



Poëzie en proza: de poëtische en epische functie

Wilbert Smulders

Universiteit Utrecht (UU)

NEERLANDISTIEK.NL 07.08e; GEPUBLICEERD: [oktober 2007]

Inleiding

Literair mechaniek (1999) van Erica van Boven en Gillis Dorleijn kent drie delen: 1. genres, 2. poëtisch taalgebruik en 3. verhalende teksten..Deel 1 vormt een nuttige opstap naar deel 2 en 3, maar in plaats van over genres blijkt het over taalsituaties te handelen: de lyrische, de dialogische en de ingebedde taalsituatie. Dit deel zou dan ook beter 'Taalsituaties' kunnen heten.

De benaming van deel 2 en 3 opvallend incongruent: 'Poëtisch taalgebruik' en 'Verhalende teksten'. Dit wekt de indruk alsof er een groot verschil bestaat tussen de opzet en werkwijze van deel 2 en die van deel 3, alsof dus in deel 2 de literaire conventies en linguïstische processen bij het lezen van poëzie worden behandeld, terwijl in deel 3 verhalende teksten belicht worden. Mijn bezwaar is dat deze indruk van incongruentie juist is.

Deel 2 bevat een systematische inleiding in het poëtisch taalgebruik, gebaseerd op één theoretisch uitgangspunt, terwijl deel 3 in het geheel niet aansluit bij het theoretisch uitgangspunt van deel 2, ook een eigen theoretisch uitgangspunt ontbeert, en dus niet systematisch is. Gebruikers van het handboek worden aldus gestijfd in het idee dat poëzie en proza in die mate onvergelykbare literaire grootheden zijn, dat de begrippen aan de hand waarvan ze beschreven, geanalyseerd en geïnterpreteerd worden, incompatibel zijn. Ik vind dit niet gunstig, didactisch noch wetenschappelijk.

Een inleiding in de analyse van literatuur kan zo opgezet worden dat uit de verf komt in hoeverre de literaire conventies en linguïstische processen bij poëzie en verhalend proza verwantschap vertonen en waar ze uiteenlopen. Naar mijn opvatting is dit didactisch verhelderend en kan het wetenschappelijk stimulerend zijn.

Hieronder zal ik dit concretiseren. Ik doe dit door een imaginaire herstructurering van deel 3 (en gedeeltelijk van deel 1) van *Literair mechaniek*. Natuurlijk is het een beetje onbescheiden is om op de stoel van de auteurs te gaan zitten - al is het maar bij wijze van gedachtenoefening. Uitgebreide ervaring met dit handboek en tevredenheid met de romp van deel 1 en met deel 2 als geheel maakten

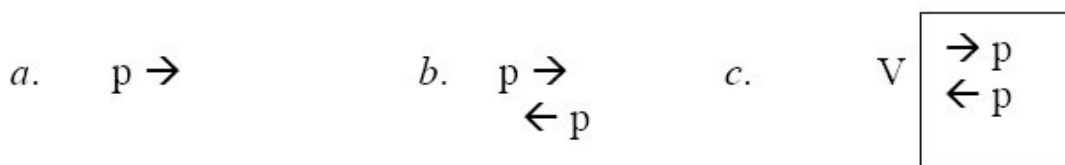
het echter verleidelijk dit toch te doen. Ik ben zo vrij te verwachten dat de auteurs mij dit niet euvel zullen duiden, maar eigenlijk hoop ik natuurlijk dat zij er plezier in zullen hebben.

Een vereiste voor een parallelle opzet is dat deel 2 en deel 3 op hetzelfde theoretisch uitgangspunt gebaseerd zijn. Ik handhaaf het uitgangspunt van deel 2 in deel 3. In plaats van 'Poëtisch taalgebruik' en 'Verhalende teksten' zouden mijns inziens dan ook beter kunnen heten: 'Poëtisch taalgebruik' en 'Episch taalgebruik'.

Voordat ik uiteenzet hoe deel 3 er volgens mij uit zou moeten zien, schets ik kort de inhoud van deel 1 (waarbij ik hier en daar een aanvulling invoer) en geef ik de hoofdlijnen van deel 2 weer, dit laatste zowel wat betreft het theoretische uitgangspunt als de systematische uitwerking ervan.

Deel 1

In deel 1 worden drie taalsituaties uiteengezet, die eenvoudig met drie schema's aangeduid zouden kunnen worden.



Figuur 1: a. geeft de monologische, b. de dialogische en c. de ingebedde taalsituatie aan.

Bij lyriek komt de monologische taalsituatie het meeste voor, maar er bestaan gedichten waarin de andere twee taalsituaties aan bod komen en die worden beheerst door de andere twee taalsituaties.

Drama wordt als geheel beheerst door de dialogische taalsituatie, maar de monologen uit een drama kennen soms de lyrische of ingebedde taalsituatie.

Epiek wordt als geheel beheerst door de ingebedde taalsituatie. Zonder inbedding van persoonstekst door vertellerstekst is geen verhaal denkbaar. Maar de persoonstekst kent de dialogische taalsituatie en zowel de vertellerstekst als de persoonstekst kunnen fragmenten in de lyrische taalsituatie bevatten.

Om het wat gesimplificeerd samen te vatten: lyriek heeft de monologische, drama de dialogische en epiek de ingebedde taalsituatie.

Het verschil tussen de lyrische en dramatische taalsituatie bestaat eruit dat er binnen één werkelijkheid een uiting plaatsvindt (lyriek) en binnen één werkelijkheid een uiting plaatsvindt waarop een antwoord volgt (drama). Het verschil tussen enerzijds de lyrische en dramatische en anderzijds de epische taalsituatie is, dat er bij epiek twee werkelijkheden bestaan, in elk waarvan uitingen worden gedaan. Epiek bestaat dus bij de gratie van een ontologische verdubbeling: twee werelden. Bovendien is kenmerkend voor epiek dat tussen deze twee werelden een asymmetrische toegankelijkheidsrelatie

bestaat. De wereld van de verteller heeft toegang tot die van de personages, terwijl het omgekeerde niet geldt: aan de personages ontbreekt zelfs elk besef van de wereld van de verteller.

Deel 2

Theoretisch uitgangspunt

Theoretisch uitgangspunt van deel 2 is Jacobsons semiotische schema voor taalgebruik:



(Figuur 2: Jakobsons semiotische schema)

en de hierbij behorende taalfuncties, waarbij de nadruk uiteraard valt op de *poëtische functie* van het taalgebruik. De poëtische functie wordt gedefinieerd als een secundaire orde in het bericht, een vorm van *foregrounding* die de tekst door middel van *equivalentie* en *deviatie* op zodanige manier doet afwijken van 'normaal taalgebruik' dat de tekst de aandacht op zichzelf vestigt. Het 'normaal taalgebruik' vormt de primaire orde van het taalgebruik. Door middel van foregrounding komt de secundaire orde tot stand: de literaire vorm van het normale taalgebruik.

De systematiek

De systematiek in deel 2 ontstaat doordat het uitgangspunt vrijwel consequent wordt aangehouden. Dat foregrounding door middel van equivalentie en deviatie op alle niveaus van het gedicht sturend werkt (a. typografisch niveau, b. klank, c. woord, d. woordvorming, e. zinsstructuur, f. betekenis en g. tekst), wordt eerst uitvoerig ten principale uitgelegd. Daarna wordt met tal van voorbeelden geïllustreerd wat deze wijze van poëziebeschouwing oplevert, wanneer men haar op de verschillende niveaus van het gedicht toepast. De reeks gedifferentieerde observaties die daarbij de revue passeert, is bijzonder verhelderend en heeft een groot instructief vermogen .

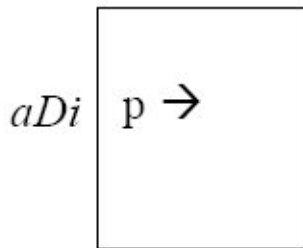
Mijn ervaring met *Literair mechaniek* leert dat studenten enige moeite hebben met het abstractieniveau van het uitgangspunt en zijn systematische toepassing, maar ook dat zij beide ervaren als een welkome verdieping van wat hen in sommige gevallen op de middelbare school al is bijgebracht.

Didactisch verhelderend is al evenzeer dat het uitgangspunt van de foregrounding ook wordt doorgevoerd bij de hoofdstukken over traditionele aspecten als 'Metrum', 'Klankherhaling en strofische vormen' en 'Stijlfiguren'. (In het hoofdstuk 'Beeldspraak gebeurt dit ook, zij het slechts impliciet.¹) Is het

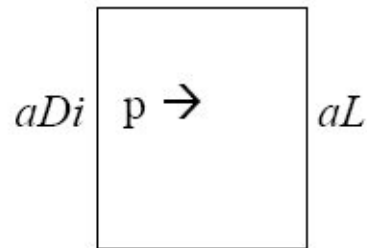
¹ Over het principe van beeldspraak wordt gezegd: 'De letterlijke lezing levert een interpretatieprobleem op dat we kunnen oplossen door het letterlijke figuurlijk te nemen.' (*LM*, 1^e dr., 161)

uitgangspunt op zichzelf wetenschappelijk geenszins nieuw (Jacobsons publicatie is van 1961), de implementatie ervan bij bijvoorbeeld de traditionele stijlfiguren werkt wetenschappelijk gezien in ieder geval stimulerend.²

Het principe van de secundaire orde, die door foregrounding (oftewel de poëtische functie) in de tekst wordt aangebracht, vergt weliswaar enig abstractievermogen van de student, maar biedt tevens de mogelijkheid om het semiotische schema van het poëtisch taalgebruik te verfijnen. Het schema (figuur 3) brengt de gelaagdheid in beeld die door toedoen van de twee ordes ontstaat:



(Figuur 3 : *aDi* = abstracte dichter)



(Figuur 3a: *aL* = abstracte lezer)

Binnen de rechthoeken staat tekst. Links buiten de rechthoek staat de aanduiding van iets abstracts: de 'abstracte dichter', de organisatie van patronen en structuren (klank, metrum, versregel, strofevorm, stijlfiguren etc.), oftewel de secundaire ordening die de tekst vertoont en waarvan verondersteld moet worden dat die is aangebracht en wordt opgepikt (figuur 3a).

Deel 3

Als verhalend proza op dezelfde manier benaderd wordt, betekent dit het volgende.

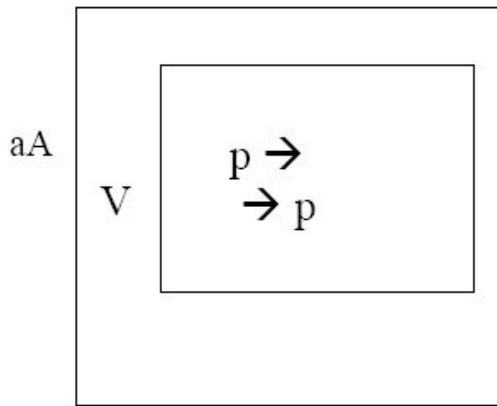
|

Ook verhalend proza wordt beschouwd als taalgebruik met een gebonden vorm. Ook in verhalen manifesteert zich dus de poëtische functie van het taalgebruik. (De auteurs van *LM* zeggen dit ook, maar realiseren het alleen niet in deel 3.³) Dit betekent dat er ook bij verhalen sprake is van een primaire en een secundaire orde. Ter onderscheiding noemen we de poëtische functie bij verhalende teksten de *epische* functie.

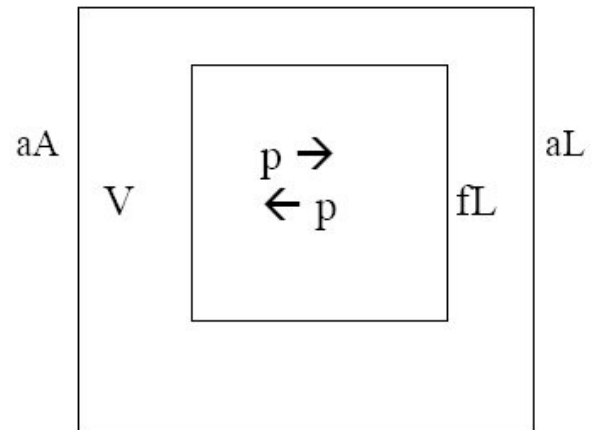
² De volgende stijlfiguren worden in *LM* gepresenteerd als vormen van *equivalentie*: repetitio, parallelie, chiasme, antithese, polysyndeton en asyndeton. Als vormen van *deviatie*: anakolout, paranomasia, paragram en ambigüiteit. Als vormen van zowel *equivalentie* als *deviatie*: inversie, zeugma, ellips, apokoinou, hendiadys, litotes, pleonasme, tautologie, oxymoron, paradox, understatement, eufemisme, hyperbool en epiteton ornans.

³ 'De *poëtische* functie manifesteert zich echter - we zeggen het waarschijnlijk ten overvloede - niet alleen in *poëzie*, maar evenzeer in *proza*. Al zijn er wel heel wat 'poëtische' verschijnselen die vaker in (sommige soorten) poëzie voorkomen (zoals rijm) dan in proza.' (*LM* 42)

Dit houdt in dat ook het semiotisch schema voor het episch taalgebruik verfijnd kan worden. (figuur 4). Het kader om de oorspronkelijke figuur uit deel 1 brengt nu een extra laag aan, waardoor gelaagdheid in drieën ontstaat: persoonstekst, vertellerstekst en de abstracte auteur, dat wil zeggen de secundaire orde van patronen en structuren die de tekst vertoont. Merk op, zie figuur 5, dat toevoeging van enkele extra aanduidingen ('fictieve lezer', 'abstracte lezer') al vrijwel de bekende figuur van Schmidt (1973) doet ontstaan, die



(Figuur 4: aA = abstracte auteur)



(Figuur 5: fL = fictieve lezer ; aL = abstracte lezer)

in Nederland is overgenomen door o.a. Raat (1985). Men hoeft er nog maar één extra kader omheen te zetten en daarbuiten de aanduidingen 'concrete auteur' en 'concrete lezer' te plaatsen, om deze figuur te completeren. Overigens zijn al deze figuren slechts verfijningen van het oorspronkelijke schema: Zender - Bericht - Ontvanger. Die verfijning is in feite wat bedoeld wordt met *code*.

II

Bij verhalen behelst de primaire orde de 'gewone afbeelding van de werkelijkheid', terwijl de secundaire orde door middel van een combinatie van deviatie en equivalentie *foregrounding* teweegbrengt op het punt van de tekstgeleding, de representatie van het tijdsverloop, de personages en de ruimte in de afgebeelde werkelijkheid, en het perspectief, oftewel de toegang tot de afgebeelde werkelijkheid. (Over motieven kom ik hieronder nog te spreken.)

De notie 'gewone afbeelding van de werkelijkheid', als norm voor foregrounding, is uiteraard problematisch, maar zij is dit niet minder dan de notie 'normaal taalgebruik', die in Deel 1 van *LM* wordt gehanteerd en daar in eenvoudige bewoordingen wordt omschreven.⁴

De primaire orde representeert de 'gewone afbeelding van de werkelijkheid' op 'normale' wijze: de tijd wordt geschetst zijn chronologie, de ruimte in de vertrouwde dimensies, de personages verschijnen als

⁴ 'De normen (het niet-bijzondere, het gewone) ontlene we dan aan wat we normaal gesproken in taalgebruik verwachten: het *normale taalgebruik*, dat niet opvallend, maar gewoon, 'plain', 'sec', vlak is.' (*LM*, 44) Ook van de 'normale of gewone uitbeelding van de werkelijkheid' is een dergelijke, tentatieve omschrijving mogelijk.

personen van vlees en bloed, en het perspectief biedt een vertrouwde oriëntatie in de afgebeelde werkelijkheid en geeft tevens inkijkjes in het bewustzijn van de personen op de wijze waarop de meeste mensen dat bij zichzelf waarnemen en bij anderen veronderstellen.

Deze 'gewone afbeelding van de werkelijkheid' bevat zelf overigens al de kiemen van de secundaire orde: de keuze van een bepaalde tijdsperiode (i.p.v. een andere), van een bepaalde ruimte (i.p.v. een andere), van bepaalde personen als protagonist (i.p.v. andere) brengen op zichzelf al de nodige foregrounding teweeg. Hieruit blijkt immers dat er al volop is *gekozen*. Deze selectie uit wat in principe aan verhaalmogelijkheden openstond, brengt op impliciete wijze al een heel patroon van accenten aan en is daardoor eigenlijk al lang niet meer een 'gewone afbeelding van de werkelijkheid'. Dat geldt a fortiori voor het perspectief: bij de 'gewone afbeelding van de werkelijkheid' beschikt een verteller immers niet over de geprivilegieerde toegang tot de af te beelden werkelijkheid die de verteller van een literair verhaal heeft. Het perspectief stelt de lezer vaak in staat meer te weten dan de personages of geeft hem een toegang tot het vóórtalige bewustzijn van een personage, maar... doet dat wel door middel van taal. (Op de stijlfiguren van het perspectief kom ik hieronder nog terug.) Bij epische teksten vormt het perspectief een krachtige en tevens raadselachtige botsing van equivalentie en deviatie.

De secundaire orde in de meer strikte zin van het woord brengt tegen deze achtergrond (de 'gewone afbeelding') in tal van opzichten spanning teweeg, steeds door iets in de representatie bijzonder te maken. Het tijdsverloop wordt omgegooid of anderszins verstoord, de ruimte wordt vertekend en van bepaalde oriëntatiepunten ontdaan, personages worden eenzijdig, overtrokken of ironisch neergezet, en het perspectief drukt de lezer hier met zijn neus op de kleinste details en/of beneemt hem in andere opzichten het zicht.

III

Ik kom terug op de motieven. Tekst ontrolt zich lineair en wordt lineair gelezen. Herhaling is daarom de enige manier om betekenis op te bouwen en herhaling-met-verschil is de enige manier om daarin nuance en reliëf aan te brengen. De lezer slaat zin voor zin op en ordent de referentiële betekenis ervan door zowel te differentiëren als te identificeren. In het hoofd van de lezer wordt elke nieuwe zin onmiddellijk bij de juiste verzameling zinnen ondergebracht; en zij wordt dus tevens mentaal gecategoriseerd als *niet* behorend tot andere verzamelingen van zinnen. Deze ordeningen zijn overigens altijd voorlopig, kunnen tussentijds, in een flits en soms rigoureuus, herzien worden en komen pas tot rust na de laatste punt.

Aan de zinnen van een tekst hecht de lezer betekenis. Wat verstaan we onder 'betekenis'? Er bestaan veel theorieën over semantiek en er moet dus gekozen worden. Ik kies voor de referentiële betekenis theorie, zoals die beschreven is in de semantiek van de modale logica, binnen het bereik van de verteltheorie is gebracht door Umberto Eco (1978) en onder andere uitvoerig is toegepast in Smulders (1983). De referentiële betekenis theorie is een variant van de 'correspondentietheorie der betekenis'. Deze opvatting accepteert het uitgangspunt dat de betekenis van een tekst (woord,

predikaat, zin, tekst) zijn verwijzing is.⁵ Vanwege dit uitgangspunt beantwoordt deze 'mogelijke werelden'-opvatting van betekenis op hoofdpunten sterk aan de intuïtie van de gemiddelde taalgebruiker (al doen de formules en schema's waarmee zij door logici en taalkundigen is uitgewerkt, anders vermoeden).

De tekst van een verhaal heeft dus als betekenis de wereld die de lezer eraan ten grondslag legt. De tekst beschrijft dus geen wereld die buiten de tekst bestaat. Het is de lezer die gaandeweg zijn lectuur als betekenis van de tekst een mogelijke werkelijkheid construeert. Al lezend is de hij dus voortdurend, dat wil zeggen zin na zin, bezig die werkelijkheid in te richten en te herinrichten. Aan die mentale activiteit - het eindeloos schuiven en met de 'meubilering' van de mogelijke werkelijkheid - komt pas een eind na de laatste punt van de tekst. (Er doet zich hierbij overigens een complicatie voor: dat de lezer tot zo'n gecompliceerde mentale activiteit in staat is, vooronderstelt dat hij beschikt over een voorkennis, die niet alleen rijkelijk voorzien, maar ook uiterst snel 'doorzoekbaar' is, en dat hij het coördinatie-evenwicht van de wederzijdse verwachtingen tussen hemzelf als lezer en de auteur weet te hanteren. Ik ga hier verder niet op in, maar verwijs voor een uitwerking hiervan naar Smulders (1983) en Ryan (1991).)

Dat de betekenis van de tekst haar verwijzing is, houdt weer het volgende in. Als de betekenis van een tekst het mentale beeld van een mogelijke werkelijkheid is, is de primaire orde, de 'gewone afbeelding van de werkelijkheid', een vorm van *beeldspraak*. Er bestaan twee soorten beeldspraak: metaforiek en metonymie. De primaire orde van het verhaal komt geheel tot stand via metonymische beeldspraak. Een voorbeeld om dit te verduidelijken. De openingszin 'De portier is een invalide' geeft de lezer niet alleen aanleiding om de in te richten romanwerkelijkheid te voorzien van iemand die de functie van 'portier' bekleedt en die een lichamenteel gebrek heeft, maar zet hem tevens aan tot tal van mogelijke implicaties, zonder uitzondering implicaties die op verbanden van aangrenzendheid oftewel contiguiteit berusten. Bijvoorbeeld: *Een 'portier' houdt het oog op de ingang van iets. Wat is 'het oog houden op'?* *De deur openen? De telefoon aannemen? Identiteit van bezoekers controleren? En verder: de ingang, maar waarvan? Van een afdeling, een gebouw, een gebouwencomplex? Zo'n functionaris heeft een ruimte. Wat is dat voor een ruimte? Een kamer, een hokje, een bureau, een luik? Hij is lichamenteel gehandicapt. Wat voor een handicap? Zien, horen, bewegen? Wat voor een lichamentele handicap kan een "portier" eigenlijk hebben, wil hij nog aan de minimale eisen van zijn functie kunnen voldoen?* Het aantal verbanden van contiguiteit dat de lezer móet leggen om zich als betekenis van dat openingszinnetje überhaupt iets voor te kunnen stellen, is al tamelijk groot, en het aantal verbanden van contiguiteit dat door zo'n zinnetje bij de lezer, al dan niet op bewust niveau, geactiveerd wordt of kan worden, is vrijwel onbepaald. En dit is dan nog maar het openingszinnetje. Bij elke volgende zin zal dit duizelingwekkende mentale proces gecontinueerd worden.

De primaire orde, de 'gewone afbeelding van de verhaalwerkelijkheid', krijgt zijn beslag dus door beeldspraak via metonymie. Er is slechts weinig tekst nodig om de lezer ertoe aan te zetten op dit

⁵ De referentiële semantiek zoals bijvoorbeeld Richard Montague die heeft uitgewerkt, heeft drie hoofdkenmerken: a. zij is gebaseerd op zgn. waarheidsvoorwaarden, b. zij is model-theoretisch en c. zij maakt

niveau de verhaalwereld tot in de puntjes te 'meubileren'. Of een lezer nu een dikke roman leest of een zeer kort verhaal, maakt voor zijn metonymische geestesarbeid niet veel uit. Dit verklaart waarom lezer bij de lectuur van een zeer kort verhaal een even *complete* verhaalwereld inricht als bij een omvangrijke roman. Elk verhaal waarin sprake is van 'Amsterdam', kent in zijn verhaalwereld immers ook Rotterdam, Groningen, ja zelfs Parijs, Rio de Janeiro etc. etc.; elk verhaal waarin sprake is van 'Theo van Gogh', kent in zijn verhaalwereld ook Mohammed A., Ayaan Hirshi Ali, (de aanslag op) Pim Fortuyn, de vernietiging van de Twin Towers in New York, de aanval op Afghanistan en de inval in Irak etc. etc. Aangrenzendheid werkt namelijk als een inktvlek, die pas ophoudt zich te verbreiden wanneer de ontologische grens van de verhaalwereld bereikt is, oftewel die pas tot staan komt bij discontinuïteit.

En daarmee kom ik op de betekenisvorming die ontstaat door toedoen van de secundaire orde: de foregrounding in de afbeelding van de verhaalwereld. Daar waar beschrijvingen vanwege deviatie, equivalentie of een combinatie van beide geen verwijzing in de verhaalwerkelijkheid kunnen krijgen, tenzij wanneer aan die beschrijvingen een *figuurlijke* betekenis wordt gehecht, ontstaat de secundaire orde, oftewel de literaire afbeelding van de werkelijkheid. In zulke gevallen komt de betekenis van de tekst dus tot stand door die vorm van beeldspraak die we metaforiek noemen. Komt de afbeelding bij metonymie tot stand op grond van contiguiteit, bij metaforiek gebeurt dit op grond van discontinuïteit: analogie met iets (of iemand) in een niet-aangrenzende wereld.⁶

Metaforiek ontstaat pas als oplossing voor een onuitvoerbare metonymische verwijzing. De afbeelding via metaforiek is als het ware de semantische tweetrapsraket van de de metonymische afbeelding, die basaal is. De secundaire orde is overigens niet altijd alleen maar het resultaat van een probleem bij de realisering van de primaire orde. Dat blijkt bijvoorbeeld in het geval van het bekende openingszinnetje: 'De portier is een invalide.' Dat laat zich zonder problemen metonymisch afbeelden. Maar *daarnaast* zal een geverseerde lezer de afgebeelde situatie ('portier ontvangt bezoeker') duiden als een 'drempelmoment', en zal hij de gebrekkige functionaris bovendien interpreteren als een Cerberus, een Hellehond, die het hoofdpersonage Alfred Issendorf de weg verspert naar zijn plaats in de Academie, anders gezegd die zijn tocht naar de Olympus al bijvoorbeeld het aanzien geeft van een tocht naar de onderwereld. Men ziet: bij de formulering van de metaforische betekenis *verlaat* ik als lezer de metonymisch afgebeelde wereld en maak ik een sprong naar (tal van) werelden die analoge situaties bevatten, maar die alle discontigue zijn met de in eerste instantie metonymisch afgebeelde wereld, en met elkaar.

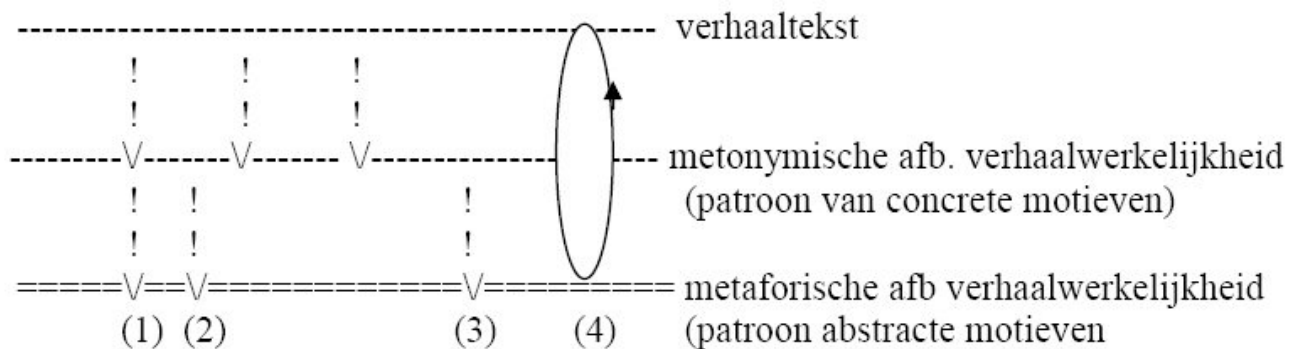
Deze aanloop via 'betekenis' is noodzakelijk voor de definiëring van *motieven* die in overeenstemming is met het uitgangspunt en de systematiek van deel 1. Ik geef hieronder de omschrijving van motieven.

gebruik van de notie 'mogelijke werelden'. Zie voor een nadere beschrijving Eco (1989), Ryan (1991) en Smulders (1983).

⁶ Referentieel-theoretisch gezien houdt dit in dat de lezer bij de verwijzing van die beschrijvingen speciale waarheidsvoorwaarden scheidt, op grond waarvan hij een aparte mogelijke wereld 'inricht', waartoe bepaalde toegankelijkheidsrelaties behoren. Voor uitleg en voorbeelden: zie Eco (1989), Ryan (1991) en Smulders (1983).

De tekstgedeelten die de werkelijkheid via metonymie afbeelden, vormen het patroon van de *concrete motieven*. De verbanden bij het patroon van concrete motieven betreffen vooral de gebeurtenissen van het verhaal en zijn gekenmerkt door noties van *plausibiliteit*: aannemelijkheid en waarschijnlijkheid inzake chronologie en handeling, common sense op het punt van allerlei soorten scenario's en algemeen als noodzakelijk ervaren waarheden. Met plausibiliteit is iedereen vertrouwd en dit is de reden dat men het doorgaans gemakkelijk vindt om het patroon van de concrete motieven te expliciteren, en zelfs om dit te ordenen.

Anders ligt het bij de abstracte motieven. De tekstgedeelten die bij de constructie van de metonymische afbeelding daarenboven aanleiding geven tot een metaforische verwijzing (al dan niet op grond van een aanvankelijk interpretatieprobleem) vormen het patroon van de *abstracte motieven*. De verbanden bij het patroon van abstracte motieven zijn uitsluitend analoog - en dus niet gebaseerd op plausibiliteit, maar op a-logisch denken zoals associatie. Veel van deze analoge verbanden zijn dan ook arbitrair en conventioneel. Met het repertoire van analoge verbanden is niemand vanzelf vertrouwd en er bestaat ook geen stoomcursus voor. Integendeel, dat repertoire kan iemand zich slechts moeizaam eigen maken en de enige manier om het te veroveren is: veel en bewust lezen. Dit is de reden dat men de constructie van abstracte motieven moeilijk vindt. Dit is ook de reden dat er over de abstracte motieven doorgaans veel meer discussie mogelijk of noodzakelijk is. De metaforische betekenis staat immers niet in de tekst! Men kent haar aan de tekst toe zoals men bij metafoor-in-enge-zin een *tenor* construeert bij het *vehicle*, dat in de tekst staat. In schema gebracht:



Figuur 6:

(1): Metaforische afbeelding van een beschrijving die bij de metonymische afbeelding een interpretatieprobleem opleverde. (Voorbeeld: de beschrijving van het huis van de ouders van de blinde fotograaf in Hermans' verhaal 'De blinde fotograaf'. Het huis krijgt dermate onmogelijke afmetingen en andere ruimtelijke eigenschappen dat de lezer ertoe gedwongen is het te interpreteren als een metafoor-in-enge-zin voor het uiterst curieus 'bemeubelde' bewustzijn van de protagonist. Andere voorbeelden zijn gemakkelijk te vinden.)

(2) en (3): metaforische afbeelding van een beschrijving die op zich weliswaar probleemloos metonymisch laat afbeelden, maar die daarnaast aanleiding geeft tot een beroep op het repertoire van analogieën. (Voorbeeld: 'De portier is een invalide.' Een tuin die zodanig wordt beschreven dat de metafoor van het paradijs wordt opgeroepen. Het zwembad in *Russisch blauw* van Rascha Peper, dat behalve zwembad ook de metaforische betekenis 'vluchthaven', 'fantasiereweld' en zelfs 'baarmoeder' oproept. De voorbeelden zijn ad infinitum uit te breiden)

(4): metaforische afbeelding via een vergelijking, waarbij dus *vehicle* en *tenor* beide in de tekst genoemd worden.

Samengevat: *de concrete motieven verhouden zich tot de verhaalttekst zoals vehicle en tenor bij de metonymische beeldspraak, terwijl de abstracte motieven zich tot de verhaalttekst verhouden zoals de vehicle en tenor bij metaforische beeldspraak in enge zin. De concrete motieven behelzen de 'gewone afbeelding': tijd als chronologie, ruimte als dimensionaliteit, personages als mensen en perspectief als*

venster. De abstracte motieven behelzen de 'literaire afbeelding': tijd als raster, ruimte als topos, personages als personificaties en perspectief als prisma.

Het semantische uitgangspunt in acht genomen geldt deze afbeelding via metonymie en/of metaforiek ook voor poëzie. Toepassing van dit uitgangspunt op poëzie kan - hoe vreemd dat ook lijkt - didactisch verhelderend werken. Want juist door poëzie referentiëel te benaderen, wordt duidelijk dat de afbeelding van 'werkelijkheid' bij poëzie doorgaans heel anders in z'n werk gaat dan bij epiek. Natuurlijk bestaat er wel epische poëzie en daarvoor geldt dan min of meer wat hierboven ten aanzien van epiek is gezegd. (Nijhoffs *Het uur U*, 'Het veer' en zelfs 'Het lied der dwaze bijen'.) Maar doorgaans behoeven gedichten voor de interpretatie toch slechts een magere, op z'n hoogst fragmentarische metonymische afbeelding, en vaak is het met de beste wil ter wereld niet mogelijk voor een gedicht op die wijze een substantiële 'gedichtwerkelijkheid' te construeren. Daarentegen is bij gedichten de metaforische afbeelding allesoverheersend, rechtstreeks of als tweetrapsraket via de metonymische afbeelding. Het gevolg daarvan is dat de 'gedichtwerkelijkheid' gevormd wordt door een heel cluster van 'flitsen van gedichtwerkelijkheden', die alle via analogie tot stand zijn gekomen en die dus met de tekst en met elkaar uitsluitend discontigie verbanden onderhouden, verbanden dus waarbij men zich nu eenmaal nauwelijks iets concreets kan voorstellen. Anderzijds bestaan er natuurlijk ook wel genoeg verhalen waarbij de metaforische afbeelding de metonymische overheerst en zelfs verdringt. (Couperus' *Majesteit*, Bordewijks *Bint*, Hermans' *De God Denkbaar Denkbaar de God* en, recent voorbeeld, Pfeiffers, *Het ware leven. Een roman*.) Maar deze zijn, ook literair-historisch gezien, sterk in de minderheid. Proef op de som is, dat een verhaal zich goed verfilmen, terwijl dat met een gedicht bij mijn weten zelfs nog nooit gebeurd is. Dit zegt veel over de verschillen tussen de conventionele afbeelding bij poëzie en epiek. Een verband van contiguiteit brengt ons meteen iets concreets voor de geest, terwijl een verband van discontiguiteit ons er juist toe dwingt het concrete te verlaten in de richting van iets dat ermee rijmt. Het laatste is weliswaar nog niet abstract, maar het is ook niet meer alleen concreet.

Ten slotte kan nog opgemerkt worden dat het patroon van de abstracte motieven zich doorgaans met vrucht laat beschrijven in termen van bepaalde stijlfiguren, met name de stijlfiguren waarvan de foregrounding in deel 2 werd toegeschreven aan equivalentie (repetitio, parallelisme, antithese), maar ook die waarvan de werking berust op een combinatie van equivalentie met deviatie (zoals paradox en litotes).

De overeenkomsten in uitgangspunt en systematiek tussen het huidige deel 2 en het door mij geherstructureerde deel 3 zijn als volgt schematisch weer te geven (figuur 7):

Poëzie

orde	afbeelding	verband tussen tekst en gedichtwerkelijkheid	beeldspraak	
primaire orde	'gewoon taalgebruik'	contiguiteit	metonymie	
secundaire orde	klank, metrum, stijl- figuren, beeldspraak	analogie	metaforiek	

Epiek

orde	afbeelding	verband tussen tekst en verhaalwerkelijkheid	beeldspraak	motieven
primaire orde	'gewone afbeelding'	contiguiteit	metonymie	concrete motieven
secundaire orde	geleding, tijdsorde, ruimte, perspectief, stijlfig. & beeldspr.	analogie	metaforiek	abstracte motieven (stijlfiguren)

(Figuur 7)

Zoals is af te lezen, komt in het schema voor poëzie op *twee* plaatsen de term 'beeldspraak' voor en komt in het schema voor epiek op *twee* plaatsen de term 'stijlfiguren' voor.

'Beeldspraak' onder het kopje 'beeldspraak' in het poëzie-schema behelst de wijze van representatie van het gedicht als geheel, 'beeldspraak' onder het kopje 'afbeelding' in dat schema heeft betrekking op beeldspraak-binnen-die-beeldspraak (Voorbeeld: in 'Het stenen kindje' van Nijhoff heeft de eerstgenoemde 'beeldspraak' betrekking op de hele afbeelding van de situatie 'iemand aanschouwt 's nachts een troep reizende muzikanten rondom een fontein-met-cherubijn op de binnenplaats van een herberg'. (Eventueel uitgebreid met: 'waarbij hij de indruk heeft dat de cherubijn zich, door de gitaarmuziek opgeheven, naar hem toezweeft'.) De laatstgenoemde 'beeldspraak' betreft dan bijvoorbeeld het beeld 'de cherubijn / Die zich, *als smeltend* opgeheven' (r. 10-11), dat binnen het basisbeeld figureert.

'Stijlfiguren' onder het kopje 'motieven' in het epiek-schema behelst de eigenschappen van het patroon van de abstracte motieven. (Zie hierboven.) 'Stijlfiguren' onder het kopje 'afbeelding' van dat schema heeft betrekking op de stilistische eigenschappen die de verschillende redes in de epiek vertonen: 1. indirecte rede (vertellerstekst)⁷, 2. directe rede (persoonstekst)⁸ en 3. erlebte Rede (interferentie tussen 1. en 2.)⁹. Zie daarvoor hieronder.

IV

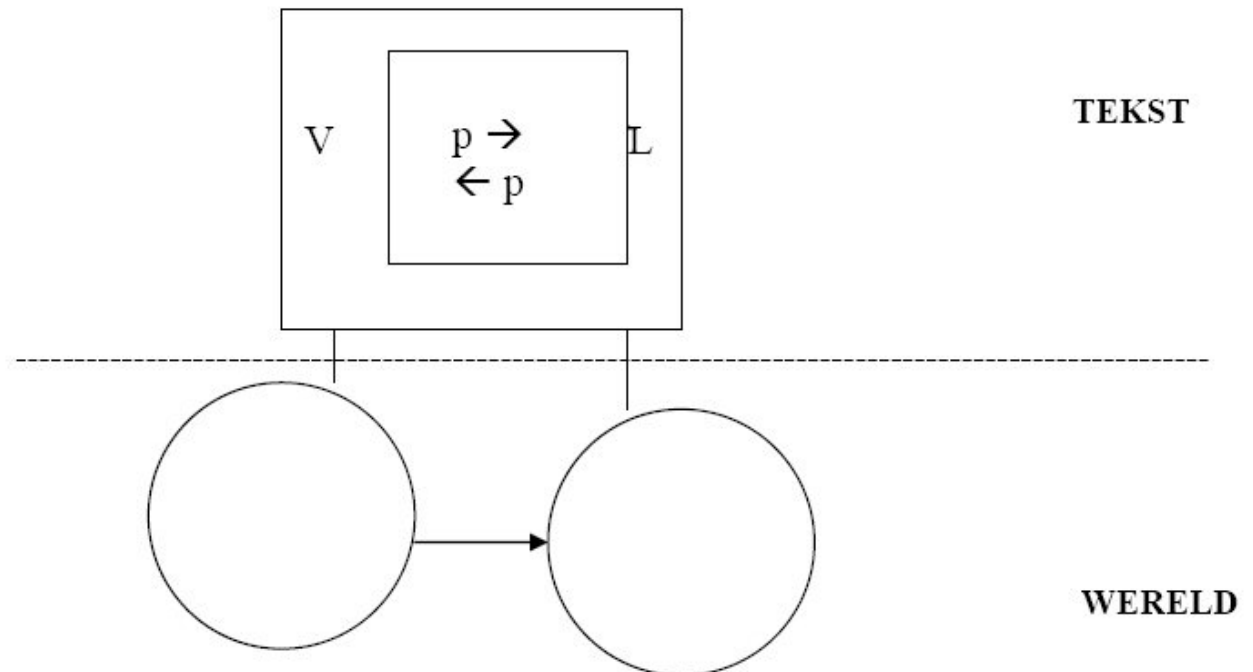
Hiervoor stipte ik al aan dat 'perspectief' het aspect van foregrounding is dat op een krachtige en tevens raadselachtige combinatie van equivalentie en deviatie berust. Het is ook een vorm van literaire foregrounding die exclusief is voor de epiek. Omdat het aspect 'perspectief' doorgaans moeilijk wordt gevonden vanwege de ontologische eigenaardigheden die het kenmerken, ga ik daarop tenslotte apart in.

⁷ De vertellerstekst is in beginsel neutraal. Dat wil zeggen dat zij 'normaal taalgebruik' bevat en stijlfiguren er dus niet in voorkomen. (Uitzondering is natuurlijk de auctoriale vertellerstekst, die in zekere zin weer een persoonstekst is, en om die reden juist door stijlfiguren gekleurd zal zijn.)

⁸ De persoonstekst is in beginsel door stijlfiguren gekleurd.

⁹ De erlebte Rede geeft een menging van de tekstenkenmerken van vertellerstekst en persoonstekst te zien.

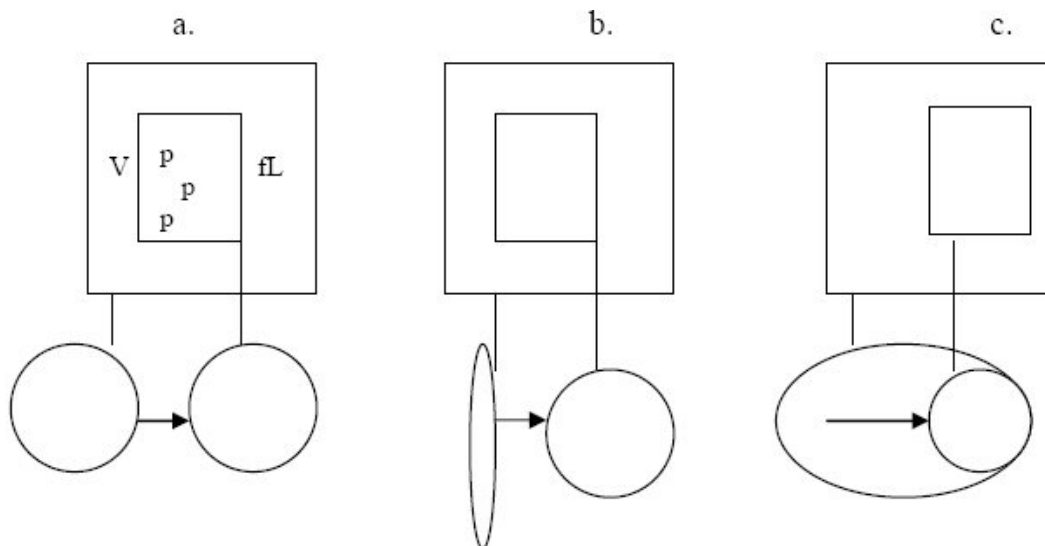
Dat perspectief een vorm van literaire foregrounding is, die exclusief is voor epiek, wordt slechts voor een gedeelte veroorzaakt door de ingebedde taalsituatie, waarmee de epiek zich van de lyriek en de dramatiek onderscheidt. De werking van perspectief komt pas goed aan het licht als we de consequentie trekken van de referentiële semantiek, die we als semantische uitgangspunt hebben genomen, en als we bijgevolg de verwijzing daadwerkelijk scheiden van de ingebedde teksten (figuur 8):



Figuur 8. In de linkercirkel, die de vertellerswereld aanduidt, dienen de symbolen V en fL getekend te worden. In de rechtercirkel, die de persoonswereld aanduidt, dienen de symbolen p en p getekend te worden. (Ik kreeg dit op mijn pc niet voor elkaar.) De pijl tussen de cirkels duidt de **asymmetrische toegankelijkheidsrelatie** tussen de twee werelden aan. Wezenlijk voor de verhouding tussen de twee werelden is verder dat zij **niet-aangrenzend** en dus **discontigu** zijn. De verteller kan altijd alleen maar over de personages vertellen, hij kan ze nimmer een hand geven.

Traditioneel worden er drie vertelsituaties onderscheiden: de auctoriale, personale en ik-vertelsituatie. Zo'n vertelsituatie behelst niet alleen de relatie tussen de ingebedde en de inbeddende tekst, maar ook de toegankelijkheidsrelatie tussen de werelden waarmee die teksten semantisch corresponderen (oftewel: waarnaar die teksten verwijzen).

In schema (figuur 9):



Figuur 9: a = de auctoriale vertelsituatie
 b = de personale vertelsituatie
 c. = de ik-vertelsituatie

In de linkercirkel van a. dienen de symbolen *V* en *fL* ingetekend te worden, in de linkercirkel van b het symbool *V* en in de rechtercirkel van a. en b. de symbolen *p*, *p* en *p*.

In de linkercirkel van c. dient het symbool *ik-Verteller* ingetekend te worden en in de rechtercirkel van c. de symbolen *Belevende ik*, *p* en *p*.

a) De auctoriale vertelsituatie kent op tekstniveau twee teksten (de ingebedde persoonstekst en de inbeddende vertellerstekst) en heeft als verwijzing twee discontigue werelden waarvan de ene, de vertellerswereld (waarin de verteller en de fictieve lezer 'elkaar een hand kunnen geven') onbeperkt toegang heeft tot de andere, de persoonswereld (waarin de personen 'elkaar de hand kunnen geven'). De persoonswereld daarentegen heeft geen enkele toegang tot de vertellerswereld. De vertellerswereld krijgt als wereld gestalte, zij kent tijd en ruimte en is in die zin dus inderdaad 'gedramatiseerd' te noemen. De verteller heeft toegang tot de persoonswereld zoals iemand die in een kijkdoos kijkt die hij bovendien naar believen kan 'meubileren'. In beide werelden kunnen de personen over zichzelf en hun wereld nadenken. In de vertellerswereld is reflectie op of ironie jegens de kijkdoos-wereld van de personages volop mogelijk, al zal deze mogelijkheid niet altijd geëffecueerd worden, terwijl het omgekeerde uiteraard niet geldt.

b) De personale vertelsituatie komt in alles overeen met de auctoriale vertelsituatie: ook twee discontigue werelden met een asymmetrische toegankelijkheidsrelatie. Verschil is dat de vertellerswereld niet gedramatiseerd is, ja dat zelfs de illusie wordt geschapen dat deze helemaal niet bestaat. Deze illusie wekt de suggestie dat de persoonswereld op zichzelf staat en zonder bemiddeling van de vertellerswereld tot de lezer komt. (Vandaar dat de vertellerswereld in het schema zo dun mogelijk is weergegeven.) Maar de vertellerswereld is wel weergegeven, want in tegenstelling tot wat gesuggereerd wordt, bestaat ook in de personale vertelsituatie de vertellerswereld wel degelijk, en de personale verteller heeft - hoezeer hij zich ook tracht te maskeren - heeft net zo'n absolute toegang tot de persoonswereld als de auctoriale verteller: ook hij blik in een kijkdoos, die hij naar believen kan 'meubileren'.

Het verschil tussen a. en b. is dus slechts gradueel. De auctoriale vertelsituatie kan dan ook moeiteloos overgaan in de personale (zoals na de eerste alinea van *De avonden*), evenals het omgekeerde (zoals in hoofdstuk VI van *Dichtertje*).

c) Anders zit met de ik-vertelsituatie. Ook daar is het zo dat de wereld van de vertellende ik een asymmetrische toegang heeft tot die van de belevende ik. Maar de ik-vertelsituatie onderscheidt zich wezenlijk van de andere twee doordat de wereld van de ik-verteller wél contigu is met die van de belevende ik. De ik-verteller is immers dezelfde persoon als de belevende ik, alleen bevindt hij zich in een latere fase van zijn bestaan. Toch is de toegankelijkheidsrelatie ook hier asymmetrisch: de belevende ik heeft er indertijd immers geen besef van gehad dat zijn wereld later door zijn oudere alter ego ge(re)construeerd zou worden.

Het bovenstaande kan een verschijnsel als *erlebte Rede* verhelderen. Bij *erlebte Rede* vindt er dus op *tekstniveau* interferentie plaats, maar blijft op *het niveau van de verwijzing* de discontiguiteit van de vertellers- en persoonswereld gewoon gehandhaafd. Deze incongruentie tussen de tekst en zijn referentie zorgt ervoor dat de lezer van *erlebte Rede* de bedrieglijke indruk krijgt informatie te krijgen die zowel 'van binnenuit' als 'van buitenaf' de persoonswereld komt.

Om die reden heeft de *erlebte Rede* bij de ik-vertelsituatie (= interferentie van de tekst van de vertellende ik met die van de belevende ik) een veel minder sterke werking. Dit komt niet alleen doordat de menging van teksteigenschappen simpelweg geringer is, maar ook doordat het verschil tussen 'van binnenuit' en 'van buitenaf', resp. tussen de jonge, belevende ik en diens oudere alter ego, anders - en doorgaans geringer - is dan bij een discontigue verteller en de personen in diens 'kijkdoos'.

Ten slotte: het kijkdoos-aspect, dat zo kenmerkend is voor de auctoriale en personale vertelsituatie, maakt dat de werkelijkheidsafbeelding bij epiek een sterke deviatie vertoont ten opzichte van de 'gewone afbeelding van de werkelijkheid'. (Voor de ik-vertelsituatie geldt dit in veel mindere mate.) Maar tevens is duidelijk dat het verschijnsel 'vertelsituatie' voor het overige juist sterk equivalent is aan de perceptie van de 'gewone werkelijkheid'. Het is deze combinatie die het perspectief tot zo'n krachtig literair middel maakt.

Bibliografie

- Boven, Erica van & Gillis Dorleijn (1999), *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho.
- Eco, Umberto (1978), Possible Worlds and Text Pragmatics: "Un drame bien parisien". *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 19/20, 5-72.
- Eco, Umberto (1989), *Lector in fabula. De rol van de lezer in narratieve teksten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Ryan, Mary-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana: Indiana University Press.
- Raat, G.F.H. (1985), *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten.

Schmid, Wolf (1973), *Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Fink. Beihefte zur Poetica, 10.

Smulders, W.H.M. (1983), *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*. Utrecht: HES.