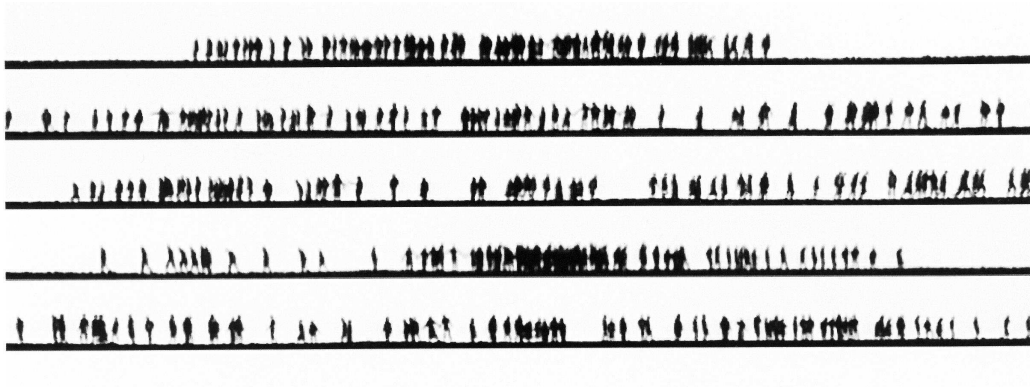


NARRATIEF VERBAND

Tijs van der Storm



© 2003 Tijs van der Storm

Foto voorzijde omslag: Michal Rovner, *Notes*, 2001.

NARRATIEF VERBAND

Tijs van der Storm

Universiteit van Amsterdam

Faculteit der Geesteswetenschappen (FdG)

Afstudeerrichting: Theoretische Literatuurwetenschap

Afstudeerdocent: dr. Murat Aydemir

And it is in the humble opinion of this narrator that this is not just something that happened. This cannot be: one of those things. This, please, cannot be that. (Magnolia 1999)

Voorwoord

Beginnen aan een scriptie literatuurwetenschap is als staan aan de oever van een modderige rivier die je moet oversteken. Zodra je je erin waagt, wordt elke stap die je zet zwaarder en met elke stap zak je steeds dieper. Gelukkig zijn er genoeg mensen die voorkomen dat je kopje onder gaat. Die zou ik graag hier bedanken. Ten eerste zou ik Jan van Luxemburg willen bedanken voor het vertrouwen dat hij in het onderwerp van deze scriptie toonde. Het is aan hem te danken dat ik überhaupt op dit onderwerp door ben gegaan. Door nalatigheid mijnerzijds werd uiteindelijk Murat Aydemir mijn scriptiebegeleider. Dit is de tweede persoon die ik wil bedanken. Met name de vele inspirerende gesprekken die voorafgingen aan het moment dat hij mijn scriptiebegeleider werd, hebben me enthousiast en actief gehouden. Ook wil ik de leerstoelgroep als geheel bedanken voor de jaren die ik met ze heb doorgebracht. Joost de Bloois bedank ik omdat hij als tweede lezer heeft willen optreden. Tenslotte wil ik Susanna bedanken. Zij heeft mij meters vooruit geholpen door, wanneer nodig, eerste hulp te leveren. Zonder haar niet aflatende steun was dit werkstuk niet afgekomen. Bedankt.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
1 De pernicieuze plot	5
2 Paranoia	23
3 De ziener	43
Besluit	57
Bibliografie	61

Inleiding

De aanleiding voor deze scriptie is een citaat van Wittgenstein. Het luidt als volgt:

Die Ereignisse der Zukunft *können* wir nicht aus den gegenwärtigen erschließen.

Der Glaube an den Kausalnexus ist der *Aberglaube*. (1998, 5.1361/82)

Deze uitleg bij de vijfde stelling uit de *Tractatus Logico-Philosophicus* (1998) stelt dat er geen verband is tussen gebeurtenissen die elkaar opvolgen: dat iets gebeurt, zegt niets over wat *zal* gebeuren. Ergo, het geloof aan causaliteit is bijgeloof.

De wereld die Wittgenstein oproept is een *contingente* wereld, waarin alleen logische verbanden bestaan. Een bewering is waar of onwaar. Er is geen reden voor dat een bewering waar of onwaar is. Als een bewering waar is, is het een beschrijving van een feit. Een feit is niets meer dan dat wat het geval is. Dus als de ene gebeurtenis altijd de andere opvolgt, dan is er sprake van een implicatie, en niet van een causaal verband.

De wereld volgens Wittgenstein bestaat niet uit objecten, maar uit feiten. Hoe zit dat met verhalen? Is het mogelijk dat contingentie een productieve rol kan spelen bij het interpreteren van verhalen of verhaalwerelden? Op een zeker niveau vertoont Wittgensteins wereld overeenkomsten met de taal volgens het structuralisme. Volgens het structuralisme is de taal een systeem van differenties. Tekst heeft betekenis doordat de taaldragers (betekenaars) verschillen van elkaar, en niet door het object dat ‘erachter’ schuil gaat. De relatie tussen betekenaars is conventioneel. Een ander woord voor conventioneel is contingent. Niettemin wordt de verhaalwereld doorgaans gezien als

verre van contingent. Juist in verhalen hangt alles met alles samen. Alles heeft betekenis. Gebeurtenissen verlopen volgens een bepaald plan of ontwerp. Er is een samenhang tussen onderling uit elkaar liggende gebeurtenissen die tekstuele opeenvolging ontstijgt. Deze vormen van *narratief verband* kunnen samengevat worden in het woord *plot*.

De structuralistische narratologie veronderstelt dat ook verhalen gestructureerd zijn als een taal. Maar de relaties tussen tekstgedeeltes (of elementen van de fabula) zijn niet genoeg om de betekenisvolle samenhang te vatten. In de structuralistische narratologie is het bijgeloof waar Wittgenstein het over heeft, belichaamd in de notie van plot. Verhalen hebben een samenhang die betekenis toekenning mogelijk maakt. In tegenstelling tot de gebeurtenissen in de werkelijkheid, zijn gebeurtenissen in verhalen nooit contingent. De imperatief van interpretatie heeft tot gevolg dat elke gebeurtenis altijd in een bepaald verband geplaatst wordt. Niettemin is ook narratieve samenhang niet empirisch – door naar de tekst te wijzen – aan te tonen.

Deze scriptie is erop gericht het concept van narratief verband aan een nader onderzoek te onderwerpen. De hypothese is dat de relatie tussen contingentie en verband gekarakteriseerd kan worden als een verdringingsrelatie. Dat wil zeggen dat in de teksten en auteurs die ik bespreek bepaalde strategieën waar te nemen zijn om contingentie van de (verhaal)wereld of tekst op te lossen.

In het eerste hoofdstuk, *De pernicieuze plot*, wil ik analyseren wat de consequenties zijn voor het concept *plot* wanneer een werkelijk contingente verhaalwerkelijkheid wordt aangenomen. De teksten die ik analyseer spreiden allen een strategie tentoon om met deze contingentie om te gaan. Kort samengevat vallen deze strategieën in twee soorten uiteen: de verheffing van causaliteit tot logica, en personificatie van de fabula. De personificatie heeft het effect dat een verhaal intenties en motieven – antropomorfe voorwaarden om te kunnen betekenen – krijgt.

De twee hoofdstukken die volgen zijn case-studies. *Paranoia* bestaat uit een interpretatie van het gelijknamige verhaal van W. F. Hermans (1993). Centraal staat hoe de lezer de hoofdpersoon imiteert om de contingentie in en van het verhaal op te lossen. *Paranoia* kan gezien worden als een

metafoor voor het lezen van verhalen: ook de paranoïcus ziet overal verborgen verbanden, signalen en betekenissen.

De tweede case-study draait om hoe in de roman *De ziener* (1973) van Simon Vestdijk contingentie en determinisme met elkaar om voorrang strijden, ondanks het feit dat beide perspectieven noodzakelijk zijn voor een goed begrip van de roman. Zoals de titel al aangeeft speelt het zien van zieners hier een prominente rol. In zekere zin raakt het concept van voorzien-zijn aan de kern van het narratief verband in verhalen. Iets dat voorzien is, verloopt deterministisch volgens een ontwerp en krijgt betekenis in het voorzien zijn zelf.

Hoofdstuk 1

De perniciëuze plot

De oudste bron over *plot* is Aristoteles' *Poetica* (1995). Daarin heeft het begrip *mythos* min of meer de betekenis van *plot*: 'Welnu, de uitbeelding van de handeling is de plot, want onder plot versta ik de samenstelling van de gebeurtenissen' (38). Hoewel de bezorgers van de Nederlandse vertaling in een nawoord uitleggen dat Aristoteles' gebruik van het woord *mythos* overeenkomt met Cullers gebruik van het woord *plot*, lijken de begrippen bij nader inzien tegenovergesteld. Aristoteles' definitie heeft betrekking op hoe gebeurtenissen worden weergegeven (*story*), terwijl Culler doelt op hoe gebeurtenissen zelf geordend zijn nadat de *story* 'ontcijferd' is (fabula). Culler definieert *plot* als een 'ordered sequence of events' (*Structuralist Poetics* 1997). Waarom lijkt deze definitie pleonastisch? Is niet elke 'sequence' per definitie 'ordered'? De definitie suggereert dat de gebeurtenissen behalve simpelweg 'op volgorde' ook op een andere manier aan elkaar gerelateerd zijn.

E. M. Forster schrijft in zijn *Story and Plot* (2002) hierover het volgende:

A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. 'The king died and then the queen died' is a story. 'The king died, and then the queen died of grief' is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. (71)

Plot behelst dus meer dan alleen een temporeel geordende reeks van gebeurtenissen. De gebeurtenissen staan ook in een relatie van causaliteit tot elkaar.

Toch lijkt Forster te suggereren dat de causaliteit niet inherent is aan de gebeurtenissen zelf, maar daar in zekere zin aan opgelegd is. Hij heeft het over ‘the *sense* of causality’. Blijkbaar hebben plots het effect van samenhang op de lezer, terwijl bij verhalen zonder plot deze indruk afwezig is. Bovendien is deze indruk belangrijker, of heftiger, dan de temporele ordening. De volgorde in tijd wordt overschaduwd door causaliteit.

Dat een gegeven verzameling gebeurtenissen niet uit zichzelf een plot vormt, wordt nog veel sterker beargumenteerd door Hayden White (1999; 1987). Vanuit de hoek van de geschiedschrijving wijst hij erop dat geen enkele gebeurtenis uit zichzelf onderdeel van een verband is. Volgens White bestaat de waarde van geschiedschrijving er dan ook niet zozeer in dat de historicus de feiten naar waarheid verhaalt. Eerder is het de taak van de historicus feiten te plaatsen in een verband opdat zij betekenis krijgen. De betekenis van historische gebeurtenissen ligt namelijk nooit in de feiten zelf besloten. Gebeurtenissen krijgen pas betekenis als onderdeel van een verhaalstructuur. Geschiedschrijving is dus een vorm van ‘emplotment’. *Emplotment* verklaart waarom er *verschillende* geschiedenissen geschreven worden over een bepaalde periode, terwijl de diverse historici allemaal van *dezelfde* verzameling feiten uitgaan. Het is de manier waarop deze opeenvolging van feiten van een plotstructuur wordt voorzien die maakt dat de ene geschreven geschiedenis niet de andere is.

Een plotstructuur, of gewoonweg verhaalstructuur, maakt het mogelijk voor een publiek de gebeurtenissen te plaatsen en te begrijpen op dezelfde manier waarop het publiek andere, fictionele verhalen begrijpt. ‘Goede’ geschiedschrijving gebruikt de vertrouwde kunstgrepen (waaraan het publiek in een bepaalde tijd gewend is geraakt) om het vreemde vertrouwd te maken. White noemt dit “familiarizing the unfamiliar”. Het vreemde (“the unfamiliar”) wordt dan belichaamd door de gebeurtenissen uit een ingrijpende historische periode, bijvoorbeeld een revolutie. Deel van White’s project is aan te tonen dat de manier waarop het vreemde vertrouwd wordt gemaakt zelf historisch en/of ideologisch bepaald is. Dat wil zeggen dat de verhaalstructuur waarin vreemde (want contingente) feiten gegoten worden, geen onderdeel is van de historische werkelijkheid die de historicus vereist is te

beschrijven. Feiten (gebeurtenissen) hebben nu eenmaal geen betekenis, behalve als deze deel uitmaken van een narratief verband. In zekere zin zegt hij dat wat in de narratologie de fabula genoemd wordt, afhankelijk is van de manier waarop die fabula uit de doeken wordt gedaan. De ware ordening van gebeurtenissen kan immers alleen maar betekenisloos zijn, als die verhaalstructuur afwezig is.

Er zijn, zoals al blijkt uit de vier bronnen die ik ter inleiding aanhaalde, meerdere interpretaties mogelijk van het concept *plot*, en vaak is helemaal niet duidelijk wat er nu werkelijk bedoeld wordt. Dit hoofdstuk gaat over hoe in enkele narratologische teksten omgegaan wordt met de notie van (causale) samenhang tussen gebeurtenissen in verhalen. De focus van mijn interpretaties zal liggen op de ongrijpbaarheid van *plot* als tastbare structuur. Dat wil zeggen dat zodra *plot* als vraagstuk aangepakt wordt, het concept zijn identiteit verliest en als het ware verdwijnt. De inzet van dit hoofdstuk is dat elke confrontatie met de tekst, noodzaakt tot nadenken over de *plot*-vraag, omdat anders de fabula contingent en dus betekenisloos zou zijn. De auteurs die ik bespreek, hebben verschillende strategieën om het probleem van deze contingentie op te lossen. Met name de notie van causaliteit speelt een belangrijke rol, aangezien dit de meest primaire vorm van narratief verband tussen gebeurtenissen is.

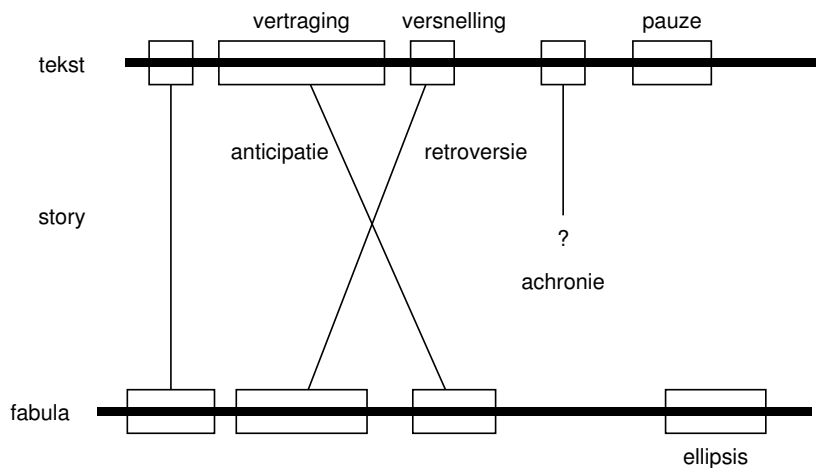
De opbouw van dit hoofdstuk is als volgt. Het eerste deel bestaat uit een zeer korte beschrijving van structurele narratologie zonder het concept *plot* te gebruiken. Ik baseer deze narratologische deelverzameling hoofdzakelijk op Mieke Bals *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1997). In het tweede deel begin ik met een analyse van causaliteit bij Roland Barthes' *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (1977). Uit mijn betoog zal blijken dat de problemen die Barthes ondervindt aangaande het causaliteitsbegrip leiden tot een soort assimilatie tussen het oorzakelijkheidsbegrip en logica. In een analyse van Gerald Prince (*A Grammar of Stories* 1973) is dezelfde problematiek aan te wijzen, alleen is logica nu vervangen door een tekstgrammatica. In het derde deel wil ik teksten bespreken die de causaliteitsproblematiek mystificerend oplossen. Hiermee bedoel ik dat de auteurs die ik bespreek, de problematiek van *plot* verhullen door figuurlijk

taalgebruik (retoriek). De troop die hier een centrale rol speelt is *personificatie*: de fabula krijgt antropomorfe kenmerken toegedicht. De personificatie van de fabula¹ is bij Boris Tomashevsky (1965) voor het eerst merkbaar. Voor de formalisten is de causale relatie tussen de eenheden van de fabula (gebeurtenissen) vanzelfsprekend en deze zorgt voor samenhang. De introductie van het concept *kunstgreep* transcendeert echter het fabulaniveau en is een duidelijke contingentiestrategie. Na de tekst van Tomashevsky besluit ik met een recentere tekst van Peter Brooks: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984). Brooks probeert de samenhang in narratieve teksten vanuit een psychoanalytisch kader te begrijpen.

Om de notie van plot te onderzoeken in narratieve teksten, is het een eerste vereiste om de gebruikte termen duidelijk te definiëren. In *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* onderscheidt Mieke Bal drie niveaus in narratieve teksten: tekst, *story* en fabula (5). De tekst bestaat uit zinnen, passages en nog grotere gehelen. Deze teksteenheden zijn, hoewel arbitrair, makkelijk te identificeren door te wijzen naar de tekst zelf. De gebeurtenissen waaruit de fabula bestaat, zijn eveneens eenvoudig te identificeren omdat ze in de tekst zijn weergegeven: de gebeurtenissen zijn denotata van de tekst. De *story* kan nu gezien worden als een mediërend niveau tussen de tijd van de tekst en de tijd van de fabula, dat wil zeggen: de *story* is een functie die de lineaire tijd van de tekst (verteltijd) op de (verondersteld) lineaire tijd van de fabula afbeeldt. Dit heeft enkele belangrijke consequenties voor de kennis van de lezer met betrekking tot de fabula (aangenomen dat de lezer lineair van begin tot eind leest). In Figuur 1 is de relatie tussen tekst en fabula uitgebreid weergegeven. De bovenste as representeert de tijd van het tekstniveau (verteltijd). De onderste as geeft de fabulatijd weer (102). De horizontale lengte van de blokken geven een tijdsduur aan. De verbindende lijnen geven de relatie tussen een stuk tekst en een proces aan. Merk op dat in het geval van achronie (97) er wel een fabula-element wordt veronder-

¹Ik gebruik de termen uit Bal (1997), omdat ze mij vertrouwder zijn en om verwarring met het later door Brooks (1984) ontwikkelde concept *plot* te voorkomen. Door zowel Tomashevsky (1965) als Shklovsky (1965) worden de termen *story* (fabula) en *plot* (*story*) gebruikt, althans in de door mij gebruikte vertalingen.

steld maar dat de locatie ervan op de onderste as onbekend is. Is er geen fabula-element aan een passage verbonden, dan spreken we van een pauze. De verhouding tussen de twee tijden zijn te benoemen met versnelling (verteltijd is kleiner dan de tijdsduur in de fabula) of met vertraging (verteltijd is groter dan tijdsduur in de fabula). De limieten van deze verhouding worden aangeduid met respectievelijk ellipsis en pauze (102). Het concept *afstand* is af te lezen aan het verschil in horizontale afstand tussen twee verbonden blokken op de respectievelijke assen. De afstand is het verschil in tijd tussen het moment waarnaar de anachronie (retroversie of anticipatie) verwijst en het narratief *nu* (84). Het narratief *nu* is het punt op de onderste as waarop we tijdens het lezen vóór de anachronie zijn aanbeland. Frequentie is weer te geven met meerdere lijnen die samenkomen in één proces (111).



Figuur 1.1: Grafische weergave van relatie *story* tussen tekst en fabula.

Het is van belang op te merken dat in deze grove weergave van de structuur van narratieve teksten geen causaliteit of plotconcept verondersteld is, of verondersteld *hoeft* te zijn. Het enige unificerende concept in deze uiteenzetting tot nu toe is *tekst*. De enige samenhang tussen de elementen op tekstniveau en op fabulaniveau is dat zij deel uitmaken van dezelfde roman of hetzelfde verhaal². Je zou desondanks kunnen stellen dat de samenhang

²Ik gebruik het woord ‘verhaal’ hier in de conventionele, niet-theoretische zin. Het

van een verhaal in de vertelling gelegen is. Dat wil zeggen: de subjectiviteit van verteller en/of focalisator zorgt voor een betekenisvolle interpretatie van de contingente fabula. De andere vorm van samenhang, die gerelateerd is aan causaliteit op het niveau van de fabula, is het onderwerp van hieronder volgende uiteenzetting.

Barthes' *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* is uitermate geschikt om een uiteenzetting over narratieve causaliteit mee te beginnen. Het is een eerste proeve van systematische narratologie die uiteindelijk uitmond in het werk van Gerard Genette en Mieke Bal. **TODO: Paginanummers in Barthes.**

De fabula wordt volgens Barthes (in navolging van Bremond) gekarakteriseerd door sequentie. Dat wil zeggen dat de gebeurtenissen in de fabula een bepaalde volgorde hebben, in dit geval een chronologische. Om te begrijpen wat een sequentie is, is het noodzakelijk een zeer korte bespreking te geven van Barthes' narratieve architectuur, met name die met betrekking tot de fabula. De fabula is in Barthes' analyse de laagste van de drie niveaus: het vertelniveau (*narration*), het actantiële niveau (ook wel *character level*) en het niveau van de functies. Het fabulaniveau is het meest heterogeen maar tegelijkertijd ook het meest fundamenteel, en zal daarom hier uiteengezet worden.

Functies³ zijn de kleinste bouwstenen van de fabula. Elke functie is in te delen op basis van twee mogelijke relaties op elk niveau: distributionele functies en integratieve functies. De distributionele functies staan in relatie tot andere functies van dezelfde soort en op hetzelfde niveau. De integratieve functies ontleen hun betekenis aan het niveau hoger dan waarin ze voorkomen; dit type wordt *index* genoemd. Anders gezegd: distributionele functies staan in metonymische relatie tot elkaar en integratieve functies staan in

theoretische begrip *sjuzet* zal ik aanduiden met het aan Bal (1997) ontleende Engelse woord *story*.

³Culler (1997) vindt 'functie' een verkeerde benaming en stelt de term 'lexie' voor (202), ontleend aan Barthes' boek *S/Z*. Functie is namelijk een bepaald type lexie in Barthes' *Introduction*, te weten een nucleaire functionele eenheid of kardinale functie. Als ik het concept 'nucleus' bedoel zal ik het bij die naam noemen. 'Functie' is dus algemener en omvat ook de indices omdat deze net zo goed functioneel zijn.

metaforische relatie tot elkaar. Integratieve functies bevatten dus altijd een impliciete tweede parameter die kan bestaan uit het actantiële niveau of het vertelniveau. Distributionele functies vallen onder de handeling van het verhaal. De distributionele functies zijn verder in te delen in kardinale functies of nuclei aan de ene kant en katalysatoren aan de andere kant. Nuclei zijn die handelingen die een alternatief in het verhaal openen, continueren of afsluiten. Dat wil zeggen: in het geval van een kardinale functie is altijd een risico op mislukking aanwezig. Katalysatoren hebben een parasitische functie met betrekking tot de gerelateerde nucleus: ze zorgen voor de omstandigheden waarin de nucleus kan plaatsvinden. Integratieve functies, ook wel indices genoemd, zijn in te delen in eigenlijke indices en informanten. Informanten geven platte informatie over de situatie, bij voorbeeld de tijd van handeling, de plaats, of iemands exacte leeftijd. Voorbeelden van eigenlijke indices zijn psychologische karaktertekening, sfeerbeschrijving, filosofische gedachten, et cetera.

We kunnen het functionele niveau nu als volgt schematisch indelen:

- functies
 - distributionele functies
 - * nuclei
 - * katalysatoren
 - integratieve functies
 - * eigenlijke indices
 - * informanten

De nuclei zijn het belangrijkste omdat ze het verhaal voortstuwten. De distributionele functies kunnen elkaar opvolgen in een sequentie. Kardinale functies staan in een wederzijdse relatie tot elkaar: ze impliceren elkaar en kunnen niet zonder elkaar voorkomen. De katalysatoren impliceren enkel een nucleus, hetgeen dus betekent dat een katalysator niet zonder een nucleus kan voorkomen maar wel andersom.

In Barthes' analyse van de fabula speelt causaliteit een grote rol. Het grootste verschil tussen nuclei en katalysatoren is dat nuclei in causaal-

chronologisch verband staan met andere nuclei, terwijl katalysatoren enkel in chronologisch verband staan met één enkele andere nucleus. Het is interessant om te zien hoe deze causale relaties door Barthes beschreven worden:

Catalysers are only consecutive units, cardinal functions are both consecutive and consequential. (52)

Nuclei (as will be seen in a moment) form finite sets grouping a small number of terms, are governed by a logic, are at once necessary and sufficient. (52–3)

As for cardinal functions, they are bound together by a relation of solidarity: a function of this type calls for another function of the same type and reciprocally. (53)

A sequence is a logical succession of nuclei bound together by a relation of solidarity (...).

Het onderscheid tussen nuclei en katalysatoren wordt in het eerste citaat causaal uitgedrukt: kardinale functies hebben een gevolg. Het tweede citaat loopt vooruit op het sequentieconcept en drukt uit dat nuclei door een zowel voldoende als noodzakelijke logica gestructureerd zijn. De stap naar de logica lijkt voor de hand liggend, maar voldoet niet om de causaliteit een basis te geven. De relatie die hier aangestipt wordt, is de later genoemde solidariteitsrelatie die Barthes ontleent aan Louis Hjelmslev. De *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language* (Ducrot & Todorov 1979) noemt als voorbeeld – van de door Hjelmslev bedoelde relatie – dat een persoonsvorm nooit zonder tijd en wijs voorkomt (in het Frans). Abstracter uitgedrukt:

A and *B* are in **solidarity** with respect to *C* if one cannot find in an element of *C* an element of *A* without an element of *B*, and vice versa. (109)

In het laatste citaat van Barthes zien we het causaliteitsconcept en de solidariteitsrelatie door elkaar lopen. Het woord ‘succession’ wijst op causaliteit (oorzaken gaan vooraf aan gevolgen) en zowel ‘logical’ als ‘relation of solidarity’ wijzen op logica. Het is duidelijk dat in de solidariteitsrelatie een opeenvolging van elementen niet noodzakelijkerwijs aanwezig is; zij stelt alleen

dat als *A* ergens is dat *B* er ook is en omgekeerd. Als voor *C* een willekeurige sequentie wordt ingevuld, en *A* en *B* zijn nuclei die deel uitmaken van *C*, dan zou, *mits de solidariteitsrelatie geldig is voor alle narratieve teksten*, dit nog geen causaliteit veronderstellen. Sterker nog: de causaliteit is daarmee zelfs volledig verdwenen – uitgewist. Stel dat de solidariteitsrelatie tussen alle nuclei van alle sequenties geldig is, dan zou dit enkel een empirische bevinding zijn die toevallig opgaat voor alle sequenties. De solidariteitsrelatie is dan een contingent feit geworden. Dit feit staat of valt onafhankelijk van wat voor soort causaliteit dan ook.

Causaliteit is in het kader van Barthes niet uit te drukken met de solidariteitsrelatie. Waar moeten we de betekenis ervan dan zoeken? Een nadere beschouwing van de definitie van *nucleus* kan daar misschien licht op werpen. Zoals we zullen zien, maakt Tomashevsky gebruik van personifiërende tropen om het verband tussen uiteenlopende motieven te definiëren. Barthes doet iets soortgelijks, alleen op een subtielere manier. Zijn de tropen die Tomashevsky gebruikte duidelijk antropomorf (*device*⁴, motivatie), bij Barthes treedt de personificatie structureler op de voorgrond. De passage die ik op het oog heb, is de volgende:

For a function to be cardinal, it is enough that the action to which it refers open (or continue, or close) an alternative that is of direct consequence for the subsequent development of the story. (51)

In de eerste zin van dit citaat verbindt Barthes het concept *nucleus* aan een ‘action’. Een handeling veronderstelt echter altijd een subject (actor, *agens*). Deze handeling moet vervolgens in staat zijn een alternatief te openen, voort te zetten of af te sluiten, op zo’n manier dat het een direct gevolg heeft voor de rest van het verhaal. Kortom, de gebeurtenis wordt hier impliciet voorzien van iemand die de gebeurtenis actief laat gebeuren. Even verderop noemt Barthes twee nuclei ‘*the telephone rang*’ en ‘*Bond answered*’. Wie is de *agens* van de eerste nucleus? Degene die belt, de telefoon, de telefoonbel? Nuclei

⁴De term *device* lijkt op het eerste gezicht een machinale, mechanische connotatie te hebben. Opgevat als ‘gereedschap’ of ‘kunstgreep’ echter, wordt duidelijk dat de kenmerkende connotatie van een *device* is, dat het gehanteerd wordt door een persoon.

zijn bij Barthes ofwel onderdeel van een logische relatie van solidariteit, ofwel de nuclei worden gekenmerkt als handeling van een personage. Zoals we zullen zien is deze personificatie een strategie die, zij het in iets andere vorm, ook bij Tomashevsky en Brooks aanwezig.

De narratoloog die wellicht het meest formeel is geweest in zijn benadering van teksten, is Gerald Prince. In *A Grammar of Stories* (1973) probeert hij de structuur van narratieve teksten te beschrijven door middel van een generatieve grammatica. De regels uit de grammatica zijn in principe in staat de structuur van elk verhaal te genereren. Het eerste hoofdstuk is, ook in reactie op Bremond, Barthes en Todorov, een poging een echte definitie van het *minimale verhaal* te geven. Het moet opgemerkt worden dat zijn definitie betrekking heeft op het niveau van de fabula, aangezien hij zich toelegt op het beschrijven van relaties tussen gebeurtenissen. Is eenmaal de definitie van het minimale verhaal gegeven dan, zo is de gedachte, zijn daaruit met de juiste transformaties alle verhalen van een definitie te voorzien.

Prince definieert het minimale verhaal als volgt.

A minimal story consists of three conjoined events. The first and third events are stative, the second is active. Furthermore the third event is the inverse of the first. Finally, the three events are conjoined by three conjunctive features in such a way that (a) the first event precedes the second in time, and the second precedes the third and (b) the second event causes the third. (31)

Een voorbeeld van een minimaal verhaal dat Prince zelf verschaft is: ‘He was rich, then he lost a lot of money, then, as a result, he was poor’ (29). Prince bedoelt met gebeurtenissen ook situaties; deze gebeurtenissen zijn *stative*⁵. In het voorbeeld is de constatering dat hij rijk was de eerste gebeurtenis; vervolgens vindt een actieve gebeurtenis plaats die de derde gebeurtenis tot gevolg heeft, namelijk dat hij arm is.

Enkele kanttekeningen zijn hier op zijn plaats. Ten eerste: als we het voorbeeld als een verhaal beschouwen (en niet een herschrijving ervan) dan

⁵Ik laat het Engelse woord staan bij gebrek aan een goed Nederlands alternatief. ‘Statief’ is ongebruikelijk en ‘statisch’ betekent iets anders.

lijkt inderdaad de causaliteit in het verhaal waarneembaar te zijn ('then, as a result'). Echter, in niet-triviale verhalen komt zo'n expliciete oorzakelijkheid niet voor. Daarbij komt nog dat Prince in deze voorbeelden de vertelinstantie buiten beschouwing laat. In feite is het gedeelte 'then, as a result' een interpretatie van een verteller (of van Prince zelf in het geval een herschrijving). Ten tweede treedt hier ook een samenvoeging (en dus verwarring) van logica en causaliteit op. Tussen 'veel geld verliezen' en 'arm zijn' kan best een logische implicatie gelden: iedereen die al zijn geld verliest zal arm zijn. Dit is slechts een kwestie van optellen en aftrekken. Ofschoon je hypothesen en logische verbanden kunt opstellen, óók met een tijdsfactor erin, hoeven zij nog geen causaliteit te impliceren. Net zoals Barthes' solidariteitsrelatie, kan de tekstgrammatica van Prince zonder het causaliteitsbegrip. Causaliteit is altijd een interpretatie. Ondanks dat Prince het causale verband in zijn grammaticale termen opneemt, berust dit meestal op een invullen van de lezer, in dit geval Prince zelf. Als dit invullen niet door de lezer is gebeurd, en het verband op tekstueel niveau waarneembaar is, dan is het verband ingevuld door een of meer personages of vertelinstanties. Barthes gebruikte de logica van de solidariteitsrelatie om het aspect van handeling te verhullen. Prince gebruikt het formalisme van de tekstgrammatica om de impliciete interpretatie door personage, verteller en/of lezer te verhullen.

In het tweede deel van *Thematics* (1965) benadrukt Tomashevsky dat een verhaal niet zonder causaal verband kan:

We may distinguish two major kinds of arrangement of these thematic elements: (1) that in which causal-temporal relationships exist between the thematic elements, and (2) that in which the thematic elements are contemporaneous, or in which there is some shift of theme without internal exposition of the causal connections. (...)

We must emphasize that a story requires not only indications of time, but also indications of cause. (...)

The weaker the causal connection, the stronger the purely chronological connection. (66)

In deze drie passages wordt narrativiteit afgebakend door te wijzen op een causaal verband tussen gebeurtenissen op het niveau van de fabula. Als een stuk tekst niet verder te ontleden is in afzonderlijke onderdelen, dan noemt Tomashevsky het thema van een dergelijke passage een *motief*. Deze motieven zijn wederzijds aan elkaar gerelateerd en vormen zo het staketsel van het verhaal. Een motief is *gebonden* als het niet uit het verhaal verwijderd kan worden, zonder de *connecties* die ermee bestaan te verstoren (68). Een voorbeeld van een gebonden motief is het klassieke tonen van een revolver in het derde bedrijf als daarmee in het vierde en moord wordt gepleegd. Het motief van de revolver is gebonden, omdat zonder een revolver geen moord gepleegd kan worden. Dat het tonen van de revolver met de moord te maken heeft, is een gevolg van wat Tomashevsky *motivatie* noemt. Hij citeert een uitspraak van Tjechov die het concept uitlegt: ‘if one speaks about a nail beating into the wall at the beginning of a narrative, then at the end the hero must hang himself on that nail’ (79). Het feit dat de held zich aan de spijker ophangt, is de motivatie voor het in de muur slaan van de spijker, en dus ook voor het vertellen daarover. De gedachte is dat als de spijker niet essentieel was voor het vervolg van het verhaal, er ook niet over verteld had hoeven worden. De uitwijking naar een concept als motivatie is echter een indicatie voor het feit dat relaties tussen motieven moeilijk structureel uit te leggen zijn. Immers, de revolver en de spijker zijn misschien logische vereisten voor een toekomstig sterfgeval, maar het tonen ervan niet. Dat de lezer kennis neemt van deze objecten, zegt echter niets over een mogelijke moord in de rest van het verhaal. Het is enkel de aanname dat een dergelijk motief gemotiveerd is door een geïmpliceerde auteur of verteller dat de connectie bestaat. Van de connectie zelf – en dit geldt voor alle causale verbanden – is in de tekst geen representatie. Het invullen van een verband tussen twee uiteenliggende motieven is het aanvullen van iets dat niet aanwezig is.

Stel dat in een verhaal de volgende zin voorkomt: ‘Piet pakte het pistool en schoot Jan dood’. Het lijkt vanzelfsprekend om aan te nemen dat Piet (of Piets schot) de oorzaak is van de dood van Jan. Dit is echter niet de causaliteit waar het de formalisten om gaat. De causaliteit in mijn triviale voorbeeldzin is als het ware opgelost. Er is namelijk niets in de tekst wat

op de causaliteit wijst. De oorzaak-gevolg-relatie is uitgewist in de propositie dat Piet het pistool pakte en Jan doodschoot. Het causale verband kan dus gezien worden als een lezersstrategie of vertelstrategie om uiteenliggende gebeurtenissen, waarvoor het verband juist niet aanwezig is, tóch met elkaar in verband te brengen. Het gaat dan om gevallen waarin de mogelijke contigüiteit tussen gebeurtenissen niet gefocaliseerd beschreven is, zoals in het voorbeeld over Piet en Jan. In het boven aangehaalde citaat uit de *Thematics* heeft Tomashevsky het over ‘indications of cause’. De ironie is dat er helemaal geen ‘indications’ zijn met betrekking tot de connecties die Tomashevsky wil leggen, want als er wel ‘indications’ zouden zijn, dan zouden dat interpretaties van een verteller of focalisator zijn.

Tomashevsky moet de relatie tussen motieven uitleggen in termen die structureel niets met de tekst te maken hebben. Hierboven werd al aangegeven dat het concept *motivatie* een *index* is van deze strategie. *Motivatie* vindt zijn oorsprong altijd in een persoon. In dit geval is deze persoon een niet door Tomashevsky genoemde *implied author*. Hetzelfde is op te merken over het concept *kunstgreep* (*device*). Een *kunstgreep* is iets dat *iemand* toepast. Ook de nadruk die Tomashevsky en andere formalisten op artisticeit en kunstmatigheid leggen, wijst in de richting van personificatie. Zonder de personificatie van tekstuele details is het niet mogelijk betekenis te geven aan deze concepten. Wat deze strategie probeert te verhullen is de contingentie van de elementen uit de fabula zelf. De immanentie van narratieve causaliteit is problematisch. Causaliteit wordt door de lezer aan de tekst opgelegd; er zijn geen tekstuele criteria die samenhang rechtvaardigen. De gebeurtenissen in de fabula kunnen alleen betekenis krijgen wanneer ze door middel van personifiërende tropen van intentie worden voorzien.

Terwijl Barthes en Tomashevsky gericht waren op narratieve causaliteit in de fabula, richt Brooks zich op *plot* als zelfstandig concept in *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Ook in dit literatuurwetenschappelijk werk is de personificatie van de literaire tekst evident. Zijn nadruk ligt echter niet zozeer op de structuur van de tekst maar meer op de dynamiek van het lezen.

De auteurs die ik tot nu toe behandeld heb, geven niet direct invulling aan het concept *plot*. De soorten samenhang die we tot nu toe zijn tegengekomen vallen onder de noemers causaliteit en kunstgreep. Wanneer Tomashevsky het over ‘plot’ heeft, bedoelt hij voornamelijk *story* (in de betekenis van Bal), dus de manier waarop de fabula gepresenteerd wordt. Brooks probeert daarentegen wel invulling te geven aan plot-concept dat min of meer tussen *story* en fabula ligt. Plot is het concept van samenhang zelf. Brooks laat niet na te stellen dat plot logisch voorafgaat aan andere analyse-objecten in literaire teksten, zoals focalisatie, symboliek etc. Immers, ‘[plot] is the very organizing line, the thread of design that makes narrative possible because finite and comprehensible’ (4). De personificatie van plot is hier reeds aanwezig: plot is iets dat iets anders *organiseert*.

De eerste definitie die Brooks van *plot* geeft, luidt als volgt:

Plot is the principle of interconnectedness and intention which we cannot do without in moving through the discrete elements – incidents, episodes, actions – of a narrative: even such loosely articulated forms as the picaresque novel display devices of interconnectedness, structural repetitions that allow us to construct a whole; and we can make sense of such dense and seemingly chaotic texts as dreams because we use interpretive categories that enable us to reconstruct intentions and connections, to replot the dream as narrative. (5)

Plot maakt het mogelijk dat lezers de discrete elementen – de categorieën die de puur structurele narratologie onderscheidt – in hun samenhang zien. Ze zijn verbonden met elkaar in een bepaald ontwerp en komen samen in een intentie. Brooks veronderstelt, zonder de auteur weer tot leven te hebben gewekt, dat verhalen een bepaalde bedoeling hebben en dat ze met die bedoeling ontworpen zijn. Hoewel Brooks in het laatste gedeelte van het citaat maar moeilijk los lijkt te kunnen komen van een soort auteur waarvan de intenties gereconstrueerd kunnen worden, is dat niet wat hij bedoelt. De intentie zoals ik die begrijp uit het citaat is een effect van de tekst. Narratieve teksten wekken op de een of andere manier de suggestie dat de dingen die

erin vertelt worden op een intentionele manier samenhangen. De intentie is dus net zo goed afhankelijk van een interpretatie van de lezer, en niet van een auteur.

Brooks merkt op dat aan het woord plot ook de connotatie van een *complot* of *intrige* verbonden is. In dit geval kan men de vraag stellen wie de intrigant is. Ik citeer Brooks wat uitgebreider om te laten zien dat deze vraag moeilijk te beantwoorden is.

(...) the organizing line of plot is more often than not some scheme or machination, a concerted plan for the accomplishment of some purpose which goes against the ostensible and dominant legalities of the fictional world, the realization of a blocked and resisted desire. Plots are not simply organizing structures, they are also intentional structures, goal-oriented and forward-moving. Plot as we need and want the term is hence an embracing concept for the design and intention of narrative, a structure for those meanings that are developed through temporal succession, or perhaps better: a structuring operation elicited by, and made necessary by, those meanings that develop through succession and time. (12)

Het is niet duidelijk of Brooks hier bedoelt dat iets of iemand zich als het ware achter de tekst bevindt (een intrigant die de hele verhaalwereld bestiert), of dat de lezer uit contingente gegevens een samenhang construeert waardoor een intrigant als het ware geleidelijk in het leven geroepen wordt. Plot is in het laatste geval een fictionele constructie van de lezer. In het eerste geval personifieert Brooks de tekst, in het andere geval enkel de lezer tijdens het lezen.

Brooks houdt de locus van plot vaag. Men zou kunnen zeggen dat de tekst om een constructie van de lezer vraagt:

Plot could be thought of as the interpretive activity elicited by the distinction between *sjužet* and *fabula*, the way we *use* the one against the other. (13)

Plot, then, might be best thought of as an ‘overcoding’ of the proairetic by the hermeneutic, the latter structuring the discrete elements of the former into larger interpretive wholes, working out their play of meaning and significance. (18)

Plot is volgens Brooks aan de ene kant een activiteit van de lezer en aan de andere kant een gebod van de tekst aan de lezer. Dit gebod ontstaat door het onderscheid tussen fabula en *story*. Dit kan volgens mij als volgt begrepen worden: de *story* is een bewerking van het materiaal van de fabula en deze bewerking is niet voor niets, tenminste dat is de suggestie die er van uitgaat. De lezer zoekt naar verbanden omdat de manier waarop de fabula gepresenteerd wordt niet zonder reden is, maar een bepaalde bedoeling heeft. De personificatie van de tekst is hier al evident: intentionaliteit veronderstelt een subject. Brooks stelt, dat door de herordening van de fabula in de *story*, de elementen uit de handeling van het verhaal (de proairetische elementen) een hermeneutische lading krijgen. De *proairetische* en *hermeneutische code* zijn ontleend aan Barthes. De proairetische code slaat op wat er concreet in een verhaal *gebeurt*. De hermeneutische code is de code van vraag en antwoord, waarheid, verklaring, enzovoort. De lezer stelt zichzelf vragen als ‘*waarom* gebeurt dit’ en ‘*waarom* is deze gebeurtenis juist op *deze* plaats in het verhaal beschreven’, et cetera. Doordat gebeurtenissen een hermeneutische lading krijgen, zoekt de lezer naar antwoorden op ‘*waarom*’-vragen (oftewel *redenen*). Een mogelijk *antwoord* op een dergelijke vraag kan gelegen zijn in het veronderstellen van causaliteit en het vinden van een oorzaak. Het concept *reden* moet hier duidelijk onderscheiden worden van *oorzaak*. Redenen hebben, in tegenstelling tot oorzaken, betrekking op motieven, intenties en betekenissen. Het idee dat iets een reden heeft, veronderstelt dat het door iemand zo bedoeld is. Toegepast op de tekst personifieert de lezer impliciet de tekst als hij/zij zich afvraagt wat de hermeneutische betekenis van een bepaalde gebeurtenis kan zijn.

We zijn nu een stap verder dan gewone causaliteit. Causaliteit is een vermeende relatie tussen gebeurtenissen. Brooks gaat in zijn beschrijving van plot verder: gebeurtenissen hebben niet alleen een oorzaak op fabulaniveau, maar de lezer voorziet ze ook van redenen en intenties. Plot is niet helemaal

gelijk te stellen aan interpretatie. Interpretatie is de alomvattende activiteit van de lezer en heeft ook betrekking op taal. Plot heeft echter vooral te maken met de interpretatie van gebeurtenissen waarbij de nadruk ligt op redengeving. Brooks' plotconcept heeft tot gevolg dat elke verantwoordelijkheid die bij de tekst gelegd wordt, gestalte krijgt in antropomorfe termen: intentie, *design* en 'organiserend'. Het gebod van de tekst aan de lezer, waar ik eerder over sprak, is blijkbaar een effect van de tekst op de lezer. Maar dat doet niet af aan het feit dat uiteindelijk de lezer degene is die de plots maakt op basis van gewoonte en/of conventie: zo leest men verhalen nu eenmaal. Er zijn geen aanwijzingen in de tekst die redenen geven voor het moment van representatie van een bepaalde gebeurtenis, of die redenen geven voor het voorkomen van proairetische gebeurtenissen überhaupt. Of, en dit is al aangekaart bij de bespreking van de *minimal story*, de redenen worden gegeven door een verteller, focalisator en/of personage. Dit gebeurt altijd op een niet-narratieve manier, bijvoorbeeld in een beschouwing of overdenking (Barthes' eigenlijke indices).

In de besproken teksten zijn twee strategieën waar te nemen. Ten eerste hebben we gezien hoe Barthes en Prince het causale verband assimileren met logica. Deze stap maakt het vooronderstelde verband uiteindelijk contingent. Ten tweede zien we een uitval naar personificatie. Deze personificatie krijgt vorm als ontwerp en intentie bij Brooks. Tomashevsky gebruikt de concepten motivatie en kunstgreep om de interne samenhang van de tekst te verklaren.

Uit de besproken teksten blijkt dat plot sterk samenhangt met interpretatie zelf. Zonder samenhang tussen (uiteenliggende) elementen van de fabula, lijkt *betekenis* niet mogelijk. Zowel Barthes en Prince, als Tomashevsky en Brooks verwijzen naar meta-concepten die de fabula zijn plotstructuur geeft. Niettemin nemen zij allemaal aan dat de fabula voorafgaat aan de plotstructuur van het verhaal. De samenhangen tussen gebeurtenissen in de fabula wordt opgelegd aan de fabula van buiten af. Zowel de assimilatie met logica van Barthes en Prince, als de personificatie van Tomashevsky en Brooks, proberen een notie van samenhang te identificeren die op een bepaalde manier *buiten* de tekst ligt. Doordat deze externaliteit raakt aan interpretatie

zelf, en interpretatie in grote mate historisch bepaald is, zou je kunnen zeggen dat de notie *plot* zich tegen zichzelf keert, omdat plot de negatie van contingentie is. De strategieën om de contingentie van de tekst op te lossen krijgen zo zelf een historisch oogmerk. Het zijn net zo goed gebeurtenissen in de geschiedenis die ook anders hadden kunnen lopen.

Hoofdstuk 2

Paranoia

Het begrip paranoia zoals het in de volksmond gehanteerd wordt, heeft in de moderne psychologie minder te betekenen dan de populariteit van de term doet vermoeden. In het standaardwerk voor psychologische diagnostiek wordt paranoia onder de persoonlijkheidsstoornissen gerekend, waarbij “een diepgaand wantrouwen en achterdocht ten opzichte van anderen waardoor hun beweegredenen worden geïnterpreteerd als kwaadwillig” (*Beknopte handleiding bij de diagnostieke criteria van DSM-IV 1995*) het centrale kenmerk is.

In de meer populaire vorm heeft het begrip vaak de meer algemene betekenis van het zien van verbanden die er volgens een heersende ideologie niet zijn. Dit kan zich bijvoorbeeld uiten in achtervolgingswaan. Meestal worden hallucinaties niet gerekend tot het ziektebeeld van paranoia. De paranoïcus die voelt dat hij achtervolgd wordt, interpreteert een gewone voorbijganger als achtervolger, maar beeldt zich die niet in. Hoewel het begrip in de huidige psychologie nauwelijks meer aandacht krijgt, heeft het begrip een groot cultureel gewicht. Iedereen weet wat het betekent om ‘paranoïde’ te zijn.

Paranoia verbiedt contingentie. Contingentie verwijst naar de toevalligheid van een gebeurtenis. Contingente gebeurtenissen hebben geen reden; de geschiedenis had net zo goed anders kunnen lopen. Voor de paranoïcus heeft elke gebeurtenis betekenis. Gebeurtenissen hebben die betekenis, omdat de wereld samenspannt. Elk voorval dat op de weg van de paranoïcus komt, is onderdeel van één groot complot. Lijders aan paranoia hallucineren

niet maar zien verbanden, patronen en tekens die ‘normale’ mensen niet zien. Niettemin zijn de interpretaties van paranoïci nooit te bewijzen of te weerleggen. Daarom is de paranoïde interpretatie slechts gradueel verschillend van de ‘normale’ interpretatie. ‘Normale’ mensen interpreteren de werkelijkheid namelijk ook via verbanden die niet weerlegd kunnen worden. Alleen geldt voor hun interpretatie dat de meerderheid hem ondersteunt. Theoretisch gezien is elk systeem even arbitrair, maar de paranoïcus zal dit nooit toegeven omdat er teveel in geïnvesteerd is en teveel van afhangt. Paranoia is een vorm van mystificatie. Het behelst het geloof in een interpretatief systeem, zonder de contingentie daarvan te erkennen.

Het verband tussen paranoia en narrativiteit kan op twee manieren gestalte gegeven worden. Allereerst is paranoia een cultureel, thematisch concept. Hierbij heeft paranoia onder meer een politieke inhoud. Met name in Amerikaanse teksten over de Koude Oorlog en de moord op John F. Kennedy is deze vorm van paranoia (‘everything is connected’) een belangrijk thema (Marcus 1999; Knight 1999; Hendershot 1997; Fliieger 1997). Don DeLillo en Thomas Pynchon zijn schrijvers die zich overduidelijk met deze paranoïde thematiek bezighouden (Pynchon 1999; DeLillo 1997).

De andere vorm van paranoia is meer theoretisch van aard. Paranoia is dan een epistemologische structuur van overgedetermineerdheid. In deze vorm heeft paranoia meer te maken met narrativiteit en plotstructuur. Paranoia duidt dan op een leeshouding. Zonder de eerste vorm van paranoia in waarde te onderschatten, zal ik me richten op de tweede vorm. In dit hoofdstuk wil ik namelijk onderzoeken hoe de paranoia in het verhaal *Paranoia* (1993), zoals belichaamd in de hoofdpersoon Arnold Cleever, terugslaat op de lezer. De manier waarop Cleever de verhaalwerkelijkheid interpreteert vertoont namelijk grote overeenkomsten met hoe verhalen geïnterpreteerd worden. Dit is een gevolg zowel van de leeshouding van lezers als van bepaalde narratieve technieken. Eve Kosofsky Sedgwick (1997) beschrijft de *hermeneutics of suspicion* in termen van paranoia. Deze leeshouding vermoedt overal structuren van onderdrukking en zoekt heil in de blootlegging daarvan, net zoals *conspiracy theorists*. Mijns inziens valt elke leeshouding (zowel demystificerend als mystificerend) te zien als een soort paranoia omdat

altijd de notie van een systematische samenhang een rol speelt. Alleen het door Sedgwick voorgestelde *reparative reading* ontsnapt hieraan aangezien daarin de vooronderstelde systematiek (als voorwaarde voor kennis) irrelevant of nietszeggend gemaakt wordt. Contingentie kan in haar optiek net zo goed kennis opleveren.

Het is niet moeilijk de karakteristieke kenmerken van paranoia te vinden in het verhaal *Paranoia* van W. F. Hermans. Het verhaal speelt zich een aantal jaren na de Tweede Wereldoorlog af. Een man, Arnold Cleever, verdenkt zichzelf ervan de voortvluchtige SS'er C. D. van Maanen te zijn. Cleever zag diens foto in de krant en de identificatie was daar (47). Het natuurlijk wantrouwen van Cleever bestond echter al eerder. Gedurende het hele verhaal probeert de huisbaas Gorraay hem uit zijn kamer te pesten (42). Cleever vermoedt dat Gorraay zijn kamer binnendringt wanneer hij dat maar wil. Ook jegens zijn vriendin Anna is hij achterdochtig. Wanneer zij vergeet voedselbonnen mee te nemen – hij komt op een gegeven moment zijn kamer niet meer uit – vindt hij dat ze verdacht handelt (67–70). Is zij deel van het complot om hem gevangen te zetten? De gebeurtenissen in het verhaal sterken Cleever steeds opnieuw in zijn identificatie. Uiteindelijk wordt zijn paranoia zo sterk dat hij zelfmoord pleegt (82). Het verhaal eindigt met een rondvaartboot die, onaangedaan door de gebeurtenissen uit het verhaal, onder de Blauwbrug doorschuift. Hoe groot het drama van Cleever ook geweest moge zijn, het doet er uiteindelijk allemaal niets toe. Aan het eind blijft niets dan zinloosheid over. De tragiek van Cleever zit hem hierin dat hij dacht dat hij een gevluichte SS'er was, en dat tegelijkertijd aan niemand duidelijk kon maken. Dát leidde tot zijn ondergang. Wij als lezers zien dat hij geen SS'er is maar dat hij lijdt aan paranoia, althans op het eerste gezicht. Zo denkt Cleever op een gegeven moment dat hij achtervolgt wordt door een menigte mensen, terwijl er geen enkele aanleiding is om dat aan te nemen buiten zijn eigen angst.

Alle ogen van alle mensen schoten pijlen af in zijn rug, alle mensen die hij passeerde bleven op z'n minst staan om hem na te kijken. De meesten begonnen hem te volgen, zonder hem in te halen; hun voetstappen vielen op zijn ziel als de hamertjes van een piano.

Zij haalden hem niet in, neen, immers, zij zouden hem te pakken hebben voor hij er erg in had. (44)

Het blijkt ook uit het feit dat Anna ons zegt dat de foto die Cleever in de krant zag helemaal niet op hem lijkt (69). De zaken liggen echter niet zó simpel en ik kom hier nog op terug. Tenslotte komt ook grootheidswaan komt naar voren. Ergens in het verhaal stelt hij zichzelf de taak niet meer te dralen: ‘Ik laat mij nu niet langer afleiden door onbetekenende handlangers van een vroeger leven. Ik ga mijn gang als de geschiedenis zelf’ (58).

Het lijkt voor de hand te liggen dat *Paranoia* de ontwikkeling beschrijft van een ziektebeeld dat in de oorlog ontstaan is toen Cleever in het Nederlandse leger diende. Zo vertelt althans de vader van Anna:

Ze lagen in Zuid-Limburg en kregen bevel de benen te nemen voor ze één Duitser hadden gezien. Daar is Cleever nooit overheen gekomen. (65)

Cleever heeft nooit kunnen verwerken dat zijn compagnie voor de Duitsers moest vluchten. De afgang van de onverhoopte vlucht zonder ook maar een schot gelost te hebben, was voor Cleever niet te accepteren. *Daarom* ontwikkelde hij zijn paranoia. De identiteit van de gevluchte SS'er gaf zijn leven de heroïek die hem in de oorlog ontzegd was. Door een *contingent* feit: de capitulatie van Nederland. Het onvermogen zich te kunnen bewijzen is een verlies van betekenis. Cleevers leven werd zinloos. Hij zat tijdens de ‘héle bezetting op één en dezelfde kamer, zonder een boek te lezen, zonder iets uit te voeren’ (65). Als reactie op die zinloosheid meet Cleever zich later de identiteit van de gevluchte SS'er aan. Het tekort aan zingeving keert terug als een overschot aan zingeving in omgekeerde vorm.

Maar hiermee is nog niet alles gezegd. Want hoeveel weten wij eigenlijk uit het verhaal zelf over Cleevers oorlogsverleden? Alleen de vader van Anna vertelt het verhaal van Cleevers noodgedwongen vlucht. Hij heeft Arnold maar één keer gezien: ‘Ik heb geloof ik niets tegen hem gezegd, Ajo zei ‘Heil Hitler’, dat was alles¹’ (65). Verder heeft de vader van Anna ‘hoogst

¹Ajo is een van twee papegaaien. De andere, Inquam, zegt nooit wat en wordt daarom Tacitus genoemd.

toevallig' (64) gesproken met mijnheer Wester, die Cleevers kapitein was op het moment van de vlucht. Van hem verneemt hij dat Cleever 'op de H.B.S. al een heel vreemde jongen was. Mensenschuw.' Anna's vader is de *enige* bron op basis waarvan we zouden kunnen concluderen dat Cleever 'gek' is, dat wil zeggen, lijder aan paranoia.

In de volgende analyse wil ik proberen te laten zien dat het verhaal *Paranoia* problematisch is omtrent Cleevers vermeende paranoia. Zo zal blijken dat het verhaal zo geconstrueerd is dat de verantwoordelijkheid hiervoor bij de lezer komt te liggen. Die wordt als het ware verleid Arnold Cleever te imiteren om op die manier de contingenties van het verhaal op te lossen. De belangrijkste interpretatie van *Paranoia*, die uit het proefschrift van Raat (1985), zal deze analyse maar ten dele ondersteunen en is in zekere zin een voorbeeld van wat ik bedoel. Om zijn interpretatie kracht bij te zetten, gebruikt Raat namelijk strategieën, die dezelfde structuur hebben als de strategieën die Cleever sterken in zijn identificatie met C. D. van Maanen.

De opbouw van het hoofdstuk is als volgt. Eerst zal ik een interpretatie geven van de eerste alinea van *Paranoia*. Deze interpretatie zal als achtergrond dienen voor de problematisering van het paranoïde verband in relaties tot de contingenties die in het verhaal centraal staan.

In de *Preamble* die voorafgaat aan de verhalen in de bundel *Paranoia* staat het volgende ten aanzien van de notie van verband:

Want door het feit dat het een blijft en het ander verdwijnt, kan niemand ontkennen dat er een verschil is tussen die twee, ook al zou dat verschil geen ander zijn dan het verschil tussen een gulden die men bezit en een die men heeft uitgegeven. Toch wordt daardoor het altijd weer opnieuw gepleegde bedrog niet gerechtvaardigd, dat juist datgene wat blijft bij elkaar zou horen, dat het een *systeem* zou vormen, een horloge of een legpuzzle. (11)

Deze passage is als het ware een richtlijn die men volgens Hermans dient te betrachten bij het lezen van deze verhalen. Het verhaal *Paranoia* is exemplarisch wat dit betreft: het begint met 'datgene wat blijft' en tegelijkertijd weg is, namelijk afval. Afval is ambivalent omdat het bestaat uit dat wat

weggegooid is. Tegelijkertijd vergaat afval niet maar verandert het en wordt het onderdeel van nieuw leven of materiaal. Afval is dus ook iets wat blijft. Er is afval dat helemaal behouden blijft, omdat het in een museum terecht komt: fossielen. Zo'n fossiel vormt de aanleiding van het verhaal, en volgens Cleever is het een onderdeel van een 'systeem'.

De eerste alinea is een voortzetting van het citaat uit *Preamble* en is tegelijkertijd ook het geraamte van het hele verhaal: het is een *mise en abyme* voor hoe dergelijke 'systeem'-interpretaties tot stand komen. Uit die alinea komt naar voren dat interpretatie niet zozeer met feiten te maken heeft, maar met de voorkeur voor een bepaald systeem aan de kant van de interpreter.

In de lichtkring van de lantaren lag het geraamte. (41)

De eerste zin van het verhaal focaliseert als het ware het concept focalisatie. De lichtkring is als gezichtsveld van de lantaren die daardoor een soort oog wordt. In de cirkel van licht ligt 'het' geraamte. Hoewel de context van de lantaarnpaal wel suggesties doet over wat de aard van het geraamte, is de overdeterminatie ('het') op zijn minst opvallend. De vraag rijst: welk geraamte? En: het geraamte van wat? Als het 'het' geraamte is, moet het wel belangrijk zijn. Het woord 'geraamte' is bovendien ambigu: meer dan 'skelet' of 'karkas' betekent 'geraamte' ook: staketsel, structuur. De woorden 'skelet' en 'karkas' hebben meer de connotatie van dood en verderf. Het gebruik van 'geraamte' lijkt dus te wijzen op een zekere waarde-neutraliteit.

Het lag vlak voor zijn voet.

Vervolgens wordt een personage ingevoerd via bezittelijk voornaamwoord 'zijn'. De contiguiteit van het geraamte ten opzichte van het nog onbekende subject is belangrijk, omdat het de relevantie voor het subject prefigureert. Bovendien wordt hier een nieuw gezichtspunt voorspeld. Ofschoon we nog niet weten of 'hij' het geraamte ziet, bestaat in elk geval de mogelijkheid dat het blikveld van 'zijn' ogen de lichtkring van de lantaarn doorsnijdt. Dat het geraamte 'vlak voor zijn voet' ligt, kan verder nog suggereren dat het geraamte de reden is dat de personage halt heeft gehouden. 'Het' verwijst naar het geraamte in de vorige zin.

Het geraamte van een voorwereldlijke salamander, of van een daarop gelijkend dier

Dan een zin zonder persoonsvorm. De zin is een bijstelling of precisering van ‘het’ in de zin ‘Het lag vlak voor zijn voet’, de zin die suggereert dat we het vervolg in het licht van ‘zijn’ focalisatie moeten zien. Was eerst de aard van het geraamte nog onzeker, nu wordt het geraamte beschreven als dat van een ‘voorwereldlijke salamander’. Voorwereldlijk betekent: uit de tijd dat er nog geen mensen op aarde leefden. Omdat de focalisatie nog niet duidelijk is, lijkt het erop dat het geraamte een fossiel is. Een fossiel is echter een geraamte van een geraamte: het werkelijke skelet van de salamander zou vergaan zijn. Een salamander is een amfibie en kan dus zowel in water als op het droge leven: een salamander is een dier dat als het ware de gehele aardbol kan bewonen. Omdat de salamander geen voorkeur voor omgeving heeft, is het een machtig en *unheimisch* dier; het is een dier dat zich kan aanpassen. Daarbij komt de notie van gevaar omdat salamanders ook giftig kunnen zijn. Na de komma wordt de mogelijkheid open gelaten dat het ook een dier kan zijn dat alleen op een salamander lijkt. Afhankelijk van wie hier de focalisator is, blijkt dat diegene de kennis niet heeft om met zekerheid te determineren of het werkelijk een voorwereldlijke salamander is. Misschien hebben we te maken met een (valse) analogie redenering.

dat speciaal voor hèm uit de grond was gekropen, om hem aan te vallen en te steken met giftige angel

Dan wordt nog eens benadrukt dat de focalisatie ligt bij de eerder gepostuleerde mannelijke personage: het geraamte is ‘speciaal voor hèm uit de grond gekropen’. Feitelijk is de locus van focalisatie nog niet bekend, maar het ‘speciaal voor hém’ is een geval van indirecte rede: ‘hij’ denkt dit, en dus ligt de focalisatie waarschijnlijk bij hem. Het beest is uit de grond gekropen; het is dus niet alleen een voorwereldlijk, maar ook een onderwereldlijk monster. Dit maakt het geraamte nog dreigender. Aangenomen dat de focalisatie bij ‘hem’ ligt, interpreteert de personage het geraamte als bedreigend. De dreiging bestaat erin dat het ‘dier’ hem aanvalt en steekt met een giftige angel. Dit wijst opnieuw op een gebrekkige kennis bij de focalisator, want

salamanders zijn (soms) wel giftig, maar hebben geen angel. De giftige angel heeft echter meer connotatie dan alleen maar als mogelijk attribuut van het beest. Woorden met een soortgelijke connotatie zijn bijvoorbeeld ‘adder’ en ‘venijn’. Een angel is dus behalve een zoölogisch concept, ook een cultureel concept.

maar het was gestorven en verdroogd zodat het hem alleen maar kon verschrikken.

De zin na de puntkomma begint met ‘maar’ en geeft aan dat het geanticiperde gevaar niet reëel is omdat het (geraamte) ‘gestorven en verdroogd’ is. Het is onzeker waarnaar het woord ‘het’ in dit gedeelte verwijst. Als het verwijst naar het geraamte (grammaticaal is dit in elk geval zo), dan lijkt de kwalificatie ‘gestorven en verdroogd’ tautologisch. Nemen we de grammatica wat minder nauw, dan kan ‘het’ ook verwijzen naar ‘voorwereldlijke salamander ... gelijkend dier’. We hebben dan te maken met de stijlfiguur synecdoche: kenmerken van het resultaat worden toegekend aan de oorsprong.

Het gebruik van de twee voltooid deelwoorden (‘gestorven’ en ‘verdroogd’) is ook dubbelzinnig. Enerzijds kan het betekenen dat de focalisator het geraamte verkeerd geïnterpreteerd heeft: het is maar een skelet, hoe zou het bedreigend kunnen zijn? Kiezen voor deze betekenis impliceert dat de focalisatie niet meer bij ‘hem’ ligt. De andere mogelijkheid is dat het dier stierf en verdroogde voor zijn ogen; het dier sterft als het ware tussen de puntkomma en ‘maar’. Beide betekenissen samengenomen kan men tot de conclusie komen dat de status van het dier/geraamte gedetermineerd wordt door het veranderen van de focalisatie. Het is immers niet mogelijk direct in de fabula te kijken, naar wat nu écht het geval is, omdat elk verhaal een verteller en focalisator veronderstelt. Zelfs op dit kleine niveau verandert de fabula per gezichtspunt. Dat vervolgens het geraamte ‘hem’ alleen maar kon verschrikken wordt verteld alsof het een gevolg is van de dood en droogte ervan. De vraag is nu: waar slaat ‘alleen maar’ op? Op ‘hem’: het enige effect van het geraamte waaraan ‘hij’ nog onderhevig is, is verschrikking. Of op het geraamte: doordat het geraamte dood is, heeft het alleen nog maar de macht tot verschrikking (en niet steken met een giftige angel).

Pas toen hij midden op de brug liep, drong het tot hem door dat het de afgekloven ruggegraat van een vis kon zijn geweest, maar hij geloofde het nauwelijks.

Pas in een volgende alinea, wordt een en ander opgehelderd over de status van het geraamte. De ‘hij’ van het verhaal beseft dat het ‘geraamte’ een visgraat kon zijn geweest. Niettemin gelooft hij het nauwelijks. De personage twijfelt tussen twee interpretaties van het ‘geraamte’: het is een bedreigend monster, of het is de ruggegraat van een vis. De ene interpretatie heeft maximale betekenis (‘voorwereldlijk’, ‘giftig’, ‘speciaal voor hèm’), de andere interpretatie is contingent: het geraamte is niet meer dan afval, *rest*.

Het wereldbeeld dat hier tentoongespreid wordt, beschouwt de interpretatie van de wereld als iets mythologisch: uit diepe krochten van ziel en cultuur dringen zich ons beelden op die we gebruiken om de wereld, ondanks alle onzekerheid over die beelden, te beschrijven en te begrijpen. Een contingente gebeurtenis (een visgraat in de lichtkring van een lantaarn) krijgt slechts omineuze betekenis als degene die het geraamte ziet er vatbaar voor is. En ook al weet diegene dat de gebeurtenis eigenlijk geen betekenis *kan* hebben (het geraamte is slechts een visgraat), toch kan hij zichzelf daar niet goed van overtuigen. Men *moet* de wereld immers interpreteren, ook al doet iedereen dat op zijn eigen manier.

De passage kan ook gelezen worden als een literatuuropvatting: literatuur kan niets anders verschaffen dan een vorm van verschrikking. Misbruikmakend van de vormen die de geschiedenis verschaft, kan een verhaal niet boven de geschiedenis uitstijgen, en blijft het slechts een restproduct. Literatuur is een verzameling zinnen die niet noodzakelijk iets met de wereld of met elkaar te maken hebben. Een overblijfsel waar niemand een rechtvaardiging of bewijs voor kan geven, maar dat desondanks tenminste de kwaliteit heeft lezers te ‘verschrikken’ (ontroeren, bewegen). De lezer moet natuurlijk vatbaar zijn voor de retoriek die het verhaal bezigt, net zoals de ‘hij’ van de eerste twee alinea’s op het idee komt de visgraat te zien als een ‘voorwereldlijke salamander’. Literatuur, in deze opvatting, spreekt de lezer aan op zijn eigen slechtheid, op dingen die de lezer liever niet van zichzelf wil weten, maar waaraan hij zich niet kan onttrekken (‘maar hij geloofde het nauwelijks’). Dit

soort literatuur zegt eigenlijk tegen de lezer: je weet dat het onzin is, maar je kunt niet anders dan er betekenis in zien; – dat is jouw zwakte. Literatuur als gebod aan de lezer om de literatuur te verwerpen. De ‘lichtkring van de lantaren’ kan gezien worden als een metafoor voor de lichtkring van de leeslamp. Lezers zien het geraamte zodra ze het verhaal *Paranoia* beginnen te lezen. Het ‘geraamte’, de structuur, de mal, of het paradigma van het verhaal, of van het lezen, is voorhanden. Dit is de hogere vorm van zelfverwijzing: de eerste alinea’s *zijn* het geraamte. Die eerste alinea’s zetten de toon voor hoe het verhaal gestructureerd is, en hoe deze structuur reflecteert op de lezer zelf. Zoals ‘hij’ het geraamte in de lichtkring ziet liggen, zo zien wij lezers het geraamte in de eerste alinea’s. En net zoals ‘hij’ niet gelooft dat het geraamte slechts een visgraat is, zijn ook wij niet in staat het verhaal als contingent overblijfsel te zien, ook al spoort *Preamble* ons daar wel toe aan. Niet voor niets schrijft W. F. Hermans daar dat hij alleen op papier kan schrijven dat met de rug tegen de muur staat, omdat hij:

(...) het bewijs niet geleverd acht dat het één opgeschreven dient te worden en het andere moet worden weggelaten. (14)

In feite zijn de verhalen in *Paranoia* net zo contingent als de visgraat die Cleever ziet. Er is geen reden voor en er zit geen systeem achter. Maar het is wel mogelijk die suggestie te wekken:

Het is of ik evengoed alle tien vingers en ook mijn tenen in de inkt had kunnen dopen, op het papier spuwen en erop trappen, het in elkaar frommelen en verscheuren, om een even tastbaar, even waarachtig document op deze wereld achter te laten. Alleen dat iedere *geheimzinnigheid* eraan ontbreken zou, weerhoudt mij daarvan. (9)

Net zoals de visgraat in Cleevers ogen allerlei connotaties krijgt, zijn de verhalen van Hermans voor ons *geheimzinnig* genoeg om *ons* te verleiden tot interpretatie (hoewel we weten dat het zinloos is).

Wat Cleever doet is een betekenis geven aan een van de meest contingente gegevens van de maatschappij, namelijk, afval. In Cleevers optiek heeft de

visgraat een doel, en wel ten nadele van hem. Hij ziet het geraamte als een index van zichzelf: Cleever zelf is er de oorzaak van dat het geraamte uit de grond is gekropen. Men kan dit gegeven afdoen als onderdeel van Cleevers paranoïde wereldbeeld. Anderzijds doet de lezer hetzelfde: de openingspassage heeft betekenis voor de ‘toekomst’ van het verhaal. De allegorie heeft een doel of functie voor het vervolg van het verhaal.

De visgraat in de eerste alinea van het verhaal is paradigmatisch voor hoe Cleever de verhaalwerkelijkheid interpreteert. De interpretatie die Raat in zijn proefschrift *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans* (1985) uiteenzet, is maar ten dele in overeenstemming te brengen met mijn interpretatie van de eerste alinea van *Paranoia* die hierboven is beschreven. Raats beweringen omtrent het feit dat ook de andere personages in het verhaal dergelijke (mis)interpretaties hebben van de verhaalwereld. Deze conclusie, hoewel ten dele in overeenstemming met de *Preamble* is echter niet onproblematisch. De eerder genoemde ‘geheimzinnigheid’ lijkt Raat verleid te hebben tot een eenzijdige interpretatie, namelijk die van een *systeem* van misinterpretaties. Hij is daarbij blind geweest voor de woorden uit de *Preamble* en de allegorie van de visgraat. Ik zal daarom nu de interpretatie van Raat nader onderzoeken.

De kern van Raats interpretatie is tweeledig. Ten eerste: Cleever is niet de enige die de verhaalwerkelijkheid verkeerd interpreteert en kan betrappt worden op een correcte beoordeling van de situatie (Raat, 84). Ook Anna, Cleevers oom en anderen maken beslissingen of doen beweringen op basis van verkeerde aannames over de werkelijkheid. Een voorbeeld hiervan is de oom van Cleever. Hij acht het onmogelijk dat Gorraay een surrogatenfabriek begint in het pand waar Cleever zijn kamer huurt, omdat dat bij de wet verboden is. Toch begint Gorraay aan de bouw ervan (Raat, 85). Ook de oom heeft dus percepties over de werkelijkheid die niet kloppen. Ten tweede: het drama van Cleever wordt geanticipeerd in de taal van het verhaal (Raat 88). Dit houdt in dat het gebruik van beeldspraak, die in de verhaalwereld zelf geen rol speelt, voor de lezer een vooruitwijzing inhoudt ten aanzien van wat er gebeuren gaat. Dat de personages in het verhaal (Oost-Indisch)

doof zijn voor de ironie die de beeldspraak als effect heeft, draagt bij aan hun tragiek. Beide conclusies zijn problematisch. Laat ik beginnen met het eerste deel.

Raats interpretatie boogt zich op de nauwkeurige analyse van de vertel-situatie en hoe de focalisatie verdeeld is over de personages en de externe verteller. Over deze laatste schrijft Raat:

Typerend voor de terughoudendheid van de vertelinstantie is ook dat hij nooit rechtstreeks de afwijkende optiek van Cleever corrigeert. De abstracte lezer kan diens werkelijkheidsconceptie bijstellen met behulp van de visies, afkomstig van andere verhaalfiguren. Er ontstaat aldus geen twijfel aan wat werkelijkheid is en wat inbeelding van Cleever. (79)

De thematiek van het hele hoofdstuk dat Raat aan *Paranoia* wijdt is dat Cleever weliswaar *ziek* is maar dat het verhaal het onderscheid tussen geestelijk ziek en gezond relativeert. Raat maakt de keuze om het thema tot een psychologisch thema te reduceren². Dit is wellicht ingegeven door de titel van het verhaal, maar gaat lijnrecht in tegen de *Preamble* van de bundel waarin *Paranoia* gepubliceerd is. Daarin wordt namelijk expliciet gesteld dat de bundel *Paranoia* heet, ‘zonder te bedoelen dat de personages die erin optreden, aan deze geestesziekte lijden’ (*Paranoia*, 14). Het verhaal zou dit effect hebben, omdat er voor de lezer een ‘superieure positie is uitgespaard’ (Raat, 87), zoals ook blijkt uit het aangehaalde citaat hierboven. Maar wat is die superieure positie waard als de externe verteller de ‘afwijkende optiek van Cleever’ nauwelijks corrigeert? Hoezo superieure positie? Wij als lezers zijn des te meer afhankelijk van hoe personages de verhaalwereld interpreteren. En als het verhaal het onderscheid tussen ‘normaal’ en ‘abnormaal’ relativeert, juist dan ondergraaft het verhaal die superieure positie van de lezer. Want wie is er te vertrouwen? Cleever of de vader van Anna? Misschien is Cleever wel de gevluchte SS’er, en heeft de vader van Anna een kwaad

²Dit blijkt onder meer uit de psychologische kwalificaties die Raat gebruikt: ‘waan’ (77), ‘paranoïde gezichtspunt’ (78), ‘geesteszieke’, ‘diagnose’ (81), ‘krankzinnigen en geestelijk normalen’ (87), ‘waaninnige werkelijkheidsvoorstelling’ (88), ‘paranoïalijder’, ‘wanen’, ‘geesteszieke werkelijkheidsopvatting’ (95).

geweten. Sterker nog, als ook de overige personages, en niet alleen Cleever, de werkelijkheid ‘verkeerd’ interpreteren, hoe kunnen hun visies dan de lezer helpen de verhaalwereld ‘goed’ te zien? De notie van een gemiddelde heeft hier geen betekenis. Het probleem vindt zijn oorsprong in een fundamenteel kenmerk van verhalen, namelijk dat de fabula altijd gerepresenteerd wordt via vertellers en/of focalisators. We kunnen dus nooit een niet-gemedieerde, objectieve blik werpen in de verhaalwereld. De tekst kan nooit het bewijs leveren voor de onbetrouwbaarheid van deze of gene focalisator. De keuze voor wie de lezer ‘geloofd’ wordt in bepaalde zin zelf gedreven door paranoia, omdat zij is gebaseerd op verbanden in het verhaal, die misschien wel anders gelegd hadden kunnen worden.

In *Paranoia* valt herhaaldelijk een relativiserende strategie waar te nemen. Een voorbeeld daarvan geeft de externe verteller wanneer Cleever, op de vlucht voor zijn imaginaire achtervolgers, een steeg inslaat die ‘donker en leeg’ is.

Zijn ontsnapping was bijna geslaagd: niet meer dan één achtervolger was hem op de hielen blijven zitten en hield gelijke pas met hem. Opeens stond Cleever stil en draaide zich om. Er was niemand te zien, maar wat bewees dit, waar er zoveel portieken waren en bovendien de achtervolger zich gemakkelijk zijwaarts, op een open stuk afbraakterrein, aan het gezicht kon onttrekken. (45)

De focalisatie ligt bij Cleever. De overdeterminatie van het feit dat er slechts één achtervolger is overgebleven die ‘in gelijke pas’ met Cleever loopt, wekt sterk de indruk dat hij misschien zijn eigen achtervolger is. Kijken is etymologisch en semantisch in verband te brengen met achtervolging en jacht. Cleever voelt zich opgejaagd en de oorzaak daarvan ligt (wellicht) bij hem zelf. Maar, als Cleever zich omdraait, ziet hij niemand, waarop volgt ‘maar wat bewees dit’. En hier heeft Cleever volkomen gelijk: het bewijst in het geheel niets. Is er een ‘achtervolger’ of ordinaire voetganger? De reden dat Cleever niets ziet is misschien maar ten dele correct. Op een afbraakterrein had de ‘achtervolger’ zich inderdaad kunnen verbergen. Dat niemand antwoord op Cleever’s vraag ‘Is daar iemand?’ heeft natuurlijk geen bewijs-

kracht, omdat een achtervolger die zijn taak een beetje serieus neemt, geen gehoor zou geven. Er worden constant tegenstrijdige, dubbelzinnige signalen gegeven ten aanzien van wat er nu in de fabula gebeurt. De externe verteller stelt Cleevers waarneming niet alleen niet altijd bij, maar maakt ze nietszeggend. Na de uitroep staat er: ‘Maar er werd niet gereageerd, zijn vreemde vraag was overstemd door het gerammel van kisten met lege flessen die onophoudelijk uit vrachtauto’s waarvan de motorkappen buiten de fabriek staken, werden afgeladen.’ (45) Het woord ‘vreemde’ wijst erop dat de focalisatie bij de externe verteller ligt. Eerst komen we te weten dat er niet gereageerd werd, met als veronderstelde betekenis: er is geen achtervolger, of hij antwoordt niet. Maar daarna blijkt dat niemand Cleevers stem heeft kunnen horen. Cleever kan nog steeds ‘gelijk’ hebben.

Ondanks dat Raat stelt dat het verhaal het verschil tussen gek en niet-gek relativeert, behoudt hij de categorieën. Hiermee ondermijnt hij zijn eigen interpretatie. Binaire opposities kunnen immers nooit als ondersteuning dienen voor hun eigen ongeldigheid. Het verhaal *Paranoia* moet op een veel fundamenteeler niveau onderzocht worden. Het draait niet zozeer om het onderscheid tussen het verhaal van de gek en het verhaal van normale mensen, het verhaal stelt de interpretatie van waarnemingen überhaupt ter discussie. *Paranoia* geeft aan hoe arbitrair het narratief verband is en hoe afhankelijk een dergelijk verband is van persoonlijke of ideologische factoren. Dit geldt voor Cleever, voor de vader van Anna, maar ook voor de lezer.

Het tweede punt waarop ik de interpretatie van Raat problematisch acht, sluit hier direct op aan. Het feit dat Raat zich baseert op bepaalde anticipaties in de taal, is gebaseerd op keuzes, en keuzes zijn contingent. De tekstuele bewijsplaatsen die ondersteunen dat Cleever paranoïde is, functioneren op dezelfde manier als de gebeurtenissen en voorwerpen functioneren om Cleever ervan te overtuigen dat hij een gevluchte SS’er is. Dit is een cumulatief proces. Een van die aanwijzingen die Raat erin sterken dat Cleever paranoïde is, is het sissend geluid dat Cleever interpreteert als hij op weg is naar zijn oom:

Een machine siste: ‘Es-esser, es-esser, es-esser, es-esser, es-esser,’
Maar daar was hij aan gewend. Dat hadden motorfietsen die

werden aangezet, vlees bradend in een pan, druppelende regenpijpen, auto's die door plassen reden, tenslotte ook altijd tegen hem gezegd. (45)

De vraag die deze passage opwerpt is de volgende. Zijn alle opgesomde geluiden klanknabootsingen van het woord SS? Of zijn de klanken 'Es-esser' het zoveelste voorbeeld van iets *anders* dat de opgesomde geluiden altijd tegen hem hebben gezegd? Voor de eerste keuze is te zeggen dat het woord 'Es-esser' de fonetische versie is van 'SS'er'. De tweede optie echter benadrukt het verschil in klank tussen de opgesomde geluiden onderling ('Es-esser' inclusief). Het onderscheid komt neer op het onderscheid tussen metafoor en metonymie. Interpreteren we de passage metaforisch, dan gaan we ervan uit dat alle geluiden in een relatie van (klank-)gelijkenis staan tot het woord 'SS' of 'SS'er'. Maar de geluiden kunnen ook opgevat worden als temporele *pars pro toto*. Elke geluid is namelijk deel van een reeks die als geheel iets anders betekent. De geluiden zijn dan niet verbonden met elkaar in een relatie van gelijkenis, maar van contiguiteit.

Cleever is de interpreter in deze passage. Op een gelijke manier gebruikt Raat tekstuele 'geluiden' (rijm, alliteraties, beeldspraak) om zijn interpretatie kracht bij te zetten. Zo zegt Anna's vader vlak voordat zij hem verlaat, 'Je hebt een hart van benzine' (Raat 88; Hermans 64). En wanneer Cleever aan zijn oom de wens kenbaar maakt om in zijn huidige kamer te blijven wonen, zegt hij over het aangrenzende kolenhok: 'Daar zou Anna kunnen koken.' (Hermans 55). Dit blijken uiteindelijk allebei tekstuele prefiguraties te zijn van de gebeurtenissen vlak voor de zelfmoord van Cleever. Door in een blik benzine te schieten, vliegt het kolenhok waarin Anna intussen is opgesloten in brand. Letterlijk 'kookt' Anna daar, en heeft ze een 'hart van benzine'. Deze tekstuele geluiden die een bevestigende functie voor het verloop van het vervolg van het verhaal, fungeren net als de sissende geluiden voor Cleever: het zijn allemaal anticipaties op, en tegelijkertijd delen van een thema.

De EsEsser-passage *als metonymie* is dus metaforisch voor hoe bepaalde signalen, via een cumulatief proces van magisch denken, als het ware aansturen op een metaforische gelijkenis. In de loop van de tijd zijn de geluiden

iets belangrijks voor Cleever gaan betekenen, iets hogers. Zo functioneert deze passage ook, als onderdeel van een reeks passages die uiteindelijk het verhaal zijn metaforische betekenis geven. De opeenstapeling van interpretaties die een in aanvang vermoede metaforische relatie steeds weer blijken te bevestigen, is de temporele component van paranoia. De paranoïcus ziet de opeenvolgende gebeurtenissen als onderdeel van een systematische reeks die een hogere macht of mogendheid betekent. Zo interpreteert Cleever elke gebeurtenis als een bevestiging van de door hemzelf bewerkstelligde identificatie met C. D. van Maanen. Voor lezers bestaat de reeks elementen uit tekstuele eenheden die, in opeenvolging, uiteindelijk iets als een thema moeten gaan betekenen. Raats interpretatie (als metafoor) van de aangehaalde passage is in zekere zin afhankelijk van een structuur waarvoor diezelfde interpretatie blind is (het metonymische).

Het gevolg van Raats nauwkeurige lezing van *Paranoia* is dat hij het drama van Cleever opnieuw opvoert: de dramatische ironie die in de taal aanwezig zou zijn, leidt op dezelfde manier tot een interpretatie, als bepaalde signalen in de (verhaal-)werkelijkheid ertoe leiden dat Cleever zich uiteindelijk van het dak afstort. Zowel Raat als Cleever maken ‘fouten’ die op een bepaalde manier wenselijk zijn, maar net zo goed ter discussie gesteld kunnen worden, omdat er feitelijk geen aanwijzingen voor zijn.

Het lijkt erop dat de paranoia van Raat de paranoia van Cleever tot gevolg heeft. Culler (1980) beschrijft hoe sommige verhalen gelezen kunnen worden alsof de interpretatie ervan de fabula tot gevolg heeft. *Paranoia* is zo'n verhaal. Om de problematiek rond *Paranoia*, paranoia en de lezer, op scherp te stellen wil ik wat dieper ingaan op de analyse van Culler. Culler begint zijn tekst met een karakterisering van een bepaalde traditie in de narratologie waarin veel onderzoek is gedaan naar focalisatie. Hij stelt dan: als focalisatie de oorzaak is van onzekerheid over wat er gebeurt in een verhaal, dan moet het bestaan van een fabula een aanname zijn. Immers, als er geen ‘ware’ ordening van de gebeurtenissen is, kan er ook geen onduidelijkheid ontstaan als gevolg van verschillende gezichtspunten. De presuppositie is dus dat de fabula voorafgaat aan de *story*. De hiërarchie hoeft echter niet alleen temporeel te zijn, maar lijkt ook vaak van causale aard: er vindt een reeks

gebeurtenissen plaats die een verteller *noopt* een verhaal te vertellen.

Vervolgens wijst Culler op een andere lijn van narratologisch onderzoek, waarin de fabula als zodanig geen aanname is, maar gezien wordt als het tropologisch product van de *story*. De *story* is nu de oorzaak van de fabula. Culler verwijst naar Paul de Mans bespreking van Nietzsches deconstructie van oorzaak en gevolg als exemplarisch (De Man 1979). Deze deconstructie kan als volgt worden samengevat: we ervaren het gevolg (*story*) en *daardoor* postuleren we de oorzaak (fabula). Maar nu is het gevolg de oorzaak van de oorzaak en de oorzaak het gevolg van het gevolg geworden. Er is geen keuze mogelijk tussen de ene of de andere hiërarchie. De manier van lezen die Culler voorstaat keert de hiërarchie niet simpelweg om. Het gaat er veeler om dat de kracht van een verhaal beter verklaard kan worden door een ‘reading in two registers’, dat wil zeggen met oog voor beide oorzakelijkheden.

Een voorbeeld kan een en ander verhelderen. Het verhaal van Oidipous is algemeen bekend: de pest heerst in Thebe en het orakel van Delphi heeft voorspeld dat de ellende pas ophoudt als de moordenaar van Laios gevonden wordt en gestraft is. Tenslotte ziet Oidipous in dat hijzelf Laios heeft vermoord, die ook nog eens zijn vader blijkt te zijn (Sophocles 1964). De traditionele lezing is dus: Oidipous heeft zijn vader vermoord, en het verhaal gaat erover dat en hoe dit aan het licht komt. Maar hiermee is niet alles gezegd. De vraag is: op welke bewijsgronden komt Oidipous tot zijn conclusie? Hijzelf stelt dat hij de vreemdeling op het kruispunt in zijn eentje heeft vermoord, de bode echter stelt dat er meerdere moordenaars waren. Oidipous had dus net zo goed de zoektocht voort kunnen zetten voordat hij zich de ogen uitstak; er was immers niet genoeg bewijs. Uiteindelijk trekt Oidipous zijn conclusie op het cruciale moment, niet op basis van feiten, maar op basis van tekens. Wij lezers gaan hierin makkelijk met hem mee. Het verhaal, de *story*, de manier waarop het verhaal verteld wordt, *exist* als het ware dat Oidipous zijn vader heeft vermoord, zoals het orakel van Delphi het voorspeld had. De plotstructuur produceert dus de schuld van Oidipous. Zonder de openbaring zou het verhaal niet meer ‘kloppen’. Maar, zoals gezegd, het is onmogelijk voor één van de hiërarchieën te kiezen. Want als Oidipous zijn ogen zou uitsteken zonder schuldig te zijn, als gevolg van misinterpretatie

zijnerzijds, dan zou het verhaal ook aan kracht verliezen. We moeten dus óók aannemen dat Oidipous de moord werkelijk, voorafgaand aan het verhaal gepleegd heeft.

Er bestaat een hele traditie in de receptie van Sophocles' tragedie die de interpretatie-'fout' van Oidipous herhaalt (Goodhart, *Ἀηστὰς Ἐφασκε: Oedipus' and Laius' Many Murderers*). De interpretaties van het Oidipous-verhaal die Goodhart bespreekt, gaan ofwel mee in Oidipous' eigen interpretatie. In dat geval wordt als het ware over de epistemologische onzekerheid heen gelezen. Ofwel de onzekerheid in het verhaal wordt als een zwakte van het stuk gezien (Voltaire). Hoe kunnen we zowel de kracht en invloed van het stuk verklaren en tegelijkertijd recht doen aan de tekst tot op het detail? Het antwoord op deze vraag ligt in de grenslijn tussen fabula en *story*, zoals Culler duidelijk maakt. Het Oidipousverhaal eist een *reading in two registers* (Culler 1980:31).

De interpretatie is als het ware zelf gestructureerd (cultureel, historisch) waardoor *wat* er gebeurt in de fabula, gelezen kan worden als een gevolg van de structuur van die interpretatie. In *Paranoia* zowel als in het verhaal van Oidipous zijn onzekerheden over de verhaalwereld de aanleiding tot de aporetische verhouding tussen fabula en *story*. Deze onzekerheden zijn het gevolg van verschillende focalisaties. We kunnen op basis van de tekst nooit uitsluitel krijgen over wie er 'gelijk' heeft. Door te kiezen voor één interpretatie produceren lezers wat er in de fabula gebeurt. Net zoals de plotstructuur van het Oidipousverhaal op een bepaalde manier de schuld van Oidipous produceert.

De epistemologische onzekerheid – als we die als zodanig interpreteren – omtrent Oidipous' schuld is te vergelijken met de onzekerheid over CleEVERS paranoia. Als immers de overige personages ook onbetrouwbaar zijn, komt de status van CleEVERS betrouwbaarheid op losse schroeven te staan. Het is theoretisch onbeslisbaar wie we moeten geloven. We moeten dus ook *Paranoia* in twee 'registers' lezen: de paranoia is zowel oorsprong van de betekenis van het verhaal, als het gevolg. Daarbij komt nog het tropologisch spanningsveld tussen metonymie en metafoor waarvan de EsEsser passage een voorbeeld is (De Man 1972). Beide hebben een deconstructie van paranoia tot gevolg.

Het systeem van verbanden is zowel oorsprong als negatie van zichzelf.

Uiteindelijk komt de interpretatie van Raat erop neer dat Cleever paranoïde is, als Raat het zelf is. Als Cleever paranoïde is, lijdt hij aan waandenkbeelden en interpreteert hij de werkelijkheid verkeerd. Maar dan interpreteert ook Raat de werkelijkheid verkeerd, want hij gebruikt immers dezelfde strategieën als Cleever, en dus lijdt Cleever óók *niet* aan paranoia.

Hoofdstuk 3

De ziener

De roman *De ziener* (1973) wordt over het algemeen gezien als een van Vestdijks meesterwerken. Uit interviews blijkt dat ook Vestdijk zelf zeer te spreken was over de roman (Gregoor 1971). In de roman probeert de voyeuristische Pieter LeRoy door middel van anonieme brieven een liefde tot stand te brengen tussen de schooljongen Dick en diens lerares Frans, Rappange. Rappange huurt een kamer in het huis waar LeRoy woont (het huis van zijn moeder). Wanneer Dick voor privé-les Frans bij haar op de kamer komt, ziet LeRoy zijn kans schoon. LeRoy's doel is Dick en Rappange uiteindelijk te zien vrijen, maar dit mislukt hoegenaamd. Toch is er een verschil met de paartjes die hij op straat begluurd. In het geval van Dick en Rappange doet hij het uit mensenliefde.

De gangbare interpretatie van *De ziener* stelt LeRoy gelijk aan de kunstenaar die, om een bepaald gemis aan te vullen, zijn verbeelding tot werkelijkheid tracht te brengen waarna hij van die werkelijkheid zelf uitgesloten wordt¹. De kunstenaar LeRoy leeft een onbelangrijk leven aan de rand van de samenleving en observeert mensen. Omdat hij buiten het normale menselijk verkeer staat, parasiteert de kunstenaar op het leven van anderen om zijn kunst te realiseren: in het leven van anderen ziet de kunstenaar mogelijkheden. Zo erkent LeRoy de *mogelijkheid* van een liefde tussen Dick en Rappange. Vervolgens manipuleert hij hun levens, zoals een schrijver zijn personages manipuleert, maar blijft uiteindelijk uitgesloten van zijn creatie.

¹Zie bijvoorbeeld: Van der Paardt/Raat 1980, Vanheste 1994, Schelfhout 1982.

De kunstenaar die LeRoy personifieert heeft een ambivalente houding ten opzichte van het leven. Aan de ene kant verlangt hij naar het leven zoals anderen dat leiden. LeRoy begluurt vrijende paartjes eenvoudigweg om ‘erbij te zijn’ (173). Aan de andere kant erkent hij dat hij daar als persoon niet geschikt voor is. In zekere zin vindt hij zichzelf een misbaksel, niet aangepast aan het werkelijke leven. Hij verruult daarom het werkelijke voor het mogelijke van de kunst. In dit hoofdstuk wil ik een interpretatie geven van de roman die toegespitst is op de relatie tussen zienschapschap en contingentie.

Het zien van zienschaps heeft een temporele component. Het zien van zienschaps is namelijk een *voorzien*. Zienschaps kunnen in de toekomst kijken op basis van een (mogelijk door god gegeven) gave. De temporaliteit van zienschaps-zien – een discrepantie tussen het moment van gebeuren en kennis van het gebeuren – staat in nauwe relatie met het concept van narratief verband, omdat de mogelijkheid van zienschaps vooronderstelt dat de werkelijkheid/fabula op een bepaalde manier in elkaar zit, namelijk: volgens een vaststaand, kenbaar plan.

De personage LeRoy vertegenwoordigt in zich twee historisch-mythologische figuren uit de Griekse oudheid: Teiresias en Homeros. Beiden waren op een bepaalde manier onaangepast aan de werkelijkheid, vanwege hun blindheid². Teiresias representeert de zienschapscomponent, Homeros de kunstenaarscomponent. Het zienschaps staat echter in problematische verhouding tot een creatief kunstenaarschap. Het is immers zo dat het gebeuren van iets dat voorzien is, al van tevoren vaststaat. Als een ziener de toekomst ziet, dan is een *creatio ex nihilo* niet mogelijk. Zienschaps vooronderstelt een vaste samenhang in de wereld die de toekomst voorspelbaar maakt. De kunstenaar, zoals die in LeRoy gepersonifieerd is, kan dit niet accepteren. Voor hem bestaat de toekomst uit mogelijkheden, die juist niet van tevoren voorspeld kunnen worden. We zien dus een conceptueel spanningsveld tussen determinisme aan de ene kant, en contingentie aan de andere kant.

De interpretatie die ik in dit hoofdstuk uiteen wil zetten, draait om de kern dat in *De ziener* determinisme en contingentie, zoals ervaren door de

²Vestdijk heeft dit thema uitgewerkt in het verhaal *Homerus fecit* uit de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* (1987).

hoofdpersoon LeRoy, om voorrang strijden. Eerst zal ik een analogie pogen te trekken tussen *De ziener* en de mythe van Orfeus zoals die verteld wordt in Ovidius' *Metamorphoses* (Ovidius 1892). Beiden wagen een poging zich aan een vorm van determinisme te onttrekken. Waar Orfeus de geschiedenis ongedaan probeert te maken (de dood van Eurydike), LeRoy de geschiedenis juist probeert te bepalen of te creeëren (de relatie tussen Dick en Rappange). Vervolgens zal ik enkele passages aan een *close reading* onderwerpen in het licht van de deconstructivistische analyse van de Orfeusmythe.

Orfeus is de archetypische dichter en musicus die mensen, dieren en planten met zijn zang- en lierspel bij elkaar brengt (Moormann/Uitterhoeve 1995). Zijn kunst raakt mensen in het hart en roert zelfs de Erinyen tot tranen. De intertekstuele verwijzing naar de Orfeusmythe bevindt zich aan het slot van de roman. Afhankelijk van welke passages of zinssnedes de prioriteit genieten, is de analogie op meerdere wijzen te trekken. Ik kies voor de optie die mij het meest productief lijkt, namelijk dat LeRoy Orfeus representeert. Dit is in overeenstemming met de interpretatie die LeRoy gelijkstelt aan de kunstenaar.

Aan het eind van *De ziener*, vlak voor Rappange met de trein uit het dorp vertrekt, zegt zij de volgende laatste woorden tegen Dick: 'Loop dadelijk naar de uitgang en kijk niet om' (276). De verwijzing naar de Orfeusmythe lijkt evident. Als we de slotscène van *De ziener* beschouwen als een intertekstuele verwijzing naar de Orfeusmythe, dan is *Dick* Orfeus, het station (het voorportaal van) de onderwereld en Rappange Eurydike en Hades tegelijk. Rappange verdwijnt voorgoed en de suggestie wordt gewekt dat Dick wel (of reeds?) heeft 'omgekeken'. Maar in de roman, tekstueel gezien, is de situatie juist andersom beschreven: Rappange ziet vanuit de trein Dick het station uitlopen en daarna verneemt de lezer niets meer van hem, maar wél over Rappange. Dus het lijkt alsof óók Dick een soort Eurydike is.

Iets eerder, tijdens het gesprek in de trein, is het volgende te lezen: 'LeRoy is de oorzaak dat ik hier ben en mijn belofte gebroken heb, al had ik je alleen beloofd, dat ik je geen verdriet zou doen, en ik doe je misschien helemaal geen verdriet.' (273) Plaatsen we deze passage in de context van de Orfeusmythe, dan lijkt het of LeRoy een figuur is voor de adder die Eurydike doodde en

Rappange opnieuw de rol van Orfeus op zich neemt. Orfeus beloofde immers niet om te kijken toen hij Eurydike naar de bovenwereld probeerde te halen. Maar ook deze rolverdeling wordt doorkruist als we even verder op dezelfde pagina lezen over LeRoy: ‘Hij is als de dood voor je.’ De betekenis lijkt evident: LeRoy is doodsbang voor Dick. Maar de zin is ook te interpreteren als ‘Hij is als De Dood voor je’, dat wil zeggen: LeRoy *betekent* de dood voor Dick. De reactie van Dick, ‘Och neen’, zou dan een staaltje zijn van Vestdijks relativiserende ironie. Als LeRoy een figuur voor de Dood is, dan zou LeRoy in de context van de Orfeusmythe de Hades representeren. Het is echter ook mogelijk dat LeRoy een symbolische Orfeus is: Orfeus is de oorzaak van de definitieve dood van Eurydike. Zijn omkijken *betekent* haar dood. De figuurlijke betekenis van het omkijken is de spil van de nu volgende uiteenzetting.

Orfeus’ omkijken is performatief, net als zijn zang. Zowel zijn poëzie, als het omkijken vormen de handeling van het verhaal. Deze performativiteit is in *De ziener* belichaamd in de lasterbrieven van LeRoy. Ook LeRoy oefent invloed uit op mensen, al is het misschien in een perverse vorm: ‘Door laster mensen tot elkaar drijven, meestal zie je juist het omgekeerde’ (273). De laster is in zekere zin figuurlijke, retorische taal: het doel van de lasteraar is niet de waarheid te spreken, maar iemand te schaden. Lastertaal heeft geen referent. Dat men meestal ‘het omgekeerde’ ziet, geeft aan dat, hoewel LeRoy macht uitoefent door middel van lasterbrieven, hij toch mensen *tot elkaar* in plaats van *uit elkaar* drijft. En hij doet dat nog wel uit mensenliefde. Zo bezien staat zijn activiteit toch niet zo heel ver van de verheffende bezigheid van Orfeus. In zekere zin zijn Rappange en Dick creaturen van de retoriek van LeRoy.

In de gangbare interpretatie wordt het zien van LeRoy verbonden met het concept verbeelding. Hierbij wordt voorbijgegaan aan het feit dat er in de roman nooit letterlijk iets gezien wordt, maar alleen maar gekeken. ‘Kijken’ is iets anders dan ‘zien’. ‘Kijken’ wordt gedreven door verlangen en staat in zekere zin los van ‘zien’. Men kan *kiezen* om te kijken, maar alleen maar *hopen* iets te zien. ‘Zien’ is als het ware doel en sluitstuk van ‘kijken’. Ik ga er hier van uit dat LeRoy niet zozeer iets ziet (al dan niet in zijn verbeel-

ding), maar dat hij iets construeert met de middelen die tot zijn beschikking staan (manipulatie, suggestie, lasterbrieven etc.). Hij wordt daarin gedreven door zijn voyeurspraktijken. Zo beschouwd belichaamt LeRoy niet zozeer het kunstenaarschap maar het *schrijverschap*. Zijn creaturen zijn derhalve narratieve constructies met een (retorische) functie (net als hijzelf) en geen *personen* die hij naar de gelijkenis van de figuren in zijn verbeelding geboetseerd heeft. De retorische functie die zij vervullen, is de betekenis waarvoor LeRoy hen heeft voorbestemd.

Rappange blijkt in dezen meer te beseffen dan goed voor haar is wanneer zij stelt dat Dick niet van haar houdt maar van een ‘situatie’ (239). Dick weigert deze visie te accepteren, waarna Rappange verwijst naar een ridderverhaal:

Je herinnert je nog wel dat verhaal van Stendhal, of dat Stendhal navertelt, over die Provençaalse ridder, die naar het heilige land gaat voor een vrouw die hij nooit heeft gezien. Die pelgrims hadden alleen maar haar karakter geprezen. Uit alles is op te maken, dat hij van die vrouw hield, dat is natuurlijk ook de bedoeling. Die ridder was óók verliefd op een situatie. We hebben toen, meen ik, uitgemaakt, dat hij een dwaas was. (240)

Via dit ingebedde verhaal wordt de hypothese van de verbeeldingsinterpretatie onderuit gehaald. Het woord ‘situatie’ is hier gemakkelijk te vervangen door het woord ‘verhaal’: net zoals Stendhals ridder, verliet Dick zich op een *vertelling*. In dit specifieke geval bestaat de vertelling uit LeRoys lasterbrieven. Net zoals de ridder maakt Dick de fout tekens die *verwijzen* naar de ervaring, te laten prevaleren boven de werkelijkheid *zelf*.

Orfeus – hij die alles bestiert – faalt wanneer hij zijn verlangen niet kan onderdrukken en, terug op weg naar de wereld der levenden, toch omkijkt naar zijn geliefde Eurydike. Net als bij LeRoy is hier het kijken verbonden aan een gemis. LeRoy begluurt vrijende paartjes omdat hij zelf niet in staat is een normaal leven te leiden. Hij parasiteert op het genot van anderen. De bevrediging die LeRoy ervaart als hij ontdekt wordt tijdens het gluren, is

echter niet alleen van seksuele, maar ook van religieuze aard. Hij vergelijkt zijn positie met die van God. Bijvoorbeeld wanneer hij zijn gluurpraktijken opbiecht tegenover Rappange:

Het is een gevoel... dat ik erbij moet zijn, snapt u? Net of het zonder mij niet... Je kunt het vergelijken met God. God ziet óók alles, terwijl Hij toch niet ingrijpt, tenminste normaal niet, en Hij doet dat ook niet uit nieuwsgierigheid, want Hij weet alles van tevoren. (257-8)

Als LeRoy symbool is voor de kunstenaar, is hij in zekere zin net als God, de ‘alles(voor)ziende’. De mystieke ervaring is ‘zien’ als gevolg van ‘kijken’, maar net als God en Teiresias (die niet ziet wat normale mensen zien) is LeRoy uitgesloten van wat hij ziet en bestiert. Ook Orfeus heeft trekken van de Allesziende: hij zou de Hiëroi Logoi geschreven hebben, een werk over het ontstaan van de wereld. Orfeus heeft inzicht in de wereld.

Maar in beide verhalen schiet het zien van zieners tekort op het moment dat de protagonisten hun verlangen niet kunnen onderdrukken, en *kijken*. De ervaring of aanwezigheid die beide zieners verwachten op het *moment suprême* vervluchtigt. In *De ziener* verneemt de lezer niets over de verwachte euforie van LeRoy als hij in de boom zit te kijken naar de scène waarin Dick Rappanges beide handen (242) tegen zijn borst drukt. LeRoy’s vermoede geluuksmoment is letterlijk afwezig. Aan het slot van de roman heet het: ‘(...) alles was minder geweest dan een zucht, een niets, dat een leven uit zich had willen baren, twee levens zelfs, en daar toch wel niet in slagen zou’ (277). De (vermoedelijke) teleurstelling van LeRoy is het gevolg van het feit dat de personages een eigen leven zijn gaan leiden zonder LeRoy: hij is niet in staat gebleken hun lot te bepalen. De uitsluiting van LeRoy is het verlies van controle. LeRoy kijkt naar wat hij zelf door middel van het schrijven van brieven trachtte tot stand te brengen en komt tot de conclusie dat het niet is wat het had moeten zijn. In het Orfeusverhaal is iets soortgelijks aan de hand.

Orfeus mag Eurydike terug naar de wereld der levenden brengen, mits hij beloofd niet om te kijken voordat zij de onderwereld verlaten heeft. In het

Latijn staat dit als volgt geformuleerd:

ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
exierit valles; aut inrita dona futura³ (Ov. Met. X:51–2)

In de bovenstaande parafrase is ‘flecto’ grofweg vertaald met *keren* en ‘lumina’ met *ogen*. Het werkwoord ‘flecto’ heeft echter ook de betekenissen van *bewegen* en *roeren* (in retorische zin). Het woord ‘lumen’ blijkt naast de betekenis van oog en licht, ook de betekenis te hebben van *retorische figuur*, of *troop* (Lewis/Short 1969). Het woord *troop* heeft bovendien een oorsprong die verwant is aan ‘keren’: *τρόπος* (*τρέπεσθαι*), wat ‘wending’ (‘wenden’) betekent (Lausberg 1971: 63). Dit lijkt de volgende vertaling te rechtvaardigen: ‘dat hij niet zijn tropen omgekeerd aanwende’. Op basis ‘flectat’ en ‘lumina’ verkrijgen we een interpretatie waarin het thema figuurlijk taalgebruik op de voorgrond treedt.

Orfeus mag zijn poëtische figuren niet anders aanwenden dan wat hij in zijn verzoek impliciet beloofde:

si licet, et falsi positis ambagibus oris
vera loqui sinitis⁴ (Ov. Met. X:19–20)

Als het Orfeus vergund is de waarheid te spreken zonder bedrieglijke of dubbelzinnige (*ambagibus*) intenties, zal hij het ware doel van zijn reis naar de onderwereld vertellen. Saillant detail is dat Orfeus stelt dat hij niet gekomen is om de onderwereld te bekijken; in zekere zin zal juist dit *kijken* de (weder)ondergang van Eurydike betekenen. Orfeus houdt zich echter vrijwel meteen niet aan zijn belofte: tijdens zijn verhaal tokkelt hij op zijn snaren en uiteindelijk stemt hij met zijn zang zowel de schimmen in de onderwereld, als Hades zelf mild. Orfeus sprak wellicht wel de waarheid, maar hij slaagde in zijn opzet door zijn poëzie, zijn figuurlijk taalgebruik.

Hades is de god van de dood en hij kan daarmee ook gezien worden als de schutspatroun van de dood die elke tekst in zich draagt. Mensen verworden tot dwalende schimmen in de Tartarus, ervaring vervluchtigt wanneer

³Dat hij niet zou omkijken, voordat hij de Avernische dalen heeft verlaten; want anders zou de gunst vervallen.

⁴Als het mij veroorloofd is en U het mij toestaat zonder leugens en dubbelzinnigheden de waarheid te spreken.

deze gerepresenteerd wordt in de tekst. Een analogie, die mogelijk verklaart waarom Hades zich zo bewust is van het retorische karakter van taal. Hij is zich bewust van het gevaar van figuurlijke taal en dat is belangrijk want hij heeft met een dichter te maken. In verband hiermee wordt de kern van Orfeus' verzoek onbepaalbaar: 'properata retexite fata' Het woord 'retexo' betekent letterlijk 'opnieuw weven'. En via dat spoor kan 'fata' ook vertaald worden met 'lot' of: 'levensdraad'. De gangbare vertaling luidt dan: 'weeft de overhaast afgebroken levensdraad opnieuw' Maar, het woord 'fata' betekent, naast 'levensdraad', ook: 'dood'. Denkend aan Hades als god van het tekstuele, kan de metafoor dus op twee manieren gelezen worden: maak de tekst van Eurydike ongedaan (breng haar tot leven), of: weef de tekst van Eurydike opnieuw (laat haar opnieuw sterven). Ook hier blijken Orfeus' woorden *in actu* het mislukken van de operatie te prefigureren. De eerste prefiguratie lag besloten in zijn gebruik van poëtische taal terwijl hij al doende beloofde dat niet te zullen doen. Voor de tweede maal spreekt hij zichzelf tegen door toch dubbelzinnige taal te gebruiken terwijl hij ook dat beloofd had niet te zullen doen.

LeRoy probeert door middel van anonieme brieven en andere manipulatieve bezigheden een liefde tot stand te brengen. Orfeus probeert door poëtische taal, ondanks zijn belofte zich ervan te onthouden, Eurydike uit de Hades tot leven te wekken. Beiden falen wanneer ze, als het ware, hun 'zien' zien. Orfeus' taal prefigureert zijn falen: hij is een ziener *in* zijn taal, maar blind *vóór* zijn taal. LeRoy is ziener in zoverre, dat hij een *andere* LeRoy zijn postzegelalbum ziet vernietigen maar het uiteindelijk zelf niet doet. Immers, 'zoiets doet men niet, men doet zoiets niet eens als men zijn leven ermee kan redden, – niet iemand als ik' (212). Zoals Schelfhout (1982) duidelijk maakt, voelt LeRoy dat iets in hem het album wil vernietigen: 'Vernietiging van het album betekent onafhankelijkheid, en doorbreking van de determinatie' (66). Maar hij voltooit de vernietiging niet. LeRoy's aanval op de determinatie mislukt: zelfs het lot van zijn postzegelverzameling (symbool voor zijn eigen persoonlijkheid) kan hij niet bepalen. Het postzegelalbum presenteert echter niet alleen de ziel van LeRoy, maar ook de geschiedenis van

zijn onderneming. Vlak voordat hij op het punt staat het album te vernietigen, beseft hij dat ook het album onderhevig is aan de loop der dingen: ‘hij dacht eraan hoe ook dit, deze optelsom van nietige en koppige bemoeiingen, ruilhandel en verkwisting op kleine schaal, hoe ook dit levensbezit en deze zelfrechtvaardiging in andere handen zou over gaan en tenslotte vernietigd zou worden’ (211). Wat zijn die ‘nietige en koppige bemoeiingen, ruilhandel en verkwisting op kleine schaal’ anders dan zijn eigen kleinburgelijke gemanipuleer om Dick en Rappange nader tot elkaar te brengen? De ingeving om het album zelf dan maar te vernietigen, is geen pesterij in de richting van mogelijke toekomstige eigenaren, maar draait ‘om iets anders dat hij niet wist en wellicht nooit zou weten’. Net zoals Orfeus’ taal zijn falen prefigureert, wordt LeRoy’s mislukking hier geanticipeerd in het onvermogen het album te vernietigen.

Er is nog een andere insteek waarop deze scène het verhaal van *De ziener* prefigureert. De postzegels in het album zijn een metafoer, die echter altijd onvolledig en onvoltooid blijft: een metonymie die een metafoer had moeten zijn⁵. De presentatie van het album is een korte vertelling, beginnend bij de rug en kaft van het album, via de plaatjes op de zegels, eindigend bij de grens ervan: de voorgeschiedenis van de zegels. En dan staat er:

Want nooit dacht je eraan, dat deze microscopische wereldreizigers eens op *brieven* hadden gezeten. Dat was het laatste waar je aan dacht; de inhoud van de brieven, van kooplui, minnaars, familieleden, vriend en vijand, was door de bijbehorende postzegels niet minder doeltreffend vernietigd dan de revolutie van de Zuidamerikaanse president, de vrouwen en juwelen van de maharadja, de handelsbalans van de Indianenstaat. (211)

De brieven zijn het laatste ‘waar je aan dacht’, maar toch past LeRoy het schrijven van juist brieven toe om het lot van Dick en Rappange bij elkaar

⁵Vergelijk dit met de deconstructie van metaforen van Proust, in *Semiology and Rhetoric* (1973) van Paul de Man. We stuiten hier op het fenomeen dat narratieve teksten in zekere zin altijd temporalisering zijn van metaforen. Dat wil zeggen dat een verhaal uit elementen bestaat die in een contiguiteitsrelatie van tijd met elkaar staan (deel/geheel, oorzaak/gevolg) met als doel een relatie van gelijkenis/identiteit te bewerkstelligen.

te brengen. Het gaat niet om de inhoud van de brieven waarop de zegels gezeten hebben, noch om hun wereldreizen of de geschiedenissen van hun oorsprong, maar om wat de zegels uiteindelijk zijn gaan representeren. De geschiedenis van de postzegels in postzegelverzameling is op dezelfde manier gestructureerd als de geschiedenis die LeRoy wil bepalen. Postzegels reizen op *brieven* de wereld over. LeRoy gebruikt juist brieven om de levensloop van Dick en Rappange te beïnvloeden, maar in de hier aangehaalde passage wordt het belang van brieven juist tenietgedaan: de postzegels vernietigen hun oorsprong, hun *raison d'être*. Op dezelfde manier wordt LeRoy's bestaansrecht vernietigd door Dick en Rappange: zijn brieven, datgene waar hij de hand in heeft gehad, dat wat LeRoy met hen verbindt, blijken niet te hebben bijgedragen aan wat Dick en Rappange uiteindelijk zijn gaan representeren. Na de ingebeelde vernietiging van het album, hernemen ook de personages Dick en Rappange hun autonomie; hun relatie belandt buiten het bereik van zijn controle. Eurydike verdwijnt voorgoed in het schimmenrijk.

De mythe van Orfeus gaat over het ongedaan maken van een gebeurtenis, de dood van Eurydike. Dit komt neer op het omkeren van de geschiedenis: Eurydike moet tot leven gewekt worden. Orfeus wendt al zijn poëtische krachten aan om dit voor elkaar te krijgen, maar hij faalt door het verlangen om Eurydike te zien. Zijn verlangen verhindert de voltooiing. De contingentie van het verhaal is de adder die Eurydike met zijn vergif doodt. Het deterministische is de mythische orde die de functie van mythen bepaalt: de plaats van de mens ten opzichte van de goden. In *De ziener* valt het deterministische samen met anonieme natuurkrachten die zich uiten in het verlangen. LeRoy vecht hiertegen, maar faalt jammerlijk op het moment dat hij toekijkt. Schelfhout zegt hierover: 'Het zuivere beschouwen zal voortdurend worden ondermijnd door begeerte: zijn hang naar het doorleven van een intens emotioneel moment' (67). Niettemin is de aanname van determinisme een product van interpretatie van de kant van Schelfhout; de werkelijkheid van het verscheuren van het postzegelalbum is afhankelijk van wat voor functie de scène uiteindelijk heeft in de roman. Cornets de Groot (1962), stelt namelijk dat LeRoy de vernietiging *wel* voltooit, met als interpretatie dat de vernietiging LeRoy's 'verzoening met het bestaan op aarde' (224) represen-

teert. Deze tegenstrijdigheid in de receptie van Vestdijks roman heeft grotere consequenties dan op het eerste gezicht het geval lijkt. De interpretatie van *Cornets de Groot* behelst namelijk dat LeRoy slaagt in zijn verzet tegen determinatie, met als gevolg dat ook de liefde tussen Dick en Rappange niet zomaar een mogelijkheid is waarvoor LeRoy het juiste oog had, maar dat die liefde werkelijk een product of creatie is van LeRoys ‘kunstenaarschap’. De positie die Schelfhout inneemt, daarentegen, veronderstelt dat óók LeRoy in zekere zin niet meer dan toeschouwer of voyeur is van dat wat zich toch wel zou voltrekken, net als de lezer.

De status van de postzegelscène is onbeslisbaar op basis van de tekst alleen. Beide interpretaties zijn te verdedigen door nauwkeurig naar de tekst te verwijzen. Of LeRoy het postzegelalbum werkelijk dan wel alleen in zijn verbeelding vernietigt, hangt af van een gekozen hiërarchie: óf zienerschap (voorbestedmdheid, determinisme) krijgt de prioriteit, óf creatie (kunstenaarschap, contingentie). Zoals gezegd is er op basis van de tekst geen duidelijk keuze mogelijk tussen de twee hiërarchieën. De uiteindelijke interpretatie bepaalt wat er met het postzegelalbum gebeurt. Deze onbeslisbaarheid of openheid van de tekst heeft consequenties voor het determinisme op zichzelf: determinisme is afhankelijk van contingentie.

Ondanks LeRoy’s wens de levensloop van Dick en Rappange te bepalen, verhinderen zijn voyeuristische neigingen de relatie van Dick en Rappange. Als ze hem in de boom zien zitten, weten ze zeker dat hij de oorzaak is van alles, ook al is hij dat misschien niet echt. Rappange vertrekt vervolgens uit het dorp, vanwege LeRoy. Wat wellicht *in* de verhalen het determinisme genoemd kan worden – de anonieme natuurwetten, de mythische ordening – komt voor de lezer overeen met het achteraf voorzien zijn van het resultaat. Anders had het verhaal niet de kracht die het nu heeft. Zonder een dergelijke gepredetermineerdheid kunnen verhalen geen inzicht geven. Mythen waren niet voor niets aetiologieën: zij moesten wel een ‘natuurlijke’, van god gegeven, kosmische samenhang hebben. Je zou dus kunnen stellen dat LeRoy en Orfeus vechten tegen de bierkaai, die narratieve structuur of narratieve verwachting heet (een verwachting die geconditioneerd is door *het achteraf*).

Beiden zitten gevangen in de kooi van de plot van het verhaal. Beiden komen in opstand tegen de predestinatie van het verhaal, zonder daar succes in te hebben. Zowel de *De ziener* als de mythe van Orfeus zijn aldus te interpreteren als allegorieën van plot: achteraf valt het lot van de personages altijd samen met een gepredestineerd lot. De betekenis van een verhaal is op een bepaalde manier altijd afhankelijk van een ‘het had niet anders *kunnen* lopen’.

Het voorzien zijn uit zich in *De ziener* ook via de positie van de verteller in het verhaal, namelijk: extern, niet gebonden aan een personage, maar in de verhaalwereld. De problemen rond de positie van de verteller worden op de eerste pagina van *De ziener* aangereikt. LeRoy zit op een witte zakdoek naar het kaatsspel van Roukema en Van der Meulen te kijken. Een externe verteller is aan het woord. Nadat de witte zakdoek getroffen is door modderspatten, beschrijft de verteller LeRoy’s blik:

Hij keek ernaar met een uitdrukking, meer nog in de stand van het hoofd, onder die domineesachtige hoed, dan in de ogen (vermoedelijk, want men zag geen ogen), alsof hij, stond hij ooit nog op, de zakdoek zou laten liggen. (7)

Op het eerste gezicht lijkt dit een realistische beschrijving van de blik die LeRoy op de zakdoek richt. Maar de blik van LeRoy wordt hier gekarakteriseerd via zijn lichaam en niet via zijn ogen, en gezien het belang van het zien en het kijken in deze roman, kunnen we hier spreken van een indirecte karakterisering van de voyeur-ziener LeRoy. De afwezigheid van de ogen van LeRoy in de beschrijving van de externe verteller doet het vermoeden rijzen dat er meer manieren zijn om te zien dan alleen met de ogen. Het is meteen een eerste verwijzing naar het zienersmotief: Teiresias had immers ook geen ogen nodig. Nu wil ik niet betogen dat LeRoy niets ziet met zijn ogen, maar het is mijns inziens significant dat juist de alwetende verteller zich indirect uitlaat over zijn blik.

Er is echter meer dat opvalt aan deze passage: de onzekerheid van de alwetende verteller ten aanzien van de ogen van LeRoy is op zijn minst paradoxaal. De blik drukt zich uit ‘meer nog in de stand van het hoofd ... dan

in de ogen'. Deze beschrijving is voorzien van de bijstelling 'vermoedelijk, want men zag geen ogen'. Wie zijn 'men'? De externe verteller vertoeft niet in de wereld van het verhaal, maar als hier met 'men' personages bedoeld worden, dan zou dat betekenen dat *niemand* de ogen zag. Daarbij komt dat de blik zich *vermoedelijk* meer in het hoofd uitdrukt dan in de ogen, dus de alwetende verteller is niet zo alwetend als het lijkt. Ondanks dat de verteller vanuit een soort godsperspectief de verhaalwereld beschrijft, lijkt zijn positie toch in de verhaalwereld een plaats te hebben, namelijk vanuit het zenit. De hoed als obstakel voor het zien van de ogen suggereert deze coördinaten. Toch weet de verteller dat LeRoy naar de zakdoek met moddervlekken *keek*. Het is voor de lezer dus van begin af aan onduidelijk of de verteller alwetend is of niet. Alwetendheid zou impliceren dat de verteller weet wat er gaat gebeuren.

De speciale positie van de verteller is parallel aan de functie van het orakel in de mythe van Oidipous. Beide verhalen ontvouwen zich als het ware onder auspiciën van een hogere macht, die zich toch in de verhaalwereld manifesteert. Een goddelijk perspectief, predestinatie, (nood)lotsbestemming, determinisme – het zijn allemaal termen voor hetzelfde: 'the true or original order of events' (Culler 1980: 28). Bovendien heeft de kunstenaar in de hoedanigheid van ziener toegang tot deze orde. De wederzijdse afhankelijkheid van fabula en *story* is op een bepaalde manier belichaamd in de kernmetafoor van de roman: de kunstenaar als ziener. Aan de ene kant is de kunstenaar een *creator*, maar aan de andere kant is het gecreëerde achteraf al voorzien. Iets dat van tevoren vast staat kan niet werkelijk een creatie of een product zijn van de contingente handelingen van een personage. Voor het begrip van de roman zijn beide perspectieven nodig: aan de ene kant heeft LeRoy de liefde tussen Dick en Rappange voorspeld, aan de andere kant stelt hij alles te werk om dit resultaat te bereiken. Beide perspectieven zijn noodzakelijk om het verhaal de coherentie te verschaffen die het kenmerkt. Zonder de moeite van LeRoy zou zijn falen geen betekenis hebben. Zonder een vorm van voorbestemming zou de moeite van LeRoy belachelijk zijn: de kracht van het verhaal zit hem nu juist óók in de aanname dat LeRoy voorziet dat er iets moois kan bloeien tussen Dick en Rappange.

Besluit

Wittgenstein schrijft in de *Tractatus Logico-Philosophicus* (1998) het volgende:

Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. (6.41/146)

Het is deze gedachte die ik met *verhaalwerelden* heb willen confronteren. De verhaalwereld die, net zoals volgens Wittgenstein de werkelijke wereld, bestaat uit contingente feiten. Hoe verhoudt een dergelijke opvatting zich tot de interpretatie van verhalen, toegespitst op het narratief verband? Om deze vraag te beantwoorden, heb ik twee routes bewandeld. De ene route heeft als ingang de theorie (Hoofdstuk 1). De tweede route loopt langs twee case-studies (Hoofdstuk 2 & 3).

In het eerste hoofdstuk bleek dat de betekenis van wat er gebeurt in verhalen op verschillende manier gestalte gegeven kan worden in narratieve theorie. De betekenis van de fabula-elementen ligt niet besloten in de fabula zelf, maar ligt er buiten: in de interpretatie van subjecten. Er is geen enkele reden om op basis van de tekst aan te nemen dat de fabula *niet* contingent is. De auteurs die ik besproken heb, spreiden alle een strategie tentoon om het *zo-zijn* van verhalen te verdringen. Barthes en Prince assimileren het narratief verband met logische structuur. Helaas zijn logische structuren net zo contingent als welk willekeurig voorval dan ook. Tomashevsky en Brooks dichtten de fabula een ontwerp toe door het gebruik van personifiërende tropen. De impliciete vooronderstelling die hiermee binnengesmokkeld wordt, is die van een auteur die de (verhaal)wereld ontworpen en zo van betekenis voorzien

heeft. Het narratief verband is dan bijna theologisch van aard: er is een bron van betekenis, een onbeweeglijke beweger die alles in gang gezet heeft.

Bal daarentegen legt de nadruk op de verteller en focalisator. De subjectiviteit van deze *agents* bevat het narratief verband in de vorm van een interpretatie in de fabula. Deze subjectiviteit uit zich in het mediërende niveau van de *story*. De *story* drukt een overgedetermineerde interpretatie uit. De lezer construeert op eenzelfde manier interpretaties van verhalen. Hiermee is echter geenszins het narratief verband immanent aan het verhaal geworden. De interpretaties van verteller, focalisator of lezer hebben betrekking op een contingente fabula. Als zodanig spelen deze interpretaties zich af aan de rand van de fabula:

Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt. (Wittgenstein 1998, 5.632/118)

In de twee laatste hoofdstukken heb ik geprobeerd het interpretatiemodel van Bal te gebruiken bij het analyseren van twee verhalen, *Paranoia* en *De ziener*. Hierbij heb ik geprobeerd de nadruk leggen op het graduele onderscheid tussen vertellers, focalisators en personages aan de ene kant, en de lezers van het verhaal aan de andere kant. De problematische relatie van de hoofdpersonages tot hun verhaalwereld verheldert de problematische relatie van interpreteren en hun tekst. In het geval van de besproken interpretaties blijkt dat de lezers het drama van de protagonisten in de verhalen die zij hebben gelezen, heropvoeren en uiteindelijk de tekst ingrijpend beïnvloeden. Wittgensteins grens tussen de binnenkant en de buitenkant van de wereld blijkt in de context van verhalen een kneedbaar begrip.

In het geval van *Paranoia* blijkt de paranoïde dispositie van de hoofdpersoon Arnold Cleever verdacht veel te lijken op hoe het verhaal geïnterpreteerd wordt, in dit geval door Raat. De lezer interpreteert het verhaal op dezelfde wijze als Cleever de verhaalwereld interpreteert. Maar daarmee staat of valt het feit dat Cleever aan paranoia lijdt. Om aan te tonen dat Cleever aan paranoia lijdt, moet de lezer zich van middelen bedienen die juist de paranoïcus kenmerken.

De ziener tematiseert de (on)mogelijkheid van contingente gebeurtenissen in verhalen. Aan de ene kant is alles *voorzien* in de roman, zowel door de allesoverziende verteller, als door de ‘ziener’ Pieter LeRoy. Aan de andere kant moet diezelfde LeRoy van alles in het werk stellen om de liefde tussen Dick en juffrouw Rappange voor elkaar te krijgen. En aan het eind is nog niet helemaal duidelijk of deze onderneming wel helemaal geslaagd is. De lezer laat zich gewillig heen en weer slingeren in de dynamiek die LeRoy als metafoor voor de kunstenaar kenmerkt. Ook de lezer moet aannemen dat gebeurtenissen in de fabula zowel voorzien zijn (deterministisch) als met moeite teweeggebracht (contingent).

We kunnen niet anders concluderen dan dat we ons in hetzelfde parket bevinden als de hoofdpersonages Cleever en LeRoy. De verhalen blijken namelijk vooral aan kracht te winnen wanneer we het drama dat de protagonisten ondergaan, opnieuw opvoeren. Net als Cleever ziet de lezer verbanden die onweerlegbaar zijn, maar desondanks niet aan te tonen zijn door naar de tekst te wijzen. De verbanden die Cleever ziet zijn even arbitrair als de verbanden die de overige personages uit het verhaal menen waar te nemen. En net als LeRoy is de lezer afhankelijk van een ambivalente houding ten opzichte van het verloop van de fabula om de roman ten volle te kunnen waarderen. De liefde van Dick en Rappange moet tegelijkertijd voorzien zijn (anders was LeRoy geen ziener) én teweeggebracht zijn door LeRoy als kunstenaar.

Voor de interpretatie van *Paranoia* en *De ziener* heb ik onder andere gebruik gemaakt van twee mythes: die van Orfeus en die van Oidipous. Bekijken we de in totaal vier verhalen van een afstandje dan blijken zij alle volgens een vast ‘contingentie’-patroon te verlopen. Tabel 3 geeft dit schematisch weer. Het patroon bestaat uit drie delen. Ten eerste is er een contingente gebeurtenis die een personage of lezer ertoe brengt de verhaalwereld te interpreteren. Deze interpretatie is gestructureerd op een manier die veronderstelt dat er een narratief verband bestaat tussen de gebeurtenissen in die verhaalwereld. De vooronderstelling van het narratief verband is het tweede deel van het patroon. Tenslotte leidt deze manier van interpreteren uiteindelijk tot de dood of een afscheid. Alle vier de verhalen allegoriseren op een bepaalde manier de misleiding of het bedrog dat het narratief verband in zich

draagt.

	Paranoia	De Ziener	Orfeus	Oidipous
wond	trauma	fractuur	vergiftiging	pest
verband	paranoia	determinisme	mythische orde	profetie
effect	dood	vertrek	wederdood	verbanning

Tabel 3.1: Contingentie en narratief verband in vier verhalen.

In elk verhaal is de aanleiding voor de gebeurtenissen een contingente gebeurtenis. Cleever ontwikkelt zijn paranoia doordat hij onverhoopt moest vluchten voor de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog. LeRoy, in *De ziener* komt op het idee om Dick en Rappange op het idee van een liefde te brengen omdat de kaatsspeler Van der Meulen op de eerste pagina een gebroken been heeft. Het eerste hoofdstuk heet ook niet voor niets *Fractuur*. Bovendien wordt in dit eerste hoofdstuk de hoofdpersoon LeRoy neergezet als iemand die lijdt aan een *gebrek*: hij is een voyeur. Voor de mythes van Orfeus en Oidipous is ook zo'n aanleiding aan te wijzen. Het Orfeusverhaal begint met de adder die Eurydike vergiftigt. Het verhaal van Oidipous, tenslotte, begint met de heersende pest in Thebe.

Buiten het contingente karakter van deze gebeurtenissen is er nog een overeenkomst: zij hebben alle een pathologisch oogmerk. Alle vier de verhalen vinden hun aanleiding in een *wond*. In de mythes van Orfeus en Oidipous is dit evident. In *Paranoia* is de wond aanwezig in het trauma dat Cleever oploopt. LeRoy is gehandicapt door zijn onaangepaste levensstijl en zijn voyeuristische ondeugd. De beenbreuk van Van der Meulen is symbolisch voor dit gebrek.

Het momentum van de verhalen is vervolgens gericht op het genezen van of op zijn minst het behandelen van deze wond. Cleever neemt de identiteit van een gevluchte SS'er aan. Deze identificatie verleent hem de (imaginaire) heroïek die hem in de oorlog ontzegd werd. Orfeus denkt zich tegen de mythische orde te kunnen verzetten en Eurydike terug naar de wereld der levenden te halen door middel van poëzie. In het Oidipousverhaal kan de pest uit de stad verdreven worden als de moordenaar van Laius gevonden

en bestraft wordt. Tenslotte is ook in *De Ziener* een behandelende (zelfs louterende) dynamiek waar te nemen, al is dit misschien niet zo duidelijk als in de andere verhalen. LeRoy probeert namelijk zijn bestaansrecht veilig te stellen dat aangetast is door zijn gebrek (onaangepastheid). Hij probeert zijn bestaan te rechtvaardigen door iets te betekenen voor anderen. LeRoy als kunstenaar weet dat hij niet geschikt is voor het leven van normale mensen en dat hij op andermans werkelijke leven parasiteert, maar probeert dit goed te maken door *kunst* te maken.

Het narratief verband dat de personages of lezers projecteren op de contingente verhaalwereld fungeert ook letterlijk als een *verband*. Het narratief verband is de zwachtel op de wond van contingentie. De littekens van deze wond zijn echter te diep: alle verhalen lopen slecht af. Cleever stort zich van het dak. Eurydike verdwijnt opnieuw de onderwereld in. Rappange verlaat het dorp waar de liefde tussen Dick en haar maar niet wilde opbloeien. LeRoy is terug bij af. Oidipous' conclusie dat hij de moordenaar van Laius moet zijn geweest, doet hem de ogen uitsteken. Voor de duur van het verhaal was het narratief verband niet meer dan een doekje voor het bloeden.

Referenties

- Anderson, Paul Thomas. "Magnolia." Film. (1999). Regie: Paul Thomas Anderson.
- Aristoteles. *Poëtica*. Amsterdam: Athenaeum—Polak & Van Genneep (1995).
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (2^e ed.). University of Toronto Press (1997).
- Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." S. Heath Ed., *Image, Music, Text*, pp. 79–117. New York: Hill & Wang (1977).
- Braudy, Leo. "Providence, Paranoia and the Novel." *ELH* 48.3, 619–637 (1981, Autumn).
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Hoofdstuk 1, pp. 3–36. Oxford: Clarendon Press (1984).
- Cornets de Groot, R. A. "De artistieke opbouw van Vestdijks romans." *De Gids* 125, 218–230 (1962).
- Culler, Jonathan. "Fabula and Sjužet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions." *Poetics Today* 1.3, 27–37 (1980).
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge (1997).
- de Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." *Diacritics* 3.3, 27–33 (1973, Fall).
- de Man, Paul. "Rhetoric of Persuasion." *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press (1979).

- DeLillo, Don. *Underworld*. 1230 Avenue of the Americas New York, NY 10020: Scribner (1997).
- Beknopte handleiding bij de Diagnostieke criteria van de DSM-IV* (2^e ed.). Lisse: Swetz & Zeitlingen BV (1995).
- Ducrot, Oswald en T. Todorov. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press (1979).
- Flieger, Jerry Aline. "Postmodern Perspective: The Paranoid Eye." *New Literary History* 28.1, 87–109 (1997).
- Forster, E. M. "Story and Plot." B. Richardson Ed., *Narrative Dynamics*. The Ohio State University Press (2002).
- Goodhart, Sandor. "Ἀριστὰς Ἐφάσχε: Oedipus' and Laius' Many Murderers." *Diacritics* 8.1, 55–71 (1978, Spring). Special Issue on the Work of René Girard.
- Gregoor, Nol. "Mijn laatste interview met Simon Vestdijk." *Maatstaf* 19-4/5, 251–265 (1971, augustus/september).
- Hendershot, Cyndy. "Paranoia and the Delusion of the Total System." *American Imago* 54.1, 15–37 (1997).
- Hermans, Willem Frederik. *Paranoia* (16^e ed.). Amsterdam: G. A. van Oorschot (1993).
- Knight, Peter. "Everything is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia." *Modern Fiction Studies* 45.3, 811–836 (1999).
- Lausberg, Heinrich. *Elemente der Literarischen Rhetorik*. Sprachen der Welt. Hueber (1971).
- Leezenberg, Michiel en G. de Vries. *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. Amsterdam University Press (2000).
- Lewis, Charlton T. en C. Short Eds. *A Latin Dictionary* (1969). Founded on Andrews' edition of Freund's Latin Dictionary. Revised, enlarged and in great part rewritten.

- Miller, J. Hillis. "Narrative and History." *ELH* 41.3, 455–473 (1974, Autumn).
- Moormann, Eric M. en W. Uitterhoeve. *Van Achilleus to Zeus. De klassieke mythologie in de kunst*. Rainbow Pocketboeken (1995).
- Naso, P. Ovidius. *Metamorphoses*. Friedr. Andr. Perthes (1892).
- Prince, Gerald. *A Grammar of Stories. De Proprietatibus Litterarum*. The Hague/Paris: Mouton (1973).
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Perennial Classics. Harper Perennial (1999).
- Raat, G. F. H. *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Huis aan de Drie Grachten (1985).
- Schelfhout, Honoré. "Tussen wens en werkelijk gebeuren." *Vestdijkkroniek* 36, 55–69 (1982).
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Paranoid Reading and the Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You." *Novel Gazing*. Duke University Press (1997).
- Shklovsky, Victor. "Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary." L. T. Lemon en M. J. Reis Eds., *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Regents Critics Series, Hoofdstuk 2, pp. 25–57. Lincoln: University of Nebraska Press (1965).
- Smarr, Janet Levarie. "Some Considerations on the Nature of Plot." *Poetics* 8 (1979).
- Sophocles. *The Theban Plays*. Penguin Classics. Harmondsworth: Penguin Books (1964). trans. E. F. Watling.
- Stewart, Kathleen. "Conspiracy Theory's Worlds." G. E. Marcus Ed., *Paranoia within Reason*, Volume 6 of *Late Editions. Cultural Studies for the End of the Century*, Hoofdstuk 1, pp. 1–17. The University of Chicago Press (1999).

- Tomashevsky, Boris. "Thematics." L. T. Lemon en M. J. Reis Eds., *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Regent Critics Series, Hoofdstuk 3, pp. 61–95. Lincoln: University of Nebraska Press (1965).
- van der Paardt, Willem J. en G. F. H. Raat. "De ziener bekeken." *Vestdijkkroniek* 27, 1–33 (1980).
- Vanheste, Bert. "In het land der blinden is Le Roy koning." *Vestdijkkroniek* 85, 1–18 (1994, december).
- Vestdijk, Simon. *De Ziener* (4^e ed.). Amsterdam: Bezige Bij (1973).
- Vestdijk, Simon. *Narcissus op vrijersvoeten*. Nijgh & Van Ditmar (1987).
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Hoofdstuk 1, pp. 1–25. Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press (1987).
- White, Hayden. "Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation." *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Hoofdstuk 2, pp. 27–42. Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press (1999).
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (6^e ed.). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep (1998). Vertaald door W. F. Hermans.