen

SLIDE 1 Men heeft mij enkele weken geleden gevraagd u vandaag iets te komen vertellen over een wetenschappelijke methode die "narratologie" heet. De bedoeling is u een aantal hulpmiddelen en aandachtspunten aan te reiken die u zelf kan gebruiken wanneer u straks met de leden van de Kinder- en Jeugdjury over boeken gaat praten. Ik wil meteen benadrukken dat daarbij veel zal moeten afhangen van uw eigen interesses, inzet en vooral creativiteit. Ik kan hier namelijk wel een paar ideeën naar voor schuiven, maar u bent ongetwijfeld meer ervaren als het aankomt op werken met jonge lezers. Ik verontschuldigd mij dan ook op voorhand dingen te zullen vertellen die voor sommigen misschien als vanzelfsprekend zullen overkomen. Daarnaast wil ik u ook waarschuwen dat ik in voorbereiding op deze presentatie slechts een handvol van de boeken op de lijst van de Jury nog zelf heb kunnen lezen. Ik zal in mijn voorbeelden dan ook vooral naar hen verwijzen. Moge het dus gezegd zijn dat dit niets te maken heeft met schaamteloos favoritisme, maar met tijdsbeperking.

Laat ik beginnen met uit te leggen wat we mogen begrijpen onder de term "narratologie". Breed gedefinieerd is de narratologie *de wetenschap die zich bezig houdt met de studie van verhalen*. Met "**verhalen**" bedoel ik zeker niet alleen literaire teksten (proza, poëzie, drama), maar ook mondelinge vertellingen, anekdotes en berichtgevingen, al dan niet fictief. Er zijn ook verhalen die niet, of toch niet uitsluitend, uit woorden zijn opgebouwd: **SLIDE 2** [Bewerkingen van de *Assassin's Creed* videogames tot roman, animatiefilm, *graphic novel*] beeldverhalen zoals strips, *graphic novels* en prentenboeken, films, verhaalgedreven videogames en andere vormen van verhalende beeldkunst **SLIDE 3** [Zuil van Trajanus met Dacische oorlogen. Kruisweg]. Ik wil verhalen dan ook ruim opvatten als *alle voorstellingen van gebeurtenissen en beschouwingen, al dan niet daadwerkelijk gebeurd, die men op de één of andere manier als een zinvol geheel van onderlinge relaties kan ervaren*.

Die vaardigheid om zinvolle relaties te ontwaren verschilt overigens van persoon tot persoon: zo gaf ik een vriend van mij onlangs een boekje cadeau dat willekeurig is samengesteld uit allerlei paperassen uit de vorige eeuw, van romanpagina's en geschreven correspondenties tot stadskaarten en voedselbonnen. Nu houdt die vriend wel van een uitdaging, en hij heeft me verzekerd dit boek te zullen proberen lezen als een soort postmoderne roman, waarbij het lezen eigenlijk meer een actief "schrijven" wordt, een creëren van mogelijke verbanden. Natuurlijk zal niet iedere lezer zich even bereid voelen om diezelfde stapel paperassen als een verhaal te beschouwen – ik kan het hen ook moeilijk kwalijk nemen. Niettemin is die natuurlijke drang om orde en zin, oorzaak en gevolg, kortweg, om verhalen te creëren uit chaos nu net dé manier waarop de menselijke geest zichzelf in stand houdt, waarop we onszelf en de wereld vorm proberen geven. In dit verband is het trouwens steeds een leuke oefening om kinderen een reeks relatief willekeurige illustraties voor te schotelen onder het mom dat het om een "echt" verhaal zou gaan, en vervolgens te peilen naar hun lezing. In het geval van de titels op de lijst van de Jury gaat het natuurlijk wel om verhalen in de meer "klassieke zin" van het woord, als literaire werken die ook bewust door hun auteurs als een zinvol geheel zijn opgezet.

Om terug te keren naar **de narratologie**: zoals ik al zei, kunnen we deze breed definiëren als een wetenschap die zich bezig houdt met de studie van verhalen, eveneens in de brede zin. Nu wil ik dit voor deze presentatie wel nog verder toespitsen: de narratologie is namelijk ook een specifieke stroming binnen de literatuurwetenschappen die zich voor een groot stuk heeft ontwikkeld in Frankrijk tijdens de jaren zestig en die nog steeds een grote invloed heeft op hoe we vandaag naar literatuur kijken – en niet uitsluitend bij zogenaamde "professionele lezers" aan universiteiten en hoge scholen, of in literaire middens; de leerkrachten onder u zullen straks misschien wel merken dat het één en ander uit deze narratologie ook is doorgesijpeld in de handboeken Nederlands van het middelbaar onderwijs. Let wel: ook wanneer we het hebben over de narratologie als een specifieke wetenschappelijke stroming betreft het nog niet één duidelijk afgelijnde meestertheorie; zij omvat namelijk een veelheid aan theoretische modellen, terminologieën, klemtonen en praktische methodes, uitgewerkt door al even veel verschillende literatuurwetenschappers. Als u na vandaag nog enige neiging mocht voelen om u verder in te lezen over het onderwerp, ik heb de "grootste namen" in het veld [Bal, Barthes, Genette, Greimas, Todorov] vermeld op de hand-out, plus de titels van een aantal handige overzichtswerken.

De narratologie is gedeeltelijk ontstaan uit een zekere onvrede bij onderzoekers. Zoals u zich wel kunt voorstellen, krijgt de literatuurwetenschap vaak de ietwat neerbuigende kritiek te horen dat haar niveau van wetenschappelijkheid een stuk lager ligt dan dat van andere, meer "exacte" wetenschappen. Literatuurwetenschappers zouden "zachte" wetenschappers zijn, in tegenstelling tot "harde" wetenschappers die zich wijden aan studiegebieden als de wiskunde, de chemie, de fysica. Studiegebieden die de populaire reputatie hebben stabiel en solide als een rots te zijn. Tot op zekere hoogte klopt die beoordeling ook – tenminste, als men wetenschappen wil gelijkstellen aan meetbare resultaten en onbetwistbare

objectiviteit, zoals tegenwoordig wel gebruikelijk is. En ja, dan stelt de studie van literatuur ons inderdaad voor een probleem. Ik hoef u als lezers niet te vertellen dat iedere lezing, iedere interpretatie finaal gezien uniek is, en voor een groot stuk persoons- en zelfs momentgebonden. Hetzelfde boek brengt andere dingen bij u teweeg dan bij uw buurman, roept andere associaties bij u op dan bij uw leerlingen, en wanneer u het binnen tien jaar nog eens leest, zal ook die lezing weer aanzienlijk anders zijn. Lezen en interpreteren zijn dus inderdaad nauwelijks meetbaar en al zeker niet (helemaal) objectief te ontleden. Gelukkig maar trouwens; het plezier zou er snel af zijn. Desalniettemin begonnen literatuurwetenschappers op een zeker moment toch de nood te ervaren om op meer objectieve manieren over verhalende teksten te kunnen spreken, en meer bepaald over hoe die teksten zijn opgebouwd: niet zomaar *wat* ze vertellen of *waarom*, maar de *manier waarop* ze dat doen.

U heeft het wellicht zelf al ervaren wanneer u het met anderen over boeken wilt hebben, in uw klas, bij de Jury of zelfs onder vrienden: het “wat” en “waarom” van een verhaal komen doorgaans vrij snel naar boven: “Wat vond je van *Vliegen tot aan de hemel*?” – “Ik vond het soms wel eng” – “En waarom vond je het eng?” – “Omdat die minotaurus er in mee doet en omdat ik dat wel een eng idee vind, zo’n mens-monster”. Of: “Wat vond je van de hoofdfiguur in *Marcelo en de echte wereld*?” – “Ik vond het wel interessant om zo eens mee te kunnen kijken door de ogen van iemand die autistisch is. En ik vond hem eigenlijk ook sympathiek, ik zou er wel vrienden mee kunnen zijn.” Kortom, wanneer we in het dagelijkse leven over boeken praten, gaat het meestal over hoe men zich als lezer persoonlijk betrokken voelt op de personages en gebeurtenissen in het verhaal, of over de relevantie van dat verhaal binnen een bepaalde maatschappelijke context. Begrijp me niet verkeerd: dat zijn uitstekende onderwerpen, misschien zelfs de beste, maar ze laten wel een belangrijke dimensie van de literaire ervaring onbesproken, namelijk *hoe* verhalen worden verteld op een technisch niveau en, niet te vergeten, wat het gevolg daarvan is voor de manier waarop hen ervaren. Het is wanneer men oog begint te krijgen voor deze technische aspecten dat er zich een aantal nieuwe mogelijkheden openen om verhalen objectiever op hun waarde en kunstigheid in te schatten. **SLIDE 4** Het is enigszins vergelijkbaar met iemand die naar een tafereel van Pieter Breughel kijkt en het vooral mooi vindt omwille van het onderwerp (een feestbanket, spelende kinderen, een nostalgie opwekkend winterlandschap), ten opzichte van iemand die daarbovenop ook nog eens het bewuste kleurgebruik, de fijne penseelstreek of het bijzondere perspectief van de meester weet te waarderen. En dit is wat de narratologie kan doen voor verhalen.

Het komende half uur zal ik ingaan op een aantal aandachtspunten en sleutelbegrippen uit de narratologie die ik ook zal toelichten aan de hand van voorbeelden, onder andere uit de boeken die dit jaar op de selectielijst van de Jury staan. Ik wil u echter eerst nog volgend advies meegeven: de meest typische valstrik waar men bij narratologische analyses vaak dreigt in te trappen is die van het “Ga-en-benoem-de-dingen”. De narratologie biedt zeer complexe, verfijnde systemen om vertellingen mee te beschrijven. Het gevaar bestaat er in

het gewoon bij die beschrijving te willen houden (orde te scheppen in de chaos dus) zonder te peilen naar wat nu precies het verband is met de inhoud van het verhaal, of naar wat het effect van een bepaald procédé is op de lezer. U kan dan wel heel indrukwekkend gaan stellen dat u te maken heeft met een *intradiëgetische homodiëgetische autodiëgetische eerste-persoonsverteller*, maar als u daar voor de rest geen gevolgen aan koppelt, doet u uiteindelijk niet veel meer dan goochelen met dure woorden. Ik betwijfel of de leden van de Jury daarop zitten te wachten. Daarom zou ik u ook willen aanraden, wanneer u zelf aan een narratologische analyse van boeken of een tekstpassages begint, te vertrekken vanuit de algemene indrukken die ze bij u en uw medelezers teweegbrengen. Bij jongere kinderen is dat natuurlijk niet altijd even gemakkelijk; een vriendin van mij die in het lager onderwijs staat, probeert dit enigszins op te vangen door haar groep bij klassikale boekbesprekingen zelf een woordveld van indrukken en emoties aan te bieden en hen er dan de meest toepasselijke te laten uitpikken. Wanneer u en uw leesgroep voor uzelf hebben vastgesteld wat een tekst bij u teweeg heeft gebracht, kunt u overgaan op een “klassieke” inhoudelijke bespreking van de thema’s die erin aan bod komen om zo al tot een eerste verklaring van die indrukken te komen. Vervolgens kan u dat dan nog verder proberen uitdiepen via enkele van de aandachtspunten die ik nu zal bespreken.

Verhaaltheorie 1: Diepestructuren

SLIDE 5 Traditioneel wordt de narratologie onderverdeeld in twee grote deelvelden, namelijk de *verhaaltheorie* en de *verteltheorie*. De eerste behandelt vooral de dieper liggende structuren en de relaties tussen bepaalde onderdelen in een verhaal, de andere kijkt meer naar hoe het verhaal technisch wordt gepresenteerd, naar de vertelact zelf dus. In de praktijk zijn er natuurlijk overlappingen tussen beide velden; deze indeling is niet absoluut en de aandachtspunten die ik eronder vermeld zijn allerm minst exclusief. Wie meer wil weten, verwijs ik opnieuw naar de overzichtswerken op de hand-out. We beginnen bij de verhaaltheorie: een eerste manier om een verhaal of een onderdeel daarvan te benaderen, is proberen te komen tot **de onderliggende abstracte structuren** die het geraamte van dat verhaal vormen. Een dergelijke benadering rust op de impliciete veronderstelling dat sommige gebeurtenissen die in het verhaal worden gepresenteerd belangrijker zijn dan anderen, met andere woorden: dat sommige van structureel belang zijn, en andere vooral vulling.

Ik overloop kort even de voor- en nadelen van een dergelijke benadering aan de hand van een voorbeeld: **SLIDE 6** de zogenaamde “morfologie van het Russische wondersprookje” volgens Vladimir Propp (vroege voorganger van de narratologie). Propp onderzocht in de jaren twintig een corpus van honderd sprookjes en stelde vast/voor dat zij allemaal beantwoordden aan dezelfde structurele formule. Deze formule bestaat uit eenendertig abstracte motieven en handelingen die hij “functies” noemt. Ze komen niet altijd allemaal voor in eenzelfde wondersprookje, maar wel steeds in dezelfde volgorde. Op basis van

Propps onderzoek hebben anderen de stelling geponeerd dat werkelijk *alle* wondersprookjes terug te voeren zijn op deze formule, en ze hebben dit ook proberen illustreren aan de hand van de meest diverse sprookjes **SLIDE 7**. Twee algemene kritieken die men hierop kan leveren (nog los van het sprookjesonderzoek zelf): ten eerste zijn structuren geen louter objectief gegeven, maar ook een constructie van wie hen aanschouwt (“in the eye of the beholder”); de keuze om het ene element te bestempelen als structureel en het andere als vulling is, in zekere mate, steeds subjectief. Daarbij komt ook meteen het gevaar kijken dat men geen oog meer heeft voor afwijkingen van het paradigma en koste wat het kost ieder verhaal dat men onder handen krijgt erin wil gaan “proppen”. Ten tweede, Propp was oorspronkelijk wel van plan zijn vondst uiteindelijk ook aan historische omstandigheden te koppelen, maar veel van zijn opvolgers hebben het jammer genoeg gehouden bij het “Ga-en-benoem-de-dingen” van daarnet: “Verhaal X is een wondersprookje, want we kunnen er Propp op toepassen. Kijk maar:...”. Ik heb het zonet nog gezegd: wanneer u straks zelf verhaalstructuren wil bespreken, beperk u dan niet tot de vorm alleen, maar verbind die ook aan een inhoud of een ruimere context. Dán pas wordt het interessant. Want er zijn ook aanzienlijke voordelen aan structurerende benadering als die van Propp: wanneer je kijkt naar structuren, verwerf je namelijk ook inzicht in de “architectuur” van een verhaal, dan bemerk je waar er technische hoogstandjes gebeuren. Zo kan bijvoorbeeld blijken dat eenzelfde structuur eigenlijk meermaals wordt herhaald in vertelde situaties die er aan de oppervlakte heel verschillend uitzien. Of meer concreet, in het geval van ingebedde verhalen, dat één van de verhalen door een structurele parallelle de gebeurtenissen van het kaderverhaal in de verf zet, voorafschaduwet of zelfs becommentarieert. Wanneer men nu te maken heeft met verhalen die duidelijk thuis horen in een bepaald genre, zoals het spookverhaal, het detectiveverhaal of de stationsroman, kan het ook interessant zijn eerst op zoek te gaan naar de algemene structurele kenmerken van dat genre, bijvoorbeeld met behulp van andere typerende verhalen, om dan vervolgens de eigen verhalen daaraan te gaan toetsen op hun vermogen van die kenmerken af te wijken of hen te subverteren – om met andere woorden iets origineels en vernieuwend met dat genre te doen. Er zijn literatuurcritici die u zelfs zullen vertellen dat dit één van de voornaamste criteria is om “goede literatuur” te onderscheiden van “triviaallectuur”...

Hier ziet u trouwens nog een paar andere vaak gebruikte paradigma’s waarmee men structuren in bepaalde verhaalgenres heeft proberen abstraheren: **SLIDE 8** [Joseph Campbell] zo wordt deze cirkel gebruikt voor “missieverhalen” zoals avontuurlijke queesten en verlossingsmythes (cf. Klassieke mythologie, het Nieuwe Testament). **SLIDE 9** [komische driehoek van Gustav Freytag, oorspronkelijk voor theaterkomedies] Deze beschrijft dan weer het gros van alle Hollywoodkomedies, waaronder ook Disney-animatiefilms – een veilige succesformule die aan de al dan niet bewuste verwachtingspatronen van de doorsnee kijker voldoet. Hoe u straks zelf structuren wil gaan voorstellen, hangt van u af, maar het lijkt me nogal wies dat u in het gezelschap van jongere lezers meer succes zal oogsten met visuele schema’s zoals dit, dan met droge formules à la Propp.

SLIDE 10 Een tweede aandachtspunt uit de verhaaltheorie sluit hier bij aan: men kan een verhaal namelijk ook structureren aan de hand van zijn “actanten”. **Actanten** zijn de abstracte rollen die binnen een verhaalstructuur kunnen worden ingenomen door personages en die door hun onderlinge relatie het verhaalverloop verder drijven. Een eenvoudig en populair “actantiëel model” is dat van Algirdas Greimas. **SLIDE 11** Greimas onderscheidt zes rollen die men in werkelijk *elk* verhaal kan terugvinden. Daarbij kan een rol door meerder personages tegelijkertijd ingevuld worden of meerdere rollen ook door hetzelfde personage. In principe hoeft het zelfs geen personage te zijn, maar kan het ook gaan om een emotie, een drijfveer of een idee. Neem nu het tweede luik van *Vliegen tot de hemel*, waarin Michael De Cock en Gerda Dendooven het verhaal vertellen van Theseus en Ariadne. Een voor de hand liggende invulling van het model van Greimas zou deze kunnen zijn **SLIDE 12**: Theseus is de centrale handelende figuur die zich tot doel stelt de monsterlijke minotaurus te doden. Dat is zijn persoonlijke keuze en in die zin is hij ook zijn eigen zender, maar we kunnen deze actant ook specifiek aanduiden als zijn eergevoel en het medelijden voor de toekomstige slachtoffers van de minotaurus. Hij doet dit voor het welzijn van de stad Athene, die al veel jongelingen aan het beest heeft verloren. Hij wordt in zijn streven tegengewerkt door koning Minos, de vijand van Athene, het moeilijk doordringbare obstakel van het labyrint waarin het monster gevangen zit, en tot slot het monster zelf, dat begrijpelijk liever in leven blijft. Aan de andere kant wordt hij bijgestaan door Ariadne, een nochtans onwaarschijnlijke kandidaat om de rol van helper op zich te nemen aangezien zij de dochter is van Minos en aanvankelijk misschien ook wordt ingeschat als tegenstander. De verrassing is dat zij niet aan deze verwachting voldoet.

Maar we kunnen het verhaal ook anders lezen, met Ariadne als tragische heldin die beide luiken van het boek met elkaar verbindt **SLIDE 13**: Ariadne is dan de ondernemer die op zoek gaat naar de vrijheid en liefde die haar op Kreta worden ontzegd en die ze belichaamd ziet in Theseus. Ze doet dit vanuit haar eigen verlangen. Aanvankelijk lijkt het dat Theseus haar daar in zal bijstaan, zoals we ook zouden verwachten uit onze eerste lezing waarin hij zich aandient als de typische James Bond, die er op het einde wel met het meisje zal vandoor gaan. Lezers zijn uiteraard in staat om beide lezingen tegelijkertijd in hun hoofd te houden en voortdurend ook het andere perspectief in overweging te nemen. De schokkende verrassing, die dit keer ook echt als een verrassing aankomt, is dat onze helper/held niet aan zijn rol in de traditionele heroïsche structuur kan voldoen. Door Ariadne in de steek te laten wordt hij niet alleen een falende held, maar zelfs een booswicht. **SLIDE 14** Dit is een typisch voorbeeld van hoe een auteur spanning kan opwekken of onverwachte wendingen teweegbrengen door te spelen met de invulling van traditionele rolpatronen [cf. ook het detectivegenre]. De waarschuwing geldt opnieuw: hoewel men een model als dit voor zowat elk verhaal kan doen werken, is niet elk verhaal daar ook mee gebaat. Durf het ook gerust op een andere manier aan te pakken en probeer eventueel zelf eens een visueel model op te stellen dat nog specifiek is toegespitst op de verhalen waarmee u werkt.

Tot zover de actantenanalyse, die dus is gericht op de abstracte rollen die personages kunnen innemen ten opzichte van elkaar. Daarmee is alles nog niet gezegd: men kan een personage ook onderwerpen aan een **karakteranalyse**, die peilt naar de manier waarop dat personage is uitgewerkt als een fictieel individu. Hier bevinden we ons al meer op het concrete niveau van de inhoud, wat het ook makkelijker bespreekbaar maakt. Het is handig deze analyse te laten verlopen volgens drie assen, drie centrale vragen, **SLIDE 15** namelijk het niveau van complexiteit, het vermogen tot evolutie en de verhouding binnen/buitenwereld. Op de eerste as wordt de vraag gesteld naar hoe gedetailleerd een personage wordt weergegeven. Hoe meer kenmerken men een personage kan toeschrijven, hoe complexer het is. Dit is vrij eenvoudig na te gaan met een groep van jongere lezers: u kunt hen bijvoorbeeld sleutelwoorden laten plaatsen of opschrijven in en rond grote representaties van de personages die u wil bespreken. Als dat nog te stroef zou verlopen, kunt u ook tips geven door bepaalde passages voor te lezen. De tweede as vraagt naar de eventuele evolutie van een personage doorheen het verhaal. Blijft dat personage onveranderd of wijzigt zijn karakter door de gebeurtenissen om hem heen? En op welke manier? Op de derde as bepaalt men in welke mate de binnen-, dan wel buitenwereld van het personage aan bod komt. Ligt de nadruk op zijn acties en uiterlijke verschijning of op zijn interne psychologie?

Let wel: er hoeft zeker geen automatisch waardeoordeel vast te hangen aan de positie die een personage ten opzichte van die drie assen inneemt. Volksverhalen, bijvoorbeeld, bedienen zich doorgaans van personages die allemaal zeer oppervlakkig (“plat”) zijn uitgewerkt. Zij zijn eerder bedoeld als de belichaming van een algemene menselijke kwaliteit dan als realistische, intern verdeelde figuren. Stel nu dat één van die personages wél volledig zou worden uitgediept (“rond”), dan gaat dat binnen het genre van het volksverhaal volledig ten koste van de interne dynamiek, de kracht en het ritme van het verhaal, die zich net ophouden in algemeenheden en het domineren van actie op reflectie. Omgekeerd: ook in zeer realistische romans vinden we noodzakelijkerwijs “platte” personages terug, die misschien toch een heel belangrijke rol spelen in het fictieel leven van de hoofdpersonages. Vergelijk het met het dagelijkse leven: onze leefwereld is bevolkt met mensen waarover we nauwelijks iets meer weten dan dat ze bestaan. Vanuit mijn standpunt zijn de personen die ik deze morgen op mijn weg naar de bibliotheek ben gepasseerd niet veel “ronder” dan de namen die ik in de krant ben tegengekomen. En ik weet meer over het personeel van het advocatenkantoor in *Marcelo en de echte wereld* dan over het personeel hier echter de balie. Zo moet dus ook de meest dwangmatig realistische auteur schimmige figuren in zijn wereld toelaten. Waar loopt het dan soms mis? Daar waar de keuzes voor “platte” of “ronde” karakterisering inconsistent zijn en de ideale werking van het verhaal verstoren, waar personages niet realistisch zijn wanneer ze dat beter wel zouden zijn, of waar hun overdreven niveau van realisme volslagen irrelevant is en op de zenuwen van de lezer begint te werken.

SLIDE 16 Een laatste aandachtspunt dat ik onder de verhaaltheorie wil bespreken is de “**intertekstualiteit**”, die de klassieke narratologie eigenlijk al enigszins overschrijdt. Intertekstualiteit is het fenomeen waarbij er in een tekst of verhaal in de ruime zin wordt verwezen naar andere bestaande teksten of verhalen die er buiten liggen. Intertekstuele verwijzingen zijn alomtegenwoordig in de literatuur; de poststructuralisten zullen u zelfs vertellen dat geen enkele tekst of verhaal kan bevat worden binnen de grenzen van zijn eigen vertelling en noodzakelijkerwijs moet steunen op talloze andere teksten. Dit is al het geval op het meest basale niveau van de taal zelf: wie kiest om in het Nederlands te schrijven, verwijst automatisch naar het enorme systeem van de Nederlands taal. Op literair niveau geldt hetzelfde: wie kiest voor een bepaalde literaire vorm of techniek, gaat een verbintenis aan met de gehele historische traditie van die vorm. Intertekstuele verwijzingen als deze zijn meestal impliciet en steeds onontkoombaar. Dat betekent daarom nog niet dat ze volledig voor vanzelfsprekend moeten worden genomen: de keuze om in een bepaalde taal te schrijven (en niet een andere), om een bepaalde literaire vorm te adopteren, om zich in te schrijven in bepaalde kunstzinnige tradities, is vaak beladen met ideologische connotaties, met wereldbeelden, met visies op het leespubliek, zelfs wanneer een auteur zich daar zelf niet bewust van is.

Naast deze fundamentele intertekstualiteit als *a priori* voorwaarde van iedere tekst is er echter nog een andere vorm van intertekstualiteit die doelbewuster wordt geschreven en idealiter ook zo wordt gelezen. Een auteur kan er namelijk ook voor kiezen om in zijn werk meer expliciet te verwijzen naar heel concrete teksten en verhalen. Hij doet daarbij dan beroep op de voorkennis van zijn lezers om die verwijzingen te herkennen en moedigt hen aan om met die kennis zijn eigen tekst verder aan te vullen, tussen de regels of in de kantlijnen. Dat kan op verschillende manieren en met verschillende gevolgen voor de interpretatie van de tekst in kwestie. Een paar voorbeelden: in *Vliegen tot de hemel* vinden we de twee mythische verhalen van enerzijds Daedalus en Icarus en anderzijds Theseus, verbonden door de tragische figuur Ariadne. **SLIDE 17** Het gaat hier om een bewerking voor jongere lezers van passages uit Ovidius’ *Metamorposen* uit de 1^{ste} eeuw n.C. We hebben dus al meteen te maken met een intertekstueel verband – impliciet, maar wel overduidelijk. Voor lezers die Ovidius kennen, is er sprake van een spanning tussen de oude en de nieuwe tekst. Dit kan op zich al een zeker plezier opleveren, het eenvoudige plezier van de herkenning en het contrast. Bovendien zien deze lezers ook de bewerkingsprocedés die De Cock heeft gehanteerd om het materiaal op een jeugdig publiek toe te spitsen, waaruit ook zijn vaardigheid als auteur blijkt, bijvoorbeeld wanneer hij bepaalde passages bijna letterlijk vertaald weergeeft omwille van hun haast tijdloze dramatische kracht en hen vervolgens aanvult met veel modernere overpeinzingen. Toegegeven, De Cock gaat er niet van uit dat heel zijn doelpubliek Ovidius op zijn duimpje kent, en het zijn pleziertjes die misschien vooral voor Latinisten zijn weggelegd. Niettemin kan men er bij besprekingen van het boek met kinderen gerust enkele vertaalde passages uit de *Metamorphosen* bij betrekken om dan te

kijken hoe beide teksten elkaar kunnen verrijken [cf. poëtische vertaling van Marietje d'Hane-Scheltema].

Een tweede voorbeeld uit hetzelfde boek: **SLIDE 18** op een gegeven moment staren Icarus en Ariadne naar de vogels in de lucht. Icarus vraagt zich af hoe het zou zijn om te kunnen vliegen, wat Ariadne ertoe brengt hem het mythische verhaal van koning Picus te vertellen, dat eveneens in de *Metamorphosen* terug te vinden is. Hier zou je kunnen beargumenteren dat het niet langer gaat om “zuivere” intertekstualiteit, aangezien het verhaal ook daadwerkelijk wordt geparafraseerd door één van de personages, en een ingebed onderdeel is van het omkaderende minotaurusverhaal. Sommigen zouden het wellicht liever aanduiden als een vorm van “intratekstualiteit” of “gewoon metafiction”. Maakt u zich daar vooral niet druk om; waar het me eigenlijk om gaat is dat deze verwijzing naar het reeds bestaande Picusverhaal en de bedenkingen die Icarus en Ariadne er zich rond maken reeds de toon zetten voor het verdere verloop van het minotaurusverhaal. Bij sommige lezers worden misschien al bepaalde verwachtingen gecreëerd. Zeker voor wie het boek voor een tweede keer leest of zelfs nog maar een vage voorkennis heeft van de minotaurusverhalen bevatten deze passages een trieste voorafspiegeling van wat de hoofdpersonages nog te wachten staat, dit op een moment dat zij daar zelf nog niets van kunnen vermoeden: net als Picus zal ook Icarus verworden tot een triestige vogel. En hoe bitterzoet klinken de woorden van Ariadne, dat het mooi is iemand zo graag te zien dat je niet zonder hem kan, wanneer ze tot twee maal toe door haar geliefde in de steek gelaten wordt? Het levert al meteen boeiende vragen op: hoe mooi zijn al die grote verhalen nog als ze je zelf overkomen? En klopt het wel dat de meeste mooie verhalen triest zijn? Is *Vliegen tot aan de hemel* een mooi verhaal *net omdat* het triest is?

Een laatste voorbeeld **SLIDE 19**, deze keer uit *Misschien een engel* van Sebastiaan Leenaert. Dit is ook meteen mijn meest zuivere voorbeeld van intertekstualiteit als literaire techniek. Het boek draagt de ondertitel “Een alternatief sprookje”, en dat is er niet om gelogen: doorheen het hele verhaal wordt er gefliert met thema's, motieven, bewoordingen en personages die typisch zijn voor het sprookjesgenre zoals zich dat sinds de gebroeders Grimm in ons collectief geheugen heeft gegrift. Sprookjes zijn één van de weinige literaturen die in onze maatschappij nog enigszins tot een algemeen cultuurgoed behoren [cf. enkele decennia geleden ook nog de bijbelverhalen]. Dat maakt hen dan ook uiterst geschikt voor een intertekstueel spel dat ook toegankelijk is voor jongere lezers. *Misschien een engel* is maar één uit een massa verhalen die de voorbije tien jaar zijn verschenen waarin de dialoog met het sprookje wordt aangegaan. En in dit geval is het een bijzonder pijnlijke: sprookjeselementen worden hier namelijk gebruikt om beelden van een wonderlijke en optimistische wereld op te roepen, om ze dan vervolgens weer ten gronde te richten of te perverteren onder druk van een harde en koude realiteit vol groteske en enggeestige wezens. Het is dit intertekstueel contrast tussen hoopvol idealisme en hopeloos realisme die bepaalde passages hun verrassende emotionele kracht verleent. Zo krijgen we aan het begin van het verhaal de ik-verteller “Moeder” aan het woord, die beschrijft hoe ze ‘s zondags

vaak met een groepje jongens afzakt naar de plaatselijke matrassenfabriek, waar ze hen dan hun zin met haar laat doen. **SLIDE 20** Een subtiel literair spel ontwikkelt zich hier, waarin het meisje wordt geportretteerd in termen van Hans Christian Andersens sprookje van de prinses op de erwt: “Hij, de Prins. Hij was de liefste, hij was de mooiste [...] Hij bewaarde de erwt in een luciferdoosje, een prachtig kistje. Hij had ranke, sneeuw witte handen die de erwt liefdevol uit het kistje haalden. Zijn vingers knipten en zijn knechten stapelden de matrassen op elkaar, hoger en hoger, honderden matrassen [...] De erwt werd onder de steeds hoger wordende toren gelegd. En ik voelde ze altijd, ik wist precies, met honderd procent zekerheid, of ze er lag of niet. Telkens voelde ik de erwt. En ik werd de Prinses op de Erwt” (*Misschien een engel*, p. 15). Als lezer weten we nooit helemaal zeker of we de passage letterlijk moeten nemen en er daadwerkelijk een peulvrucht en een gevoelige rug aan te pas komen, of dat we haar symbolisch moeten interpreteren, of misschien zelfs allebei tegelijk. Hoe dan ook, we zouden hier verwachten dat het prinsesje van dienst, net zoals bij Andersen, zal eindigen op de troon van het land, of toch tenminste de man van haar dromen zal strikken. In werkelijkheid gooit zij gewoon haar lichaam te grabbel, raakt zwanger van haar niet-zo-koene prins en wordt na de bevalling door haar ouders het conservatieve dorp uitgezet om te verdwijnen in “de vouwen en kieren van het land” (*Misschien een engel*, p. 23). Vele jaren later zijn haar dochters, die een Siamese tweeling blijken te zijn, oud genoeg om zelf aan jongens te beginnen denken. Wanneer ze zich op een dorpsfeest ook op te dansvloer willen begeven, worden ze door iedereen uitgejouwd en ze vluchten, eveneens naar de matrassenfabriek, waar ze op een stapel matrassen klimmen **SLIDE 21**: “We liggen op onze rug en ik vind het de zachtste matras, de liefste plek ooit, zachtheid op zachtheid. We zakken erin weg, maar niet te veel. Onze ruggen worden perfect gedragen. Hier kun je honderd jaar slapen. Misschien kun je hier wel slapen tot het dorp allang verdwenen is, leeggelopen als een opengesneden dier en vergeten. Misschien kunnen we na duizend jaar wakker worden in een nieuwe wereld” (*Misschien een engel*, p. 73). Op dit punt in het boek hopen we met de meisjes mee op een oplossing voor hun eenzaamheid: iemand die hen uit het slaperige dorp weghaalt, het dorp dat zelf uit zijn achterlijke, hatelijke slaap ontwaakt – kortom: we hopen op “een doornrosje”. Pijnlijk om te weten dat ze net ervoor zijn uitgelachen door de jongen waar één van hen wel iets voor voelt. Pijnlijk ook wanneer je het boek herleest en beseft dat hun zweverige wensen ook min of meer uitkomen, maar dan op een ronduit gruwelijke manier waarbij het traditionele sprookjeseinde ver te zoeken is. Moraal: ook wie zich weet te sterken en bewapenen met de kracht van mooie verhalen en idealen krijgt vroeg of laat wel eens een slopende vuistslag toegedeeld door de banaliteit van alledag en het morren van de menigte. Sommigen komen dat te boven, anderen niet.... Het lijkt me in ieder geval zeker de moeite *Om misschien een engel* met jongeren te bespreken in context van het sprookjesgenre en de intertekstuele relatie tussen beide verder te bepalen.

SLIDE 22 Gaan we nu over op de verteltheorie, die misschien nog technischer zal overkomen dan de verhaalttheorie. Tot nu toe hebben we ons vooral bekommerd om de structuren in en zelfs tussen verhalen, en de impact die zij kunnen hebben op onze inhoudelijke leesverwachtingen. Vanaf nu zal de aandacht nóg meer verschuiven van het “wat” naar het “hoe”. **SLIDE 23** We starten met de vertelinstantie, een aspect dat van funderend belang is. Een verhaal (ook in de ruime zin) moet namelijk steeds van *iets* of *iemand* uitgaan – een “vertelinstantie” of, meer concreet, een “verteller”. Opnieuw zijn er weer meerdere mogelijkheden om die vertelinstantie te belichten, verschillende vragen die men zich kan stellen. Ik geef hier een kleine selectie van aandachtspunten waarvan ik denk dat zij het makkelijkst inzetbaar zijn in gesprekken met jongere lezers.

Een eerste belangrijk onderscheid dat men moet maken is dat tussen **de verteller en de auteur**. De verteller is de diegene die het verhaal “uitspreekt”, de stem die ons zijn woorden aanbiedt. Op basis van het verhaal en de vertelling/vertelact zelf kunnen we hem als spreker (mogelijk ook als personage) bepaalde kenmerken toedichten. De verteller als spreker hoeft echter niet samen te vallen met de auteur die een verhaal heeft geschreven. Dat lijkt op dit moment misschien wel evident, maar dit is niet altijd het geval geweest: in de literatuurgeschiedenis zijn er lange periodes waarin men haast onmogelijk in de ik-persoon kan schrijven zonder autobiografisch gelezen te worden; dat waren nu eenmaal de impliciete afspraken van het verbond tussen auteur en publiek. Maar ook vandaag wordt niet altijd even duidelijk het onderscheid gemaakt tussen de meningen die door een personage worden verwoord of de bedenkingen die de vertelinstantie zich maakt en de meningen die de auteur er zélf in het dagelijkse leven op nahoudt. Neem nu Salman Rushdie: die kreeg jaren geleden een doodsvonnis (*fatwa*) over zich uitgesproken door ayatollah Khomeini omdat één van zijn personages in de *Satanic Verses* ketterse meningen zou hebben geuit over de Islam en Rushdie bijgevolg wel zelf een ketter moest zijn (ook wel een beetje omdat hij er Khomeini in parodieert). Dan Brown kreeg dan weer het Vaticaan op zijn nek en overenthousiaste fans aan zijn deur omwille van de “schokkende” theorieën die hij zijn held had laten uitleggen in *The Da Vinci Code* – alsof hij als auteur zelf borg moest staan voor het waarheidsgehalte van zijn ostentatief fictieve (!) roman. Maar dan is er ook nog de hetze rond Herman Brusselmans, die er onder het vaandel van de literatuur (als fictionele vertelling) geen probleem in ziet BV's in zijn werk met de grond gelijk te maken zonder daarvoor enige verantwoordelijkheid op zich te willen nemen. Terecht? Het begrippenpaar auteur-verteller kan naar mijn mening een dankbaar startpunt zijn om met jongeren te spreken over autobiografische aspecten in het werk van een schrijver (in welke mate overlappen en verschillen auteur en verteller), over literaire censuur (wat kan en mag een auteur zich permitteren), maar ook fundamenteeler, over wat fictie nu eigenlijk is (haar statuut ten opzichte van de realiteit en andere tekstsoorten).

Een tweede punt is het **niveau van een verteller** binnen de verhaalhiërarchie. Dit kunnen we herleiden tot de vraag: wordt een verteller op zijn beurt verteld door een andere verteller? Met andere woorden, hebben we te maken met verhalen die door andere verhalen worden omkaderd. En zo ja, welke proporties neemt dat dan aan? Ik geef meteen een voorbeeld uit **SLIDE 24** *Vliegen tot de hemel*: op het eerste vertelniveau hebben we de verteller of vertelinstantie die het boek in zijn totaliteit bij elkaar houdt. Het is de stem waarmee het boek ook aanvangt, een klassieke alwetende hij-verteller. Op het tweede niveau vinden we een hele reeks van vertellers. Uitgaand van de ruime definitie van verhalen waarmee ik vertrokken ben kunnen we namelijk al van een verhaal spreken bij het meest minimale zinvolle verhalende verband. **SLIDE 25** Wanneer Daedalus tegen zijn zoon zegt "Soms, Icarus, heb jij de raarste ideeën. Alsof je met je hoofd in de wolken leeft" (*Vliegen tot de hemel*, p 40), dan hebben we al te maken met een minimaal verhaal, en Daedalus is bijgevolg verteller op het secundair vertelniveau. Dergelijke verhaalinbeddingen zijn echter zo banaal dat het meestal niet echt de moeite zal lijken om hen te vermelden. Het wordt interessanter wanneer we geconfronteerd worden met "echte", meer uitgebreide ingebedde vertellingen, waarbij de verteller niet zomaar een spreker is, maar iemand die ostentatief een verhaal in de engere zin wil vertellen **SLIDE 26**, zoals Ariadne met haar verhaal over koning Picus. Het is ook handig om vertelniveaus visueel voor te stellen, zoals ik hier heb gedaan **SLIDE 27**. Dit is nog vrij eenvoudig, maar het kan natuurlijk nog veel complexer, zowel in de breedte (met meerdere soorten ingebedde vertellers), als in de diepte (met een verdere hiërarchie van verhaalniveaus). Een extreem voorbeeld is de omkaderde verhaalcollectie van *Duizend-en-één nacht*, waarin het hoofdpersoonage Sheherazade telkens weer op de proppen moet komen met nieuwe verhalen om haar eigen executie uit te stellen. En soms slaan de personages in die verhalen zelf aan het vertellen en presenteren zo weer nieuwe personages, die op hun beurt... Tot men soms met vier, vijf vertelniveaus zit.

Ingebedde verhalen kunnen een tekst van een duidelijkere, regelmatige structuur voorzien, maar zij kunnen ook kernthema's en structuren uit het kaderverhaal hernemen of in een ander licht stellen, of helpen om een beter zicht te krijgen op een ingebedde verteller en andere personages. Vaak legt het inbedden van verhalen ook een zekere klemtoon op de act van het vertellen zelf en weerspiegelt daar een bepaalde visie op [het nut en de kracht van verhalen]. Hoe lager men gaat in de hiërarchie van vertellers, hoe verder ze ook staan van de autoriteit van de hoofdverteller en hoe minder betrouwbaar ze worden, in die zin dat we kunnen beginnen twijfelen aan hun waarheidsgehalte binnen de grotere "waarheid" van de fictionele wereld. Logisch ook: hoe meer monden (niveaus) een verhaal moet passeren, hoe meer wijzigingen er in zullen optreden. Het wordt ook boeiend wanneer vertelniveaus bewust worden overschreden, bijvoorbeeld wanneer de verteller zichzelf of (zelfs meer concreet) de auteur van het boek plotseling laat opdraven als een personage dat zijn eigen fictionele wereld binnenwandelt. Of wanneer een personage zijn verteller er expliciet op wijst dat hij iets verkeerd vertelt, of zich verzucht over zijn lot als fictieel wezen... Tussen haakjes, voor wie er de dure woorden tóch graag bijwil: een verteller die op het hoogste

vertelniveau staat is extradiëgetisch, een verteller die zelf verteld wordt intradiëgetisch (relatief, ten opzichte van de verteller op een hoger niveau).

SLIDE 28 Komen we bij de **betrokkenheid** van de verteller op zijn verhaal. De vraag die hier wordt gesteld is relatief eenvoudig: speelt de verteller ook als personage mee in zijn eigen verhaal? Heeft hij het vertelde ook zelf ondergaan (“homodiëgetisch”) of beschrijft hij het van op een afstand, er volledig buiten (“heterodiëgetisch”)? Sommige theoretici maken dan nog een verdere indeling in vertellers die het hoofdpersonage zijn in hun verhaal (“autodiëgetisch”) en vertellers die daarin een bijrol vervullen (“allodiëgetisch”). Voorbeelden van dat laatste zijn bijvoorbeeld Doctor Watson als verteller van de Sherlock Holmes-verhalen of, daarmee te vergelijken, de monnik Adso in *De naam van de roos* die zijn briljante leermeester assisteert bij het oplossen van een reeks moorden. Van de boeken van de lijst die ik zelf heb kunnen lezen worden *Marcelo en de echte wereld* en *Leugens* overwegend verteld door vertellers die zelf de hoofdrol spelen in hun verhaal. In *Vliegen tot de hemel* staat de anonieme hoofdverteller buiten het verhaal. Wanneer Ariadne als verteller binnen dat(kader)verhaal op haar beurt de mythe van Picus vertelt, dan staat zij daar ook buiten. Maar wanneer ze zich later in een brief tot Theseus richt, staat ze wel als hoofdpersonage centraal binnen het briefrelaas over haar gebroken hart. In *Misschien een engel* krijgen we een opeenvolging van soorten vertellers, het merendeel daarvan hoofdpersonages binnen hun eigen luik van het boek. Passages waarin de prins een hoofdrol speelt, worden echter in de derde persoon verteld door een anonieme verteller die buiten het verhaal staat, niettemin met aandacht voor de invalshoek van de prins. Toch ontstaat er zo een grotere afstand ten opzichte van dit personage in vergelijking met het zelfvertelde verhaal van de tweeling. Het zijn dan ook *zij* die de tragische antihelden van het boek zijn en in veel mindere mate de prins, die al bij al een wat teleurstellende, falende held is. Aan de andere kant is het ook zo dat vertellers die tevens een personage zijn in hun verhaal soms onbetrouwbaar zijn en de zaken op zo een manier voorstellen die vooral voordelig uitpakt voor hun eigen persoon. Dit “probleem” keert ook terug in het volgende punt...

Zoals ik al heb laten vallen, kunnen vertellers ook worden onderverdeeld op basis van **de grammaticale persoon** waarover ze voornamelijk spreken, namelijk de eerste-, derde- en tweede-persoon, wat ik-, hij- en zelfs jij-vertellers [hier onbesproken, vaak verkapte eerste-persoonsvertellers] oplevert. Daaraan kunnen we opnieuw een paar algemene kenmerken relateren, hoewel er ook veel nuances en bijzondere gevallen bestaan en de gevolgen ook lang niet te veralgemenen zijn voor elke vertelsituatie. Ik hou me vandaag bij de *basics*: eerste-persoonsvertellers hebben doorgaans een beperkte visie op de gebeurtenissen die ze vertellen, beperkt omdat het gaat om hun subjectieve interpretatie van die gebeurtenissen en omdat ze meestal ook geen toegang hebben tot de interne wereld van alle andere personages. Zelfs wanneer de verteller zich tot doel stelt zo dicht mogelijk bij de droge feiten te blijven, dan nog hebben we reden om aan zijn betrouwbaarheid te twijfelen.

Er zijn verhalen die bewust op dat wankel betrouwbare statuut en de subjectiviteit van eerste-persoonsvertellers teren: **SLIDE 29** in *Leugens* van Justine Larbalestier, bijvoorbeeld, ontmoeten we de eerste-persoonsverteller Micah, die ook de protagonist van het verhaal zal blijken. Vanaf de eerste regels geeft ze ons reden om aan het waarheidsgehalte van haar relaas te twijfelen. Dit is een bewuste strategie van de auteur. Het hele boek leest namelijk als de verklaring van een verdachte waarbij wij als lezer haast de positie van politierechercheur krijgen toebedeeld en de waarheid van de leugen moeten kunnen onderscheiden: "Waar zitten de gaten in het verhaal van dit meisje? Liegt ze? Waarom liegt ze?" Wie vanuit een dergelijke achterdochtige houding het boek leest, staat veel zorgvuldiger stil bij iedere zin en de interne samenhang van het verhaal. Stel uzelf en de juryleden gerust eens voor de opgave een passage uit dit boek te herschrijven in de derde persoon. Het effect gaat gewoon verloren. Na een tijdje zou het zelfs problematisch worden voor de lezer, aangezien we van een derde-persoonsverteller een zeker niveau van objectiviteit verwachten dat moeilijk te rijmen valt met de interne strijdigheden in het relaas. **SLIDE 30** Een ander boek dat werkelijk steunt op het gebruik van een eerste-persoonsverteller is *Marcelo en de echte wereld*. De voornaamste werking van het boek zit hem namelijk in het autistisch gekleurd perspectief. Als we echter zouden kijken *naar* Marcelo in plaats van *vanuit hem*, dan zou hij ons eerder bevreedend dan sympathiek overkomen. Dan zou ook veel van de humor verloren gaan die voortkomt uit zijn ontzettend ontzettende kijk op de realiteit, wanneer we er via hem in slagen voldoende afstand te nemen van het dagelijkse leven om er de absurditeiten van in te zien.

Hier wil ik nog aan toevoegen dat het cognitief gezien makkelijker is zich te identificeren met een eerste-persoonsverteller, alleen al door het herhaalde gebruik van het woordje "ik", dat bij het lezen de neiging heeft zich op een onbewust niveau vast te klampen aan onze mentale voorstelling van onszelf. Derde-persoonsvertellers worden dan weer vooral geassocieerd met afstand, afstand ten opzichte van de lezer en afstand ten opzichte van de feiten, met alwetendheid en met objectiviteit. Zij hebben vaak zicht op zowel externe als interne werelden, op verleden, heden en toekomst tegelijk. Als auteur kan je ook gebruik maken van dat onderling contrast: bij *Vliegen tot de hemel* gebeurt dat bijvoorbeeld wanneer het verhaal, dat overkoepeld wordt door een vrij eenvoudige derde-persoonsverteller, plots wordt onderbroken door een brief in de eerste persoon. Dit gebeurt tot twee maal toe, telkens nabij een trieste climax in het verhaal, meer bepaald vóór de val van Icarus en na het verlaten van Ariadne door Theseus. Door net hier te kiezen voor het briefformaat wordt de emotionaliteit van het moment ten top gedreven. In plaats van het relatief neutrale perspectief van de alwetende derde-persoonsverteller, hoog in zijn veilige verteltoren, wordt nu de verscheurde interne wereld van de personages realistisch tentoon gespreid, zonder terughouden. Het is een keuze die leven brengt in het verhaal, leven door afwisseling en leven door uitdieping.

SLIDE 31 Om af te sluiten zal ik het nog kort hebben over de dimensie van tijd binnen verhalen. Ik zal mij opnieuw beperken tot twee aspecten waarvan ik denk dat ze het makkelijkste te bespreken zijn met jongere lezers, namelijk **volgorde** en duur. Om praktische redenen moet ik daarvoor eerst een onderscheid maken tussen het verhaal en zijn geschiedenis. De geschiedenis is de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen zoals ze zich logischerwijze zouden hebben voorgedaan binnen de fictionele wereld, alsof en zoals ze “echt” gebeurd zouden zijn. Het verhaal is de manier waarop deze gebeurtenissen worden geordend en gepresenteerd. Verhaal en geschiedenis kunnen min of meer samen vallen; in dat geval verlopen de gebeurtenissen zoals ze worden verteld in dezelfde volgorde als waarin ze zijn “gebeurd”. Maar een verteller kan ook werken met *flashbacks* en *flashforwards*, waarbij de gebeurtenissen in het vertelde heden afgewisseld worden met gebeurtenissen die zich in het verleden hebben afgespeeld of nog moeten plaatsvinden. In de meest extreme gevallen kan het verhaal zich haast van begin tot einde in de tegenovergestelde richting van de geschiedenis bewegen. Ik denk dan aan het schitterende boek *Time’s Arrow* van Marin Amis, dat leest alsof je een film achterstevoren aan het bekijken bent, maar toch steek houdt door de manier waarop het verteld is [cf. ook de film *Memento*]. **SLIDE 32** Meestal gaat het er echter subtieler aan toe. Deze passage uit *Marcelo en de echte wereld* begin bijvoorbeeld *in medias res*, niet voorbereid in voorafgaande pagina’s: “Wendell en ik zitten te lunchen op de bovenste verdieping van wat hij ‘de club’ noemt. De lange man met het rimpelige gezicht die ons bij de deur ontving liep een achterkamertje in en kwam toen terug met een blauw colbertje en een rood met blauw gestreepte das. Die gaf hij aan mij en ik snapte pas waarom toen Wendell zei dat ik die aan moest. Zelf draagt hij al een colbert en een das, dus hoefde die man er geen te geven. We zitten bij een raam met uitzicht over Boston Harbor” (*Macello en de echte wereld*, p. 108). Wanneer we nu deze verhaalpassage herleiden tot een achterliggende, “droge” geschiedenis **SLIDE 33** komen we een totaal andere opbouw uit. Een dergelijk spel met temporele volgordes kan helpen om verhalen levendiger te maken, maar ook om spanning te creëren, bijvoorbeeld door als verteller gebruik te maken van voorkennis of alwetendheid en al dan niet subtiel te alluderen op dingen die een personage nog te wachten staan. Of door een ontknoping uit te stellen en lezers zelf de volledige geschiedenis achter het verhaal te laten reconstrueren. Dat is trouwens een techniek die typerend is voor detectiveverhalen zoals *Leugens*. Daar raak je dan ook geen tien pagina’s verder zonder minstens één *flashforward* of *-backward*.

Wanneer we de relatie tussen het verhaal en de geschiedenis bekijken, kunnen we naast de volgorde ook **de duur** in rekening brengen. Meer specifiek gaat het om de verhouding tussen de tijd van het verhaal (“verteltijd”) en de tijd van de geschiedenis (“vertelde tijd”). Ik neem er de praktische schematische voorstelling van Luc Herman en Bart Vervaeck uit hun boek *Vertelduivels* bij **SLIDE 34**. Op dit schema ziet u een overzicht van de mogelijke verhoudingen tussen de verteltijd en de vertelde tijd. Ik overloop even met u de mogelijkheden: in het

midden van de lijn treffen we de “scène” aan. Daarbij is de verteltijd gelijk aan de tijd die een geschiedenis in de realiteit zou nodig hebben om zich te ontwikkelen. Strikt gesproken is dit eigenlijk onmogelijk; een tekst valt per definitie nooit samen met een werkelijkheid buiten die tekst. Ook zijn er nergens wetten die zeggen dat zelfs een dialoog op een bepaalde snelheid moet gelezen worden. Iedere lezing brengt uiteindelijk een eigen verteltijd met zich mee. Deze zogenaamd evenwaardige verhouding is dan ook steeds maar een benadering. Een auteur kan er dan voor kiezen om het tempo van het verhaal te “versnellen” of te “vertragen”, bijvoorbeeld door gebeurtenissen samen te vatten of door stil te blijven staan bij een moment en het op alle mogelijke manieren uit te diepen. Aan de extreme uiteinden van de lijn vinden we de “ellips” en de “pauze”. Bij de ellips wordt een gebeurtenis waarvan we weten dat hij zou moeten hebben plaatsgevonden op niveau van de achterliggende geschiedenis niet weergegeven in het verhaal. Een typisch voorbeeld daarvan vindt u terug in mysterieverhalen als de detectiveroman: we weten dat er een moord is gebeurd die de aanleiding vormt van het verhaalverloop. Hoe deze in detail is verlopen, wordt echter niet altijd beschreven, niet bij het begin van het verhaal en zelfs niet bij de ontknoping. Hooguit worden dan bijvoorbeeld de dader en het motief geïdentificeerd. Bij een pauze lijkt het haast alsof de tijd stil blijft staan, toch als het op zichtbare acties aankomt. In *De naam van de roos*, bijvoorbeeld, vertelt de oude monnik Adso hoe hij als jongeling voor het eerst de kloosterkerk van de sinistere abdij bezocht. Vervolgens krijgen we van hem een minutieuze beschrijving van de kunstig vervaardigde poorten, pagina’s aan een stuk. Het kost ons als lezer enkele minuten om het beeld helemaal in ons op te nemen, terwijl de jonge Adso zelf eigenlijk maar enkele momenten bij de kerk doorbrengt. Met dit punt wil ik er vooral de aandacht op vestigen ook eens stil te staan bij het ritme en het tempo waarin een verhaal wordt verteld. Het spreekt voor zich dat dit een grote impact heeft op hoe we een verhaal ervaren als spannend, opzwevend, enigmatisch, dromerig, rustgevend, of zelfs saai...

Hier ga ik het bij laten. Ik hoop dat u iets uit deze presentatie heeft kunnen halen. Bedankt voor uw aandacht en **SLIDE 35** aan de slag!