

## DE ABSTRACTE AUTEUR ALS SPOOR: NARRATOLOGIE EN POSTSTRUCTURALISME

Frans RUITER en Wilbert SMULDERS\*

*Abstract* – Classical narratology is based on a model of hierarchically ordered and strictly distinguished narrative layers. In that model, the ‘abstract author’ (or ‘implied author’) is the overarching entity, securing the overall meaning of the text. Even in its postclassical guise, narratology has never known how to cope with poststructuralism, precisely because the latter questions hierarchies and the fixation of meaning. In this paper we want to open a new perspective on the concept of the abstract author, taking into account the findings of poststructuralism. We give a short history of the concept of the abstract author, and review some persistent problems with the notion, referring to Wolf Schmid’s *Narratology*. As a concrete demonstration, we read Willem Elsschot’s ‘Achter de schermen’, a paratext of his novel *Tsjip*, showing how an abstract author willy-nilly deconstructs itself. Finally, we put forward a poststructuralist interpretation of the concept, connecting it with the notion of singularity.

Er is inmiddels een boekenkast te vullen met discussies over de ‘impliciete auteur’. Susanne S. Lanser stelde in 2011 voor een tijdelijk moratorium op het debat af te kondigen. Volgens haar waren voor- en tegenstanders van het concept in een patstelling terechtgekomen. Nieuwe argumenten werden niet meer gevonden, oude werden gerecycled. Wel was men inventief in het verzinnen van sprekende titels om zijn positie aan te geven en het debat telkens weer met frisse energie aan te gaan. ‘In Defense of the Implied Author’, ‘Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des *implied author*’, ‘Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des “impliziten Autors”’, ‘Resurrection of the Implied Author: Why bother?’, ‘Revisiting the Implied Author Yet Again: Why (still) bother?’, ‘The Implied Author: A Secular Excommunication’, ‘Six ways not to save the Implied Author’, ‘The implied author: Back from the Grave or Simply Dead Again?’, ‘The Implied Author: An Agnostic Manifesto’ enzovoorts.<sup>1</sup>

\* Adresgegevens: Frans Ruiter, Centre for the Humanities, Universiteit Utrecht, Tanimarkade 95, 3531WL Utrecht, e-mailadres f.ruiter@uu.nl; Wilbert Smulders, Mgr. van de Weteringstraat 136D, 3581EN Utrecht, e-mailadres w.smulders@uu.nl.

<sup>1</sup> Zie respectievelijk Chatman 1990, Nünning 1993, Nünning 2001, Booth 2005, Stefanescu 2011, Herman & Vervaeck 2011, Kindt & Müller 2011, Richardson 2011, Lanser 2011.

In deze bijdrage willen we ons niet aan dat moratorium houden. Wij betogen dat de patstelling niet zozeer iets is dat opgeheven zou moeten worden, maar juist een indicatie is voor iets wezenlijks dat zich in het concept van de impliciete auteur samenbalt, een onbestemdheid die in feite de essentie van het literaire uitmaakt. Een literaire tekst suggereert weliswaar een afgerondheid en identiteit van betekenis te hebben, maar het is onmogelijk die op een ondubbelzinnige wijze vast te stellen of 'te berekenen'. De lezer zit met een boek in zijn hand dat overduidelijk betekenis heeft, maar hij is tegelijkertijd op zichzelf teruggeworpen. De betekenistoekenning blijft uiteindelijk zijn verantwoordelijkheid en beslissing. Er is ondanks de onontkoombare suggestie van 'aanwezigheid' uiteindelijk geen 'transcendentale' of 'impliciete' of 'centrale' instantie waarbij de lezer te rade kan gaan. De spanning tussen de suggestie van aanwezigheid en de uiteindelijke afwezigheid van een overkoepelende betekenis, of van een verankerende instantie van die betekenis, is wezenlijk voor de esthetische literaire ervaring.

Het perspectief op de impliciete auteur dat we hier zullen uitwerken, is geïnspireerd door het deconstructivisme van Derrida. Een perspectief dat in het langlopende debat over de impliciete auteur vreemd genoeg nog nauwelijks serieus is uitprobeerde.<sup>2</sup> Derrida is de 'Voldemort' van de narratologie,<sup>3</sup> de 'He-Who-Must-Not-Be-Named', stelde Nielsen (2009) al vast. Dat is goed verklaarbaar omdat de uitgangspunten van narratologie en deconstructivisme haaks op elkaar staan. Al met al, zo zullen we betogen, is er voor het literaire (gedacht als *event* en als *singulariteit*) in de klassieke narratologie geen plek.

We zijn met name geïnteresseerd in het verband tussen deze 'gedestructureerde' impliciete auteur en de ethische dimensie van literatuur. Als we het over de ethische dimensie van literatuur hebben, doelen we niet op de meer of minder expliciete morele boodschap van het literaire werk, maar op iets wat nauw verbonden is met het literaire *an sich*.<sup>4</sup> De impliciete auteur is hierbij potentieel een bijzonder relevant concept. Het is door Booth, die het concept introduceerde, van meet af aan nadrukkelijk voorgesteld als de centrale instantie waarin de overkoepelende ethische waarde van het literaire werk was te lokaliseren. Maar zoals bekend kleven er aan de notie van impliciete auteur problemen. We denken dat deze problemen serieus moeten

<sup>2</sup> Een uitzondering is Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative* 1996. Zie ook het historisch overzicht van de ontwikkelingen in de narratologie in Nünning 2003. Nünning maakt een onderscheid tussen klassieke (structuralistische) narratologie en nieuwe postklassieke 'narratologieën'. De eerste categorie is tekst-georiënteerd met een focus op gesloten systemen, de tweede context-georiënteerd met een focus op open en dynamische processen.

<sup>3</sup> Voldemort is de aartsvijand van Harry Potter.

<sup>4</sup> Zie hierover Ruiter e.a. 2015.

worden genomen (we zullen de belangrijkste de revue laten passeren), maar dat ze er niet toe hoeven leiden dat de notie van impliciete auteur overboord moet worden gezet. Ze wijzen juist de weg naar een aporetische invulling van het concept 'abstracte auteur', en in deze (onvermijdelijke) aporetische dimensie schuilt volgens ons precies de ethische dimensie van het literaire. In die zin blijven we tegelijk trouw en niet trouw aan Booths oorspronkelijke intuïtie. We propageren hiermee niet zozeer een bepaalde literatuuropvatting, maar richten ons op het literaire als zodanig, dat wil zeggen op het gegeven dat een verhaalwereld slechts bestaat voor zover ze door *taal* wordt opgeroepen en dat alle overwegingen bij die verhaalwereld daarop teruggaan. Anders gezegd: het literaire waar wij op doelen, is de transcendentale mogelijkheid voor elke literatuuropvatting.

### Korte voorgeschiedenis van het concept

In 1961 publiceerde Wayne C. Booth zijn *The Rhetoric of Fiction*. Het was in de tijd dat de opvattingen van het *New Criticism* in de VS brede ingang hadden gevonden. Het *New Criticism* was voortgekomen uit het verzet tegen de traditionele literair-kritische praktijk waarin men niet schroomde zich op allerlei buitenliteraire zaken te beroepen: de bedoelingen van de auteur, de gevoelens die het werk bij de criticus teweegbracht, de morele boodschap van het werk enzovoort. De *New Critics* kwalificeerden al deze zaken - die vaak juist ook voor de gewone lezer vanzelf spraken - als evenzovele dwalingen, als 'fallacies': *the intentional fallacy*, *the affective fallacy*, *the didactic fallacy*. Met de bestrijding van deze *fallacies* trokken ze een cordon sanitaire rondom het literaire werk, waarbij - als bij een strenge fenomenologische reductie - alle contextuele aspecten rigoureus werden buitengesloten, zodat de kritische aandacht naar het literaire werk zelf en naar niets anders dan het literaire werk zou uitgaan. De *New Critics* hadden de auteur dus al zijn congé gegeven, lang voordat de dood van de auteur door Roland Barthes werd geproclameerd (1968). Voor de *New Critics* was de tekst primair een autonoom esthetisch object, met een meer of minder complexe structuur, en niet zozeer een 'boodschap', met een bepaalde intentie, van een auteur aan zijn lezers. Die auteur was overigens op een andere manier ook al op een (ver) zijspoor gezet. In de jaren twintig had Percy Lubbock de nodige aandacht besteed aan het narratologisch onderscheid tussen *telling* en *showing*, en hij had dit en passant van een stevig waardeoordeel voorzien. *Telling*, waarbij de auteur zich vaak nadrukkelijk in de vertelling manifesteert om commentaar en duiding aan de gebeurtenissen te geven, werd door hem

als hopeloos ouderwets beschouwd: een primitieve fase van de roman. *Showing*, waarbij de auteur zich niet liet zien en het verhaal als het ware zichzelf vertelde, was moderner en daarom veruit superieur (Lubbock 1921).

Kortom, zoals Rabinowitz het formuleert: '[Booth's] *The Rhetoric of Fiction* was written at a dark time when author and intention were banned' (Rabinowitz 2011, 101). Booths subversieve interventie in deze 'donkere tijden' bestond eruit dat hij het idee van de *New Critics* dat de tekst als autonoom artefact centraal moest staan, onderschreef, maar tegelijk op slinkse wijze de verbannen auteur weer terug in de tekst smokkelde. Het compromis was dat het daarbij niet om de schrijver van vlees en bloed ging (waarover de *New Critics* hun ban hadden uitgesproken), maar slechts om de auteur in zoverre die zich in de tekst manifesteerde. De impliciete auteur dus. Impliciet genoemd omdat volgens Booth de auteur nadrukkelijk niet met de expliciete uitingen van de verteller gelijkgesteld moest worden. Je had immers ook zogenaamde onbetrouwbare vertellers waarbij de impliciete auteur als het ware achter de rug van de verteller om - dus zonder het met zoveel woorden te zeggen - aan de lezer duidelijk maakte dat de waarnemingen en waarden van de verteller niet zonder meer de zijne waren.

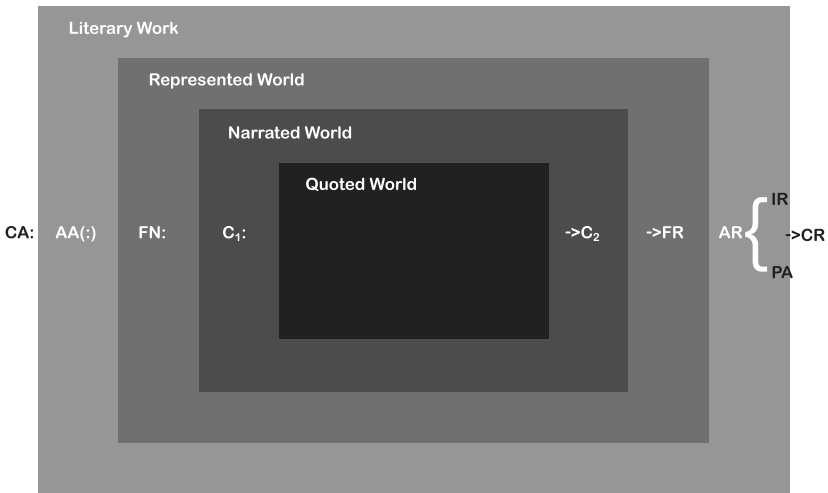
Het was een uitgesproken ethische interesse die Booth dreef. In een roman worden we geconfronteerd met een complexe en gelaagde wereld van waarden en normen, die van de personages, die van de verteller en, dit alles overkoepelend, die van de impliciete auteur, die daarmee het uiteindelijke waardesysteem van de tekst vertegenwoordigt. Als lezer moeten we ons hier op de een of andere wijze toe verhouden. Er wordt door het werk (in de 'gedaante' van de impliciete auteur) een moreel appel op de lezer gedaan. Een afstandelijke, analytische houding zoals de *New Critics* die propageerden, deed daar onvoldoende recht aan. Uiteindelijk is de impliciete auteur, volgens een definitie in een van de vele handboeken over narratologie: 'the version of the real author responsible for the choices that create the narrative text as "these words in this order" and that imbues [doordrenken, bezielen] the text with his or her values' (Phelan e.a. 2005, 546).

Deze bondige formulering laat direct al een drietal zaken duidelijk zien: (1) de oriëntatie op waarden van het concept van de impliciete auteur, (2) de sterk antropomorfische inslag (er kan zelfs een sekse aan toegekend worden!) en (3) het sterke verband dat, ondanks het kennelijke onderscheid, toch blijft bestaan tussen de impliciete auteur en de reële auteur (de *implied author* is een 'version of the real author'). Dat laatste werd nog eens onderstreept in een publicatie van Booth (2005), waarin hij terugkijkt op de controverses die het concept heeft opgeleverd. In zijn betoog geeft hij een aantal concrete voorbeelden waarin hij steeds de reële auteur, zoals die

bekend is uit biografieën, vergeleek met de impliciete auteur van hun werk (Saul Bellow, Sylvia Plath, Robert Frost). Hij komt tot conclusie dat de impliciete auteur in al deze gevallen een (moreel) betere versie van de reële auteur van vlees en bloed is geweest. Deze is weliswaar een 'masker' of een 'afbeelding' van de reële auteur, maar wel één waarmee (althans waar het kwalitatief en ethisch 'goede' literaire werken betreft) de auteur van vlees en bloed met veel vakkundigheid en artistieke vaardigheid (met bloed, zweet en tranen zogezegd) een superieur zelf in de wereld heeft weten te zetten: 'a realer, truer, more genuine version of their selves than those who plagued the world with base behavior' (Booth 2005, 86). Hierin schuilt voor Booth de ethische dimensie van literatuur. Maar in zijn voorstelling van zaken schuilt ook meteen een merkwaardige aporie of op zijn minst een dubbelzinnigheid: enerzijds is de impliciete auteur een masker, een persona, en anderzijds dus een 'authentiekere' zelf. Rimmon-Kenan stelt: '[...] while the flesh-and-blood-author is subject to the vicissitudes of real life, the implied author of a particular work is conceived as a stable entity, ideally consistent with itself within the work' (Rimmon-Kenan 1983, 87). Deze observatie maakt weer eens duidelijk hoezeer de narratologie erop gericht is greep te krijgen op het betekenisproces en het verstrooien en verglijden van betekenis in te dammen.

De narratologie, die na Booth tot bloei kwam (we noemen Genette, Bal, Fludernik, Schmid), legt het accent minder op het ethische aspect, en meer op een wetenschappelijke, dat wil zeggen een systematische en modelmatige beschrijving en analyse van de componenten van verhalende teksten. Zij beoogt een technisch en neutraal hulpmiddel te zijn om de productie van de betekenis in de tekst (de 'boodschap') te beschrijven. Daarbij wordt veelal een communicatiemodel gehanteerd, dat een op het fictionele vertellen toegespitste versie is van Roman Jakobsons basismodel: zender → boodschap → ontvanger, c.q. auteur → tekst → lezer.

Zoals we aan de figuur van Schmid (hieronder) kunnen zien, is een kenmerk van deze systematisering dat ze symmetrisch is opgebouwd en er verschillende niveaus ontstaan, die hiërarchisch geordend zijn en absoluut helder van elkaar onderscheiden zijn. Gibson zegt hierover: 'Narratological space has seldom been disturbed by blurring, troubling ambivalences or multiplications. In it, boundaries are clearly defined and categories clearly distinguished' (Gibson 1996, 7) en: 'It is crucial to the [...] concept of levels that there be no seepage or osmosis across the threshold. [...] there must be no anomalies in any of the strata, nothing mixed or hybrid' (Gibson 1996, 215). Hoe complex het verband tussen de verschillende lagen in het model ook mag zijn, de hiërarchische ordening ervan wordt dus niet aangetast.



Afbeelding 1, figuur uit Schmid 2010, 35

**Explanation:** CA = concrete author; FR = fictive reader (narrataire); AA = abstract author; AR = abstract reader; FN = fictive narrator; PA = presumed addressee = producer; IR = ideal recipient; C1, C2 = characters; CR = concrete reader → = addressed to

Maar dat streven om de strata zuiver te houden en vermenging en besmetting te vermijden, blijkt nogal een opgave, zoals we nu, uitgaande van een van die lagen - die van de impliciete auteur of abstracte auteur - zullen laten zien.

We willen ter adstructie hier een viertal problemen noemen die het concept parten speelt. We nemen daarvoor de beschouwing over de abstracte auteur door Wolf Schmid in diens gerenommeerde handboek *Narratology. An Introduction* (Schmid 2010, 36-51) als uitgangspunt. Schmid geeft daarin een overzicht van de historische achtergrond van het concept (met name de Europese wortels), recapituleert een aantal in de literatuur gesignaleerde problemen, en komt ten slotte met een 'schets van een systematische definitie'.<sup>5</sup> Deze schets blijkt echter, zoals we zullen zien, niet erg systematisch, en maakt vanwege de vele tegenstrijdigheden en dubbelzinnigheden eerder de indruk van een (ongetwijfeld onbedoelde) autodeconstructie.

<sup>5</sup> Schmid heeft in 1973 het globale communicatiemodel van Jakobson als eerste voor narratologische doeleinden gespecificeerd. Dit heeft sindsdien min of meer als het narratologische standaardmodel gefunctioneerd, wat o.a. hieruit blijkt dat Bal in haar handboek de door haar ingevoerde narratologische laag 'focalisatie' in dit model integreerde.

### Autodeconstructie van de abstracte auteur bij Schmid

We laten de autodeconstructie zien aan de hand van de volgende punten:

- a. de plek van de abstracte auteur in een communicatiemodel
- b. de relatie met de concrete auteur
- c. de ongrijpbaarheid van de abstracte auteur
- d. de abstracte auteur als reconstructie of als constructie van de lezer.

#### *a. de plek van de abstracte auteur in een communicatiemodel*

Schmids model met al zijn scherp te onderscheiden lagen berust op een cybernetische transportmetafoer, die erop neer komt dat de auteur een boodschap codeert en verzendt, waarbij de lezer deze opvangt en decodeert. In de termen van het model ziet dat er ongeveer als volgt uit: een persoon van vlees en bloed (concrete auteur) transformeert zich al schrijvend tot een onpersoonlijk 'iemand'/iets' (abstracte auteur) en aan de andere kant van de transportlijn transformeert een persoon van vlees en bloed (concrete lezer) zich tot een onpersoonlijk 'iemand'/iets' (abstracte lezer). Deze abstracte lezer vangt op wat de abstracte auteur zendt. De communicatie heeft haar optimale verloop als de abstracte lezer precies opvangt wat de abstracte auteur zendt. Je zou kunnen zeggen: de abstracte auteur verpakt iets (te weten een reeks gebeurtenissen) in taal (i.e. codeert), de abstracte lezer pakt dat (netjes) uit (decodeert). Dit wordt in feite voorgesteld als een puur technische operatie, die volledig a-hermeneutisch is in de zin dat de abstracte lezer niet geacht wordt een eigen horizon te hebben waarbinnen de boodschap van de abstracte auteur geduid wordt. Het is bovendien een voorstelling van volledige transparantie, waarbij er niets opaak blijft. De boodschap van de tekst wordt, zo is het idee, door de abstracte lezer volledig present/aanwezig gesteld.

Bij deze voorstelling van zaken doet zich echter een aantal problemen voor. Zo blijkt de abstracte auteur niet goed te verenigen met het communicatiemodel dat aan de narratologie ten grondslag ligt. Een van de merkwaardige zaken waar men bij de abstracte auteur immers op stuit is dat deze weliswaar vaak als de 'stem' van de tekst wordt voorgesteld,<sup>6</sup> maar dat een

<sup>6</sup> Zie bijvoorbeeld Lanser 1981, Bronzwaer 1978 en voor een kritiek hierop Bal 2007 en Gibson 1996. Bal 2007, z.p: 'The word "voice" is naturalized, a near-catachresis, to account for the fact that a story doesn't come out of the blue, and that someone is responsible for it. [...] the need to protect the aspect of the metaphor of voice that most badly needs scrutiny, namely, authority'. Gibson 1996, 143: '[T]he concept of narrative voice seems inseparable from the sense of a subjectivity intimately inhabiting the text, a communicative human presence as source and origin which, in the shape of the author, narratology was precisely concerned to reduce or avoid'.

van de kenmerken van de abstracte auteur, als betekenistotaal van de tekst, nu juist is dat hij (of liever 'het') zelf geen tekst heeft. Dit maakt dat de abstracte auteur, anders dan de andere instanties in het narratologische model, niet op dezelfde manier in een communicatieschema is onder te brengen. Voor de hetero- of homodiëgetische verteller is er wat dat betreft geen probleem. Die vertelt c.q. communiceert het verhaal aan de lezer. En in dat verhaal figureren personages die tekst hebben waarmee ze met elkaar communiceren. Dat zijn dus ieder voor zich duidelijk identificeerbare deelnemers in 'gewone' communicatiegebeurtenissen, zij het op verschillende niveaus. Maar een abstracte auteur vertelt niet en spreekt niet: 'She has no voice, no text. His or her text consists of the entire text on all levels, the entire work in its artificiality and composition' (Schmid 2010, 48).<sup>7</sup> Een dergelijke zwijgende zender kan natuurlijk geen normale deelnemer zijn in een communicatieproces. Ofwel de abstracte auteur is de zender (quod non, want hij spreekt niet),<sup>8</sup> ofwel 'het' is de boodschap (en dan is abstracte auteur een redundante notie).<sup>9</sup> De abstracte auteur is niet de reële auteur die schrijft, is niet de verteller die vertelt en is niet een van de personages die spreekt. Het is daarom helemaal geen identificeerbaar (al dan niet abstract of impliciet) 'persoon'. Dit kan ook verduidelijkt worden aan de hand van twee definities die Schmid van de abstracte auteur geeft. Beide passen moeilijk in het reguliere communicatiemodel. Aan de ene kant is de abstracte auteur 'the hypostasis [essentie, substantie] of the construction principle shaping the work' (Schmid 2010, 49). Maar 'de essentie van een constructieprincipe' is niet een voor de hand liggend onderdeel van een communicatiemodel: een ontvanger in een communicatiegebeurtenis decodeert (de betekenis van) een boodschap van de zender, niet 'de essentie van een constructieprincipe'. Aan de andere kant definieert hij de abstracte auteur als de 'trace of the concrete author in the work, his or her representative within it' (Schmid 2010, 49). Dit is ook weer niet iets waar je in een reguliere communicatie het eerst aan zou denken bij het decoderen van een boodschap.

<sup>7</sup> Zie ook Chatman 1978, 148: 'Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn.' En Chatman 1990, 85: 'The implied author has no "voice". The implied author only empowers others to "speak". The implied author (unlike the delegated speaker, the narrator) is a silent source of information. The implied author "says" nothing.'

<sup>8</sup> Zie ook Rimmon-Kenan 1983, 88: 'the implied author cannot literally be a participant in the narrative communication situation'.

<sup>9</sup> Als de implied author gelijkgesteld wordt met de tekst als geheel maakt dat hem in feite tot een redundant fenomeen, aldus Lanser 2011, 154.



*b. de relatie van de abstracte auteur met de concrete auteur*

Een ander problematisch punt is de geheimzinnige transformatie van concrete auteur tot abstracte auteur die we hierboven noemden als deel van de voorstelling van het communicatieproces. Want ondanks dat de abstracte auteur geen identificeerbaar persoon is, en hij/zij zeker door methodologisch recht in de leer zijnde narratologen niet identiek geacht wordt met de concrete auteur, heeft de abstracte auteur wel allerlei antropomorfe trekjes.<sup>10</sup> Bij Booth, die we als een voorloper van de ‘wetenschappelijke’ narratologie zouden kunnen beschouwen, is dat zonneklaar. Denk alleen maar aan de veelzeggende titel *The Company We Keep*. Romans (met hun onvermijdelijke impliciete auteur) zijn voor Booth gezelschap, goed of slecht gezelschap, vandaar de ondertitel: *The Ethics of Fiction*. En ook bij Schmid blijft de abstracte auteur, ondanks zijn kennelijke abstractie, nauw verbonden met de reële auteur (die hij concrete auteur noemt). Maar binnen dat antropomorfe kader blijft veel onduidelijk, tegenstrijdig en dubbelzinnig.

Aan de ene kant wordt de abstracte auteur voorgesteld als ‘the correlate of all indexical signs in a text that point to the author’ (Schmid 2010, 48). Op dezelfde pagina betoogt Schmid in dit verband dat de auteur in de tekst tot uitdrukking komt (‘is expressed’) door symptomen en indexicale tekens (‘symptoms, indexical signs’). Symptomen en indexicale tekens verwijzen naar een reële auteur, ze verraden als het ware iets over de aard van de auteur. Om dat te illustreren beschrijft Schmid de volgende situatie. We zitten buiten onder een geopend raam. Daar horen we binnen iemand tegen een gehoor praten, zonder dat we de spreker of de toegesprokenen kunnen zien. Onwillekeurig vormen we ons aan de hand van indexicale tekens in het gesprokene (bijvoorbeeld het accent, jargon e.d.) een bepaald beeld van de spreker. Schmid gebruikt dit voorbeeld ter verheldering van het concept van een abstracte auteur. Maar dat is op zijn minst verwarrend, want die symptomen of indexicale tekens zijn natuurlijk niet de betekenis (of de intentie) van het gesprokene. En dat laatste is, aan de andere kant, naast het indexicale, de abstracte auteur volgens Schmid óók: het is ‘the anthropomorphic hypostasis of all creative acts, the personified intention of the work’ (Schmid 2010, 48). ‘Creative acts’ van wie, kun je je hier ook nog afvragen. Dat kan toch alleen de concrete auteur zijn; hoe zou een abstracte auteur tot ‘creative acts’ in staat zijn? Maar anders dan je op grond hiervan zou verwachten is de abstracte auteur vreemd genoeg nu juist weer *niet* ‘an intentional creation of the author’, zoals Schmid het kennelijk nodig vindt om te benadrukken (Schmid 2010, 48).

<sup>10</sup> Bal 2007, z.p.: ‘As a phantom presence, the author continues to lurk in the wings as long as the major analytical concepts partake of the author’s anthropomorphic shape’.

Hoe moeten we dit begrijpen? Is het dan een niet-intentionele creatie van de auteur, iets toevalligs, of zijn het uitsluitend de onwillekeurige symptomen en indexicale tekens die (onbedoeld) naar de auteur verwijzen, zoals in het voorbeeld van de spreker die we horen door het open raam, tekens die iets over hem of haar verraden? Schmid gaat hier wat nader op in, zonder dat het veel verheldert: de abstracte auteur kan volgens hem namelijk van twee kanten bepaald worden. Van de kant van het werk, en van de kant van concrete auteur. Van de kant van het werk is het de 'hypostase' van het constructieprincipe dat het werk vormgeeft. Van de kant van de auteur is het 'the trace of the concrete author in the work, his or her representative within it' (Schmid 2010, 49).

Dit roept allerlei vragen op. 'Spoor' lijkt niet helemaal identiek met 'vertegenwoordiger'. Een spoor (een voetafdruk in het zand van een passant bijvoorbeeld) is iets wat de passant onwillekeurig heeft achtergelaten, het duidt op de afwezigheid van iets wat aanwezig (present) was, maar het vertegenwoordigt dat niet. Het is een toevallig, niet-intentioneel overblijfsel. Als je je daarentegen laat vertegenwoordigen of wordt vertegenwoordigd, is er iets heel anders aan de hand. Dan is de notie van representatie (aanwezigheid) aan de orde, zij het dan ook gedelegeerd. Het verschil is subtiel maar niet onbelangrijk: een gedelegeerde (bewuste) afwezigheid is immers wat anders dan een niet-gedelegeerde (onbewuste) afwezigheid. Een gedelegeerde is gerechtigd namens jou te spreken, een spoor niet. Het is dan ook niet vreemd dat Schmid weer de nodige moeite moet doen om dat vertegenwoordigd zijn van de auteur in het werk af te zwakken. De vertegenwoordiger van de concrete auteur in het werk (de abstracte auteur dus) hoeft volgens Schmid niet een 'weerspiegeling' te zijn van de concrete auteur. Concrete auteurs kunnen in hun werk immers experimenteren, mogelijkheden c.q. personae uitproberen, posities innemen die ze in het werkelijke leven niet zouden willen, mogen of kunnen innemen.<sup>11</sup> Maar dan zijn er twee mogelijkheden. Of we hebben te maken met iets wat we naar analogie van de onbetrouwbare verteller een onbetrouwbare abstracte auteur zouden kunnen noemen (en dan doemt natuurlijk hetzelfde probleem op als met de onbetrouwbare verteller: hoe weten we dat de abstracte auteur onbetrouwbaar is, anders gezegd: hoe weten we dat de concrete auteur in het werk mogelijkheden c.q. personae aan het uitproberen is? Wordt dat achter de rug van de abstracte auteur om gecommuniceerd? Door een andere abstracte auteur?), of we gaan ervan uit dat de concrete auteur welbewust met 'iets van of in zichzelf' experimenteert (zie betoog over masker bij Booth hierboven), maar

<sup>11</sup> Dat is natuurlijk zo, we hoeven alleen maar te denken aan heteroniemen van Pessoa.

dan weerspiegelt de abstracte auteur wel degelijk iets, een facet van de concrete auteur. Een belangwekkend facet waarschijnlijk zelfs, want waarom zou de concrete auteur het anders hebben opgeschreven. Dus óf achter het masker, de persona, is het leeg (we belanden in oneindige regressie, we krijgen geen vaste grond onder de voeten, wat of wie de abstracte auteur *representeert* blijft onduidelijk), óf het masker vertegenwoordigt c.q. weerspiegelt toch wel degelijk iets van de concrete auteur.

*c. de ongrijpbaarheid van de abstracte auteur*

De lezer vormt zich dus kennelijk een antropomorf beeld van de abstracte auteur. Maar het is niet duidelijk hoe zich dat met de abstractie laat verzoe-  
nen. Ter vergelijking: een abstract kunstwerk is nu net niet figuratief. Schmid stelt inderdaad nadrukkelijk dat ‘the abstract author is not a represented entity’ (Schmid 2010, 48). Het is, zo voegt hij daaraan toe, reëel maar niet concreet. Hoe moet men zich iets voorstellen wat wel reëel maar niet concreet is? Hiermee begint de abstracte auteur langzamerhand de ongrijpbare trekken van een theologisch godsbegrip te vertonen. ‘S/he exists in the work only virtually, indicated by the traces left in the work by the acts of creation [...]’ (Schmid 2010, 48). Zoals God zich, volgens sommigen, (zwijgend) in zijn schepping toont? Maar wat zijn die achtergelaten sporen? Zijn dat de indexicale tekens? En wat wordt bedoeld met dat merkwaardige meervoud van die ‘acts of creation’? Herman en Vervaeck hebben gewezen op de theologische trekken van het concept van de impliciete auteur, die tegelijk onzichtbaar en alomtegenwoordig is en uiteindelijk op een geloofsdaad berust, want: ‘Though believers say they construct the implied author on the basis of textual features, the thousands of pages on the subject have not yielded a single discovery procedure’ (Herman e.a. 2011, 11).

*d. de abstracte auteur als reconstructie of als constructie van de lezer*

En ten slotte het laatste en wellicht grootste probleem: is de abstracte auteur de constructie van betekenis door de reële auteur of de reconstructie ervan door de (reële) lezer?<sup>12</sup> Schmid geeft toe dat ‘s/he [...] has a double existence: on the one hand, s/he is objectively given in the text, as a virtual schema of the symptoms; on the other, s/he depends for his or her configuration on the actualizing, subjective acts of reading, understanding and interpretation’ (Schmid 2010, 48-49). Aan de ene kant is de abstracte auteur dus een objectief gegeven in de tekst, en kan ‘het’ dus gereconstrueerd worden. Schmid zet zich daarmee af tegen constructivistische opvattingen over de abstracte auteur

<sup>12</sup> Zie hierover ook Korthals Altes 2014, 133.

(zoals geopperd in Nünning, 1993). Maar anderzijds: 'Insofar as different readers can concretize the abstract author differently and as this can even vary for one individual reader from one reading to the next, it is not only every work and every reader, but actually every reading that corresponds to a separate abstract author' (Schmid 2010, 49). Dus aan de ene kant heeft elk werk 'its own abstract author', iets unieks met andere woorden (iets 'echts', zij het 'virtueel' maar tegelijk toch 'objectief' (Schmid 2010, 48) volgens de niet helemaal navolgbare combinaties van Schmid),<sup>13</sup> aan de andere kant vermenigvuldigt deze unieke auteur zich met elke individuele lezer en zelfs met elke lezing door een individuele lezer. Het concept is bedoeld om betekenisproliferatie en *misreadings* in te dammen, maar slaagt daar op deze manier overduidelijk niet in. Het is, zoals Herman en Vervaeck stellen, uiteindelijk een autoriteitskwesitie. Ofwel de autoriteit ligt bij de impliciete auteur en de lezer heeft zich daarnaar te richten: de abstracte of impliciete lezer (veelzeggend ook aangeduid als ideale lezer) is dan de trekpop van de abstracte of impliciete auteur aan de andere kant van het schema. Ofwel zij ligt bij de lezer en de impliciete auteur heeft zich daarnaar te richten. In het laatste geval is de impliciete auteur de trekpop van de impliciete lezer, waarbij het de vraag is of de laatstgenoemde nog wel op de kwalificatie 'ideale lezer' aanspraak kan maken, of dat we te maken hebben met individuele concrete lezers. Zeggen dat men de impliciete auteur heeft 'gereconstrueerd' is dan immers een verholde manier om de eigen lezing autoriteit te verlenen. Zie ook Bal: 'it authorized the interpretation one wished to put forward without taking responsibility for it. [...] Judgments based on the idiosyncrasies of individual readings could be presented with the aura of having detected what the author, willy-nilly, meant to say. [...] Meaning thus collapsed into intention, as it had before Booth came along' (Bal 2007, z.p.).

### De abstracte auteur als spoor

De 'abstracte auteur' is een centraal begrip in de klassieke narratologie. Het begrip is dan ook representatief voor het streven van de narratologie,

<sup>13</sup> Ook aan de kant van de lezer vinden we eenzelfde virtualiteit die ook objectief is: 'The border between the fictive world, to which the fictive reader belongs, and reality, to which, despite all virtuality, the abstract reader belongs, cannot be crossed – unless some narrative paradox' (Schmid 2010, 80). Schmid onderkent niet de implicaties hiervan. Namelijk: als de abstracte lezer tot de realiteit gerekend moet worden, dat ook voor de abstracte auteur het geval moet zijn. De abstracte auteur behoort dan niet tot de fictieve maar tot de reële wereld, waarmee de grens met de concrete auteur eens te meer komt te vervagen.

namelijk om het ontstaan, de overdracht en de receptie van de literaire communicatie ondubbelzinnig vast te leggen in een gelaagd, hiërarchisch geordend en symmetrisch opgebouwd communicatiemodel, dat het proces weerspiegelt waarin deelbetekenissen in een totaalbetekenis uitmonden. We hebben gezien dat dit streven naar een procedure om aan een literair werk een *mastersignifié* toe te kennen, faalt. Het standaardmodel is niet sluitend te krijgen en het loopt stuk bij waar het om gaat: het fixeren en verankeren van de betekenis van de tekst als geheel. Er blijft steeds iets ontsnappen. De gevolgen zijn niet gering, want wanneer het symmetrische koppel 'abstracte auteur'/'ideale lezer' (of 'veronderstelde lezer') als overkoepelende laag van het narratologische standaardmodel de toets der kritiek niet kan doorstaan, zoals wij beweren, implodeert het hele model; dan valt dus ook de bodem weg onder de 'lager' gesitueerde lagen in het model, zoals 'gepresenteerde wereld' (met 'verteller' en 'fictieve lezer' als tegenhangers) en 'vertelde wereld' (met 'personages'), en dit geldt in nog sterkere mate voor de laag van focalisatie, die er in navolging van Bal is tussengeschoven met als doel de beregeling van de interpretatie te preciseren.

Misschien is het vruchtbaar om de aandacht te richten op dat wat zich verzet tegen de pretentie van volledigheid. Het streven naar het fixeren van de totaalbetekenis van een tekst is nogal metafysisch geladen. Het is een vorm van logocentrisch denken en veronderstelt een 'transcendentale betekenis', in de zin die Derrida uiteenzet in *Positions*: een betekenis (*signifié*) die los van de tekst (*signifiant*) zou bestaan. Het veronderstelt ook dat de totaalbetekenis van de tekst voor de abstracte auteur 'present' is - wat, gezien de symmetrie van het model, betekent dat die ook voor de abstracte lezer 'present' is. Maar literatuur is een nadrukkelijk schriftelijk medium en brengt juist effecten teweeg als niet-presentie, opschorting, iterabiliteit, complementariteit e.d. Inherent aan het schrift in de derridaïaanse zin is dat er geen een-op-een-relatie bestaat tussen taal en wereld, uitdrukking en intentie. *Discourse* en *story* vallen nooit samen: je kunt als lezer niet uitmaken waar het ene begint en het andere ophoudt (Culler 2004). Er blijft altijd ruimte tussen het gezegde en het betekende, tussen woord en intentie, de zogenaamde *différance*.

Je zou kunnen zeggen dat alle hiervoor gesignaleerde problemen bij het begrip 'abstracte auteur' erop neerkomen dat de klassieke narratologie het 'schriftelijke' karakter van literatuur ontkent.<sup>14</sup> Dat wat zich steeds verzet

<sup>14</sup> Hier zou men natuurlijk kunnen tegenwerpen dat er in de narratologie juist afstand wordt genomen van een logocentrische benadering. Er wordt immers een stevige scheiding aangebracht tussen de concrete en de abstracte auteur, oftewel tussen auteur en tekst. De

tegen het fixeren van de totaalbetekenis, zou je kunnen scharen onder de noemer iterabiliteit, een notie die de herhaalbaarheid én veranderlijkheid van een teken of tekst aangeeft, wat tevens impliceert dat elke herhaling een unieke gebeurtenis behelst, een *event of singularity*.<sup>15</sup> Derrida heeft op subtiële wijze gedemonstreerd dat het niet mogelijk is zonder ongelukken van de signifiant tot de signifié te komen – er opent zich altijd een afgrond –, maar ook dat dit tekort, deze inherente onbepaaldheid, de mogelijkheden-voorwaarde voor het betekenisproces is. De functie van het begrip ‘abstracte auteur’ is precies om over deze afgrond een brug te slaan, beter gezegd: om de kloof te dichten. Om bepaaldheid te forceren.

Met het concept ‘abstracte auteur’ dekt de narratologie iets af (*closure*) wat literatuur nu juist laat zien als iets wat principieel open is (*disclosure*). Anders gezegd: literatuur, en dus ook literaire fictie, is bij uitstek een anti-metafysisch fenomeen. Zij laat haar betekenis juist nooit onder één noemer vangen en kan daarom een verontrustend, maar ook een bevrijdend effect hebben in een cultuur die doordrenkt is van metafysische concepten, met elk een zogenaamd heldere en eenduidige betekenis. Het bijzondere fenomeen dat literatuur is, wordt door de narratologie terug in zijn metafysische hok opgesloten. Iets anders geformuleerd: literatuur is een vorm van *arche-writing* die door de narratologie logocentrisch wordt gedisciplineerd. De door Derrida gemunte term *arche-writing* of *arche-écriture* is in feite een

narratologen zijn daarin deels schatplichtig aan het *New Criticism*, dat de *intentional fallacy*, het ‘gronden’ van de betekenis van het literaire werk in de intentie van de auteur, bekritiseerd had. Je zou de *intentional fallacy* in die zin ook een ‘logocentric fallacy’ kunnen noemen. Booth heeft dat, zoals we hierboven uiteengezet hebben, ter harte genomen: de *implied author* moest uitdrukkelijk *niet* met de schrijver van vlees en bloed gelijkgesteld worden. En ook de Europese continentale narratologie stelt duidelijk dat de abstracte auteur *niet* de concrete auteur is. Hiermee lijkt duidelijk gekozen voor een immanent tekstuele benadering van de tekst: de tekst (*signifiant*) is losgezongen van de intentie van de concrete auteur, d.w.z. van de door de auteur beoogde *signifié*. De *signifié* van de tekst komt dus buiten de concrete auteur om tot stand. Precies wat in het poststructuralisme met iterabiliteit wordt aangeduid. De metafysische implicaties van het logocentrisme worden zo effectief de pas afgesneden. Zo lijkt het althans. Maar bij zo’n conclusie vallen toch wel een paar kanttekeningen te plaatsen. Want zoals we eerder hebben laten zien, wordt de band tussen de concrete en abstracte auteur helemaal niet zo rigoureuus doorsneden als op het eerste gezicht lijkt. Er blijven overduidelijk sporen van logocentrisme. Schmid karakteriseerde de abstracte auteur immers als ‘the antropomorphic hypostatis of all creative acts, the personified intention of the work’ (Schmid 2010, 48). Hier keert de intentie, de *geïntendeerde betekenis die in de tekst wordt uitgedrukt*, als een boemerang in het concept van de abstracte auteur terug.

<sup>15</sup> Derrida legt een duidelijk verband tussen iterabiliteit en de noties van event en singulariteit: ‘[...] “iterability” does not signify simply [...] repeatability of the same, but rather alterability of the same idealized in the singularity of the event [...]. It entails the necessity of thinking *at once* both the rule and the event, concept and singularity’ (Derrida 1988, 119, curs. in origineel).

opzettelijke contradictio in terminis. Zij verwijst naar een ‘metafysische’ grond of oorsprong, als aanwezigheid, die echter in essentie (eigenlijk: *essentie*) juist géén oorsprong is, want *écriture*, en daarmee *différance*, verschil, opschorting, kortom afwezigheid.

Het is de vraag of er een narratologie denkbaar is die het poststructuralistische uitgangspunt aanvaardt dat de (totaal)betekenis van een literaire tekst een ‘spoor’ is, in de zin die Derrida daaraan geeft, bv. in ‘Différance’ (*Margins of Philosophy*). De zogenaamd ‘postklassieke’ narratologie geeft zich weliswaar rekenschap van het feit dat een tekst in verschillende contexten geactiveerd kan worden, maar vreemd genoeg doet ze dat zonder het ‘anti-iterabele’ karakter van de narratologische ‘tool box’ fundamenteel ter discussie te stellen.<sup>16</sup> In de postklassieke narratologie wordt dat gereedschap nog volop gebruikt.<sup>17</sup> De inmiddels gebruikelijke werkwijze waarbij de postklassieke narratologie als een soort tweede etage van de klassieke narratologie fungeert, leidt nog steeds tot problemen, want elke analyse die gebruikmaakt van de klassiek-narratologische gereedschappen, start vanuit de stilzwijgende vooronderstelling dat het schriftelijke karakter van de tekst een tekort is, en dat de niet-presentie, die eigen is aan het schrift, in de analyse overwonnen moet worden.

<sup>16</sup> Zie bijvoorbeeld Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory* ‘Poststructuralist narratology moved away from the assumed transparency of the narratological analysis towards a recognition that the reading, however objective and scientific, constructed its object. Structure became something that was projected onto the work by a reading rather than a property of a narrative discovered in the reading. *Structure came to be seen as a metaphor used by readers of a structuralist bent to give the impression of stability in the object – narrative meaning*’ (Currie 1998, 2-3) [onze cursivering]. Maar dat betekent niet dat de narratologie overboord wordt gezet, en hij besluit zijn inleiding met de volgende paradox: ‘Yet paradoxically, the particularities of texts or readers only become recognisable through a shared descriptive vocabulary which on itself constantly threatens the heterogeneity it advances. It is in this paradoxical model of change, the simultaneity of standardization and diversification, which makes it still possible to write this book or talk of narratology, if only provisionally, *as if it were a unified entity*’ (Currie 1998, 14) [onze cursivering].

<sup>17</sup> Herman en Vervaeck *Handbook for Narratological Analysis* laten over de nieuwe ontwikkelingen geen misverstand bestaan. Een blik op de inhoudsopgave zegt voldoende: 67 pagina’s zijn gewijd aan de structuralistische narratologie en 290 pagina’s aan de wat ze noemen ‘postklassieke narratologie’, waar de context van de tekst prominent aanwezig is en waarmee dus ook de rol van de lezer vergeleken met de traditionele narratologie (waar de lezer eigenlijk geen plek had) enorm is toegenomen. Opmerkelijk is eigenlijk dat die ‘traditionele narratologie’ überhaupt nog zoveel plek krijgt. De overweging van de auteurs hiervoor is dat studenten toch ook de klassieke narratologie moeten leren: ‘it is important not to throw out the narrative baby with the structuralist bathwater and therefore [we] provide a sizeable summary of traditional narratology, *geared to classroom treatment*’ (Herman e.a. 2019, 9) [onze cursivering]. En: ‘We feel that a complete rejection of structuralist terminology does more harm than good. Terms such as “focalization” and “consciousness representation” may cause a lot of problems, but at the same time they clarify things that would otherwise remain obscure’ (Herman e.a., 289-290). Dus wederom: hoewel het gereedschap eigenlijk niet deugt, blijven we het toch gebruiken.

### ‘Achter de schermen’ als *arche-writing*

We hebben tot nog toe *in abstracto* een aantal problematische aspecten van de narratologie aangestipt, met name aan de hand van de centrale notie van de abstracte auteur. Wat dat *in concreto* betekent, willen we demonstreren aan de hand van twee teksten van Willem Elsschot. We zullen ons concentreren op de twee parateksten die Elsschots roman *Tsjip* (1934) encadreren. Aan deze roman is namelijk een voorwoord (getiteld ‘Opdracht’, hierna O) en een nawoord (getiteld ‘Achter de Schermen’, hierna AdS) toegevoegd. Met name dat nawoord, AdS, is voor ons doel interessant, omdat de auteur van *Tsjip* daar heel nauwkeurig het schrijven van het voorwoord O uit de doeken doet (Elsschot 2003, 101-115). AdS bestaat uit drie delen, een kort gedeelte, waarin de roman *Tsjip* wordt samengevat, een eveneens kort gedeelte, dat gewijd is aan het schrijven als een vorm van ‘filtreren’ van de werkelijkheid (hier komen we nog op terug), en een derde, langer gedeelte, waar het ons om gaat. In dat gedeelte gunt de schrijver ons een blik ‘achter de schermen’, dat wil zeggen in de literaire werkplaats waar hij O aan het schrijven is. AdS, zo zou je kunnen zeggen, is eigenlijk een *pretext* van de *pretext* van de roman. Hierdoor ontstaan er verdubbelingen en spiegelingen die het statuut van de auteur aanzienlijk problematiseren, of we ons die auteur nu voorstellen als concreet of als abstract. In AdS, zo zullen we laten zien, worden de logocentrische vooronderstellingen van de narratologie blootgelegd én ondergraven.

Aan AdS willen we twee dingen demonstreren die met het bovenstaande samenhangen:

#### *a. het antimetafysische karakter van literatuur*

We zijn getuige van het noeste streven van een auteur om de betekenis van zijn tekst onder controle te krijgen, en van het falen daarvan. Juist die beide kanten: het streven naar wat je een ‘logocentrische closure’ zou kunnen noemen, én het tegelijk onbereikbare ervan – in AdS heel expliciet gemaakt – is typerend voor de werking van literatuur. De worsteling met het fictionele die in AdS wordt gefingeerd, voeren we hier op als *pars pro toto* voor het literaire.

#### *b. het metafysische karakter van de narratologie*

Vanwege de ‘logologische’ aard van de narratologie loopt zij onherroepelijk stuk op het antimetafysische karakter van AdS. Niet alleen gaat een narratologische analyse van deze tekst tegen de teneur ervan in, maar we zullen ook zien dat het narratologische instrumentarium onder het zelf-reflexieve karakter van de tekst bezwijkt.



Dat de narratologie zo moeilijk uit de voeten kan met zelfreflexiviteit onthult opnieuw iets over de aard van de narratologie. Zelfreflexiviteit veronderstelt namelijk altijd een niet-samenvallen met zichzelf, een verschil of opschorting dus, want zodra iets zich over zichzelf buigt, is het niet meer eenduidig identiek met zichzelf. En dat is de narratologie nu juist een gruwel: de narratie wordt aan logos onderworpen, identiek met zichzelf gemaakt, en zoals we gezien hebben is de abstracte auteur daarvan het sluitstuk. In AdS worden we heel expliciet met de zelfreflexiviteit geconfronteerd, maar deze tekst laat zien dat literatuur *au fond* altijd zelf-reflexief is, zij het over het algemeen impliciet, iets wat direct te maken heeft met het onontkoombare *discours-* (of *écriture-*)karakter van literatuur. Er zijn altijd woorden (*signifiants*) gekozen om 'iets' (*signifié*) uit te drukken, en die gekozen woorden laten op dat 'iets' onherroepelijk hun 'afdruk' of 'sporen' na. Nu is dit in zekere zin triviaal want het is bij elk taalgebruik het geval, maar in het alledaagse taalgebruik wordt dit toegedekt. In het alledaagse taalgebruik stapt men er begrijpelijkerwijs overheen, maar juist in literatuur (of het nu poëzie of fictie is) wordt het manifest: de vanzelfsprekende referentie naar een werkelijkheid 'out there' (*dehors*), los van de taal, is bij een literaire tekst q.q. problematisch. De narratologie heeft grote moeite dit specifieke gegeven van de 'condition littéraire' te erkennen en recht te doen, en spiegelt zich, ondanks al haar subtiele onderscheidingen tussen allerlei hiërarchisch geordende lagen, uiteindelijk aan de niet-literaire en alledaagse communicatiesituatie.

Laten we nu eens nader kijken naar AdS. In AdS is een ik-verteller aan het woord die bezig is een tekst te schrijven. De suggestie wordt gewekt dat deze 'ik' de auteur van de roman is, en dat hij op dit moment bezig is een tekstje te schrijven (te weten O), dat bedoeld is om aan zijn roman vooraf te gaan. Het is met andere woorden een ik-auteur-verteller. Als lezer worden we deelgenoot gemaakt van zijn pogingen de 'juiste' betekenis van dat tekstje O te produceren, en van de overwegingen bij de keuzes die hij daarbij maakt. Het is een soort *monologue intérieur* waar we als lezer getuige van zijn. Om het narratologisch te formuleren: we krijgen te zien hoe deze ik-auteur-verteller voor het oog van de lezer de abstracte auteur van het latere O tot stand brengt. AdS toont ons de nog onaffe of ruwe versie van de uiteindelijke abstracte auteur (=betekenis) van O. We zien de abstracte auteur van O *in wording* zagezegd: het embryo in zijn ontwikkeling tot 'volgroeide' abstracte auteur van O.

Maar zoals we zullen laten zien levert AdS niet alleen een pre-versie maar tegelijk ook de *post-versie* van de abstracte auteur van O. De abstracte auteur van AdS geeft vorm aan wat we de *overkoepelende betekenis* of *abstracte auteur* van O zouden kunnen noemen, hij onthult gaandeweg namelijk de 'juiste' of 'bedoelde'

betekenis van O. De abstracte auteur van AdS is daarmee tegelijk oorsprong en einddoel van de betekenis van O, *arche* en *closure*. Anders gezegd: AdS is tegelijk voorwoord en nawoord van het voorwoord O van de roman *Tsjip*.

Hoe gaat het productieproces van deze kennelijk uiterst complexe en niet goed vast te pinnen abstracte auteur in zijn werk? We schetsen eerst de procedure als geheel en zoomen daarna in op een representatief fragment. De ik-auteur (eigenlijk ik-auteur-verteller dus) noteert steeds ‘spontaan’ een regel of een paar regels. In AdS worden deze cursief gedrukt, net zoals O in het geheel in cursief staat. Als we hier nu tamelijk argeloos het woord ‘spontaan’ gebruiken om het schrijven van de ik van AdS te karakteriseren, roept dat binnen het kader van een poststructuralistische analyse natuurlijk wel meteen allerlei vragen op. Wat is dit spontane? Moeten we ons dit fonocentrisch voorstellen? Of eerder ‘writerly’? Welnu: kennelijk is het niet een simpele ‘fonocentrische’ situatie waarbij de ik-verteller zegt (of liever: schrijft) wat hij bedoelt en bedoelt wat hij zegt. Want na ‘spontaan’ een zin neergeschreven te hebben, slaat bij de ik steeds meteen de twijfel toe. Hij vraagt zich af welke betekenis de lezers eraan zullen gaan toekennen, en hij stelt de formulering bij als de veronderstelde betekenisgeving door de veronderstelde lezers niet naar zijn smaak is, anders gezegd: als die niet overeenkomt met wat hij *eigenlijk* wil zeggen. De zin wordt vervolgens zo herschreven dat hij wel uitdrukt wat de auteur *eigenlijk* wil zeggen. Op dat zeer problematische ‘eigenlijk’ komen we terug. Want hoe verhoudt dat eigenlijke zich met dat spontane van de ‘oorspronkelijke’ formulering?

Hierboven karakteriseerden we de ik als een ik-auteur-verteller. We kunnen dat nog iets aanscherpen. Die ik-auteur-verteller is eigenlijk *een verbeelde concrete auteur* [Vrb(cA)], een schrijver met allerlei gedachten en gevoelens bij zijn eigen schrijfsels, iemand dus die op voorhand al niet met zijn schrijfsels samenvalt, maar erop reflecteert. Dit reflecteren resulteert in meer tekst dan de tekst waarop gereflecteerd wordt. De reflectie is een *supplement* of een *paratekst* (binnen de paratekst die AdS al is). In AdS zijn de zogenaamd ‘spontaan neergeschreven’ zinnen in cursief gezet, en de reflecties daarop staan in romein. Aan deze reflectie in romein, die cursief aan het uitkristalliseren is, wordt op een bepaald moment kunstmatig een halt toegeroepen. Hoe? In feite door een tamelijk arbitraire wilsdaad:

Bij 't herlezen komt het mij voor...

Schei uit vent. Word je niet ijl in je hoofd? Zet dat kind in zijn stoel en laat de tekst met vrede, op hoop van zegen.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Bedoeld is een kind dat in de roman, waarvan AdS en O alleen maar pre- of parateksten zijn, een belangrijke rol zal spelen.

Belangrijk is om hier de fundamentele willekeur van die daad te onderstrepen. In AdS hebben we een cursieve tekst zien ontstaan, waarin ‘oorspronkelijke’ cursieve zinnen als het ware doorgehaald worden en na ampel beraad door andere, ‘betere’ (meer ‘oorspronkelijke?’) werden vervangen. Toch is er bij geen van de op deze wijze ‘verbeterde’ zinnen iets wat verdere bewerking in de weg zou staan. De ‘uiteindelijke’ versie van de zin is dan ook niet zozeer klaar en af, maar wordt klaar en af *verklaard*. De ik verklaart tussentijds dus steeds dat dit de tekst is die met de door hem beoogde betekenis, met zijn intentie, samenvalt, maar erkent tegelijkertijd dat dit niet zo is (‘bij herlezing komt het mij voor’). De logocentrische *closure* die in AdS nadrukkelijk wordt nagestreefd, komt uiteindelijk niet tot stand, en daarmee evenmin die van O – AdS beloofde immers de overkoepelende betekenis van O te leveren.

We willen dit complexe spel nu wat meer in detail demonstreren aan een van de zinnen die door de ik wordt herschreven. De eerste (‘spontane’) versie van de genoteerde zin luidt:

*Vrouw en kinderen hebben gedaan, alsof ik niet weg was geweest.*

Die evolueert nu via een paar varianten:

*Mijn kinderen hebben heel gewoon ‘Pa’ gezegd en mijn vrouw heeft mijn souper opgediend.*

En:

*Mijn kinderen hebben heel gewoon ‘Pa’ gezegd en mijn vrouw heeft mijn eten opgediend.*

Tot de uiteindelijke variant die in O een plaats blijkt te hebben gekregen:

*Mijn kinderen hebben dus heel gewoon ‘Pa’ gezegd en mijn vrouw heeft gevraagd wat ik verkoos, lever of haring.*

Eerste observatie hierbij: de reflecties op dit viertal zinnen die telkens tot verdere aanpassingen leiden, nemen twee volle pagina’s in beslag. De door de ik daadwerkelijk (althans, dat wordt gesuggereerd) genoteerde zinnen zijn zoals gezegd in cursief gezet, terwijl het commentaar op deze geschreven zinnen in romein staat. De passages in romein wekken de illusie de gedachten weer te geven die bij de ik opkomen als hij de door hem geschreven zinnen overleest. Er wordt dus de suggestie gewekt dat we zonder bemiddeling bij de gedachten van de ik present zijn. Maar omdat deze passages – net zoals de cursieve zinnen – *geschreven* zijn, mogen we veronderstellen dat ook deze zinnen het product zijn van een proces van schrijven en herschrijven, met als

gevolg dat ook de tekst in romein weer uiteen zou hebben moeten vallen in cursief en romein, en zo ad infinitum. De uiteindelijke presentie van de auteur blijkt onbereikbaar. (Dit klinkt wellicht hypothetisch, maar het handschrift van AdS laat zien dat Elsschot bij het beschrijven van dit herschrijfsproces intensief heeft geschrapt en herschreven) (Van Hulle 1999; 2007). Het romein in AdS contrasteert met het cursief, maar verbergt dus zo'n zelfde verschil in zichzelf. Zodra het verschil (de differentie) tussen cursief en romein eenmaal gemaakt is, is de geest uit de fles. Het cursieve infecteert het romein: het schrift de gedachte. De onschuldige directheid ervan is ondergraven.

Tweede observatie: als we de cursieve zinnen zo achter elkaar lezen, nemen we wel verschillen waar, maar erg ingrijpend lijken de veranderingen niet. Je zou je zelfs kunnen voorstellen dat je van de laatste variant naar de eerste zou gaan en dan claimen dat de eerste de beste is, bijvoorbeeld omdat hij de bonstigste is. Waarom uiteindelijk de laatste variant voor de ik de voorkeur verdient, kom je alleen maar te weten uit de passages in romein. De meest opmerkelijke toevoeging lijkt die van de 'lever' en 'haring' in de laatste variant. Waarom worden die uiteindelijk toegevoegd? De uitleg van de ik is dat haring een erg nationaal (=Vlaams) gerecht is, en daarmee uitdrukt dat de ik echt van de verre reis weer is thuisgekomen, en zijn plek aan de haard bij zijn gezin weer heeft ingenomen. En er moet nog iets bij omdat er 'iets te kiezen' moet zijn. En dat moet iets 'walgelijks' zijn. Na de opties van nieren en hersens te hebben afgewogen, kiest hij voor lever met zijn 'ingekankerde gaten die als zoveel oogholten zijn'. We denken dat je veilig kunt stellen dat er geen lezer is die zonder dit specifieke commentaar van de ik precies dít in de twee woordjes lever en haring zou hebben gelezen. En als O zonder dit commentaar zou zijn gebleven, zou de betekenis van die twee woordjes allerminst 'verankerd' zijn, want zelfs mét het commentaar van de ik zijn er nog tal van associaties en interpretaties mogelijk. Ergo: de abstracte auteur, oftewel de totaalbetekenis van O, krijgt in AdS allerminst scherpe contouren.

Dat is op zijn zachtst gezegd nogal ironisch, omdat de ik uit AdS juist alles op alles zet om O de juiste, geïntendeerde betekenis mee te geven. Ondanks alle inspanning kan O niet op zichzelf staan. Zelfs alle explicaties in AdS zijn niet voldoende om O zijn volle, eigenlijke betekenis te geven. Zoals we zojuist gezien hebben, komt AdS immers abrupt en arbitrair tot een einde. Je zou dus kunnen zeggen dat de vorming van de abstracte auteur van O vroegtijdig wordt stopgezet: hoe deze nog verder had kunnen evolueren blijft voor altijd in het ongewisse, maar wordt als mogelijkheid nadrukkelijk opengehouden (vgl. Derrida's *à venir*). De vraag is niet alleen of de abstracte auteur van O, maar ook of die van AdS intussen wel tot volle bloei is gekomen. Alleen als de 'geïntendeerde' betekenis van AdS in een apart supplement uit de doeken

zou worden gedaan, zoals AdS dat voor O doet, zouden we dat te weten komen. Maar ook dat zou niet tot een *closure* van de betekenis van AdS leiden, net zomin als AdS dat voor O voor elkaar weet te krijgen. Want zoals aan het handschrift van AdS is te zien, zou het romein daarbij steeds weer uiteenvallen in cursief én romein, zodat elk supplement om een volgend supplement zou vragen. Achter elk scherm zou dus steeds wéér een scherm opduiken.<sup>19</sup>

Als we dit veralgemenen, doemt er intussen een onrustbarende vraag op: hoe verweesd is een roman wel niet die het geheel zonder zulke parateksten moet stellen? Hoe weinig greep heeft de auteur op de intentie van een tekst, als zelfs een reeks van parateksten daarvoor geen soelaas biedt? Om maar niet te spreken van de lezer.

Laten we ook even inzoomen op die zogenaamd verbeelde concrete auteur die in de niet-cursieve gedeelten tevoorschijn komt: dat is immers geen ‘willekeurige’ verbeelde concrete auteur (een fictieve auteur van een fictief verhaal bijvoorbeeld). We zien, of vermoeden althans, een duidelijk streven om zo dicht mogelijk bij de daadwerkelijke *niet-verbeelde*, concrete auteur (=Elsschot) te komen, kortom om fictie en werkelijkheid nader bij elkaar te brengen. Dat dit streven (het samenvallen van tekst met de door de concrete auteur geïntendeerde betekenis) aan een onontkoombaar differentieel mechanisme onderhevig is, blijkt alleen al uit het feit dat de auteursnaam die boven deze roman met zijn twee parateksten prijkt, niet de ‘eigenlijke’ naam (*proper name*) van de auteur is (Alfons de Ridder), maar een pseudoniem (Willem Elsschot). Deze geeft op zijn beurt zijn ik-verteller ook nog eens een andere naam (Frans Laarmans). Hiermee wordt doelbewust een differentie-keten gecreëerd, die uiteindelijk de noties ‘samenvallen’ en ‘eigen’ (*proper*) ondergraven, niet in de laatste plaats het samenvallen van de ‘eigenlijke’ concrete auteur met de concrete auteur zelf: die is blijkbaar niet zomaar simpelweg met zichzelf identiek. De hele constellatie is dus zowel de verbeelding van een (logocentrisch) streven als het sneven van dat streven.

Dit betreft alleen nog maar een voorlopige bevinding over de opstelling van de auteurs-actoren in en rondom AdS als voorwerk voor O. Als we deze keten van auteursactoren narratologisch zouden noteren, krijgen we iets wat er als volgt uitziet:

$$cA [AdR] \rightarrow cA [WE] \rightarrow aA [AdS] \rightarrow Vrb(cA) [AdS] \rightarrow pre-aA [O] \rightarrow aA [O] \rightarrow enz.^{20}$$

<sup>19</sup> Vergelijk ‘Il n’y a pas de hors-texte’ (Derrida 1967, 157).

<sup>20</sup> AdR=Alfons de Ridder; WE=Willem Elsschot; cA=concrete auteur; aA=abstracte auteur; Vrb(cA) = verbeelde concrete auteur; AdS= Achter de Schermen; O=Opdracht. Merk op dat we de ik-verteller Frans Laarmans als pseudoniem van Willem Elsschot als pseudoniem van Alfons de Ridder nog niet eens een plaats in het schema hebben weten te geven.

Deze ‘formule’ betreft alleen de zender-kant van het narratologische standaardcommunicatiemodel. Aangezien dat model symmetrisch is opgebouwd, zouden we in beginsel een vergelijkbare keten aan de kant van de ‘ontvanger’ kunnen opstellen. Dat genereert nogal wat absurditeiten. Moeten we ons twee concrete lezers voorstellen, één om Alfons de Ridder en een ander om Willem Elsschot te spiegelen? En dan ook een verbeelde concrete lezer als spiegelbeeld van de verbeelde concrete auteur in AdS? En een pre-abstracte lezer als spiegelbeeld van de pre-abstracte auteur? Het zal duidelijk zijn dat de nette hiërarchie van het model in haar voegen kraakt. Het streven naar *closure* door middel van heldere identificatie van lagen, dat eigen is aan de narratologie, leidt tot een ongewild kluchtig of ‘ptolemeïsch’ resultaat.<sup>21</sup> Het streven de differentie (of opschorting) te stoppen brengt de differentie alleen maar des te sterker aan het licht.

### Het filtratieproces

Als we nu even de aandacht richten op de inhoud van AdS, op wat er verteld wordt, dan zien we ook op dat niveau, als een soort *mise en abyme*, de ik-auteur-verteller worstelen met de ‘differentiële’ werking van de taal. Hij wil die beteugelen, onder controle krijgen. De tekst moet sporen, niet ontsperren. De ik-auteur-verteller zet de juiste lijn uit, hij wil de lezer in de goede richting sturen. Allemaal helemaal conform de narratologische leerstellingen, en naar je mag veronderstellen een tamelijk realistische voorstelling van zaken van hoe een auteur daadwerkelijk te werk gaat. De plausibiliteit is geen moment in het geding.

Maar ook dat is hier niet zo simpel. Zoals gezegd spreekt de schrijver in het korte deel II van AdS over zijn schrijven als een filtratieproces waarin de alledaagse werkelijkheid waarin hij leeft, wordt omgezet in literatuur. Filtratie is een begrip met twee kanten. Filtreren is scheiden, en het filtraat is wat na het filtreren overblijft. Het is de essentie, die van de ‘rest’ is gescheiden. De metafysische connotaties zijn onmiskenbaar. Opmerkelijk is dat dit filtraat ‘voor vreemden’ wordt bereid. Vandaar die voortdurende inachtneming van de reactie van de lezer. De vraag is waar dat filtreren precies een aanvang neemt. Het meest plausibel is dat de auteur ergens *in medias res* aan

<sup>21</sup> De verwijzing naar Ptolemeus komt van Genette, die over de destijds lopende narratologische discussies met zijn kenmerkende ironie opmerkte: ‘[...] on pense irrésistiblement à ce système de Ptolémée, qui finissait par exiger, pour fonctionner, de si coûteuses réparations qu’il devint plus expédient de s’en passer. Le question est maintenant, bien sûr, de savoir qui est ici Ptolémée --, et chacun se croit Copernic’ (Genette 1983, 51).

het filtreren (=aan het scheiden) slaat. Laten we zeggen: nadat hij de paragrafen I en II genoteerd heeft. De genese of oorsprong van deze twee ope-ningsparagrafen blijft verder in het ongewisse, maar ze zijn kennelijk ofwel niet gefiltreerd ofwel ze bevatten hoogstens een half-filtraat. Er moeten in ieder geval nog resten van essenties gescheiden worden. De auteur heeft over-duidelijk *niet vooraf* dat filtraat voorhanden (present). Hij kent het nog niet. Hij moet dat filtraat nog maken (uit een soort non- of half-filtraat, waarin de verhouding tussen rest en essentie nog niet duidelijk is). Hij moet zich het filtraat ‘eigen’ maken, wat impliceert dat het hem nog niet eigen is. Maar dat betekent *au fond* dat de intentie (of *signifié*), die in O zijn neerslag moet krijgen, niet de *oorsprong* maar een *post-factum* fenomeen is. De oorsprong (de intentie, *signifié*) ontspringt aan de taal, en dan vooral ook nog eens via hoe vreemden, de ‘Ander’ dus, en niet de auteur zelf, daarop zouden kunnen reageren. Maar hoe weet hij (de ik-auteur-verteller) hoe de lezer zal reageren? In feite is hij vooral zijn eigen lezer. Eigenlijk creëert hij niet alleen een pre-abstracte auteur van O, maar scheidt hij in één en dezelfde beweging ook een pre-abstracte lezer van O. Deze zogenaamde externe toetssteen is dus in feite een eigen creatie. De auteur praat met en in zichzelf, hij is een solipsist. Toch valt hij als zodanig niet met zichzelf samen, integendeel, hij zoekt juist de Ander in zichzelf. Hij splitst zich op, is niet meer identiek met zichzelf. Een complexe en in ieder geval nauwelijks als een eenduidig logocentrisch te beschouwen situatie. Het is dan ook helemaal niet vreemd dat de auteur ‘ijl in zijn hoofd’ dreigt te worden, zoals de ik-auteur-verteller aan het slot vast-stelt. Natuurlijk zijn er gradaties, maar als je niet tenminste een beetje ijl in je hoofd van literatuur zou worden, waar is literatuur dan goed voor?

Op allerlei niveaus zien we in AdS dus dat de expliciete poging om een duidelijk fonocentrisch streven te verwezenlijken uiteindelijk verzandt. We zijn erbij als de schrijver bezig is om een wereld uit woorden op te trekken. Door de afwegingen die hij maakt bij de keuze van de woorden zien we wat er in zo’n proces gebeurt, wat de waaier aan mogelijkheden is en wat de beperkingen zijn. Enerzijds de rijkdom en vrijheid aan keuzes om de meest geëigende formulering te kiezen, anderzijds de onmogelijkheid om de beoogde betekenis van die gekozen formulering vast te leggen of tot een voor de auteur zelf dwingende afronding te brengen, laat staan die aan de lezer op te leggen. Dat is inherent aan het talige karakter van het proces. In AdS worden we daar als lezer heel direct mee geconfronteerd, maar het is iets wat bij elke literaire tekst ‘achter de schermen’ aan de hand is. Het produceren van elke ‘goede’ literaire tekst - een wereld louter opgetrokken uit woorden, zonder *dehors* - behelst het streven naar een loepzuiver doelge-richt schieten (i.e. de constructie van een abstracte auteur die recht doet aan

de intentie van de auteur), zonder ooit te weten of te kunnen garanderen dat het doel ook daadwerkelijk geraakt wordt (i.e. dat de lezer deze abstracte auteur ook reconstrueert, oftewel recht doet aan de intentie van de auteur, iets wat overigens ook voor de auteur als lezer van zijn eigen tekst geldt, zoals AdS mooi laat zien). De doelgerichtheid zou je als het logocentrische of metafysische streven kunnen aanduiden dat in elke literaire tekst aan de orde is: ze wil een betekenis overbrengen. De onontkoombare onzekerheid over of het doel daadwerkelijk geraakt is, is de antimetafysische keerzijde van de medaille. De klassieke narratologie is niet het meest geëigende instrument om deze typische ambiguïteit te adresseren, omdat ze in feite maar op één kant van die literaire medaille gericht is: de doelgerichtheid. Voor het zicht op de andere kant van de medaille, die van het doel dat vanwege het disseminerende karakter van de taal immer wijkt, houdt ze zich blind. Een narratologie die de literariteit van zijn object werkelijk recht doet, zou zich juist van deze aporie rekenschap moeten geven, en zou in de lijn van Derrida het concept van de abstracte auteur als ~~abstracte auteur~~ moeten schrijven. Het is, net als *arche-writing*, een grond die tevens afgrond is. Je kunt er niet goed omheen van het begrip gebruik te maken (zoals wij hierboven ook hebben gedaan), maar dient dan wel te beseffen dat je je daarmee onherroepelijk op drijfzand beweegt.

### De abstracte auteur als event

We hebben willen laten zien dat de narratologie verstrikt raakt in allerlei problemen die tot een ongewilde en in zekere zin verhulde zelfdeconstructie leiden. Die deconstructie is onvermijdelijk omdat de narratologie in haar streven naar ondubbelzinnigheid te maken heeft met literatuur. Geen enkele tekst is ondubbelzinnig te krijgen, maar gewone teksten dekken dit toe. Literaire teksten niet, die onttrekken hun betekenis moedwillig aan hiërarchieën en symmetrieën. De klassieke narratologie is er niet op berekend dat de betekenis van literatuur zich gedraagt als een 'ontwijkend teken', zou men kunnen zeggen, dat zij zich slechts laat ervaren als spoor, in de zin die Derrida daaraan geeft.

Dat de narratologie haar pretentie inmiddels heeft teruggeschroefd tot het leveren van een *toolbox* met gebruikmaking waarvan slechts het 'voorwerk' voor de echte interpretatie kan worden verricht, helpt niet, want door dat 'voorwerk' wordt het literaire van de literatuur onbedoeld maar effectief afgedekt. Het literaire van literatuur hebben we hier aangeduid als haar antimetafysische effect, daarmee aangevend dat literatuur juist haaks staat op de vastigheid waar de narratologie naar haakt. We hebben



de vastigheidsresistentie van de literatuur proberen te illustreren aan het concrete voorbeeld van een van de parateksten die Willem Elsschot aan zijn roman *Tsjip* toevoegde.

Derek Attridge is een literatuurwetenschapper die geprobeerd heeft de consequenties van het poststructuralistische gedachtegoed voor de literaire analyse consequent te doordenken. En het is interessant zijn benadering bij wijze van contrast met die van de narratologie te confronteren. Attridge betoogt dat de essentie en het waardevolle van het literaire op singulariteit berust. Het singuliere is dat wat buiten de horizon van denken, begrijpen, verbeelden, voelen, waarnemen etc. van de lezer ligt. Het is radicaal onvertrouwd en vreemd, en overschrijdt zo de (mentale) grenzen van de lezer. De lezer wordt erdoor geraakt en ook veranderd. Dit is het *event* van het singuliere.<sup>22</sup> Het is verleidelijk dat singuliere te situeren in de instantie van de abstracte auteur. De abstracte auteur is de ‘ander’ (vanuit het perspectief van de lezer). We zien hier echter meteen ook het probleem. Attridge wordt namelijk niet moe om te benadrukken dat die ervaring van andersheid (*otherness*, de opening naar het andere) onlosmakelijk verbonden is met de particuliere gesteldheid van de lezer of met de particuliere culturele horizon van bepaalde historische lezersgroepen. Iets is alleen maar anders ten opzichte van een specifieke *sameness* (of horizon). De tegenpool van de abstracte auteur in het narratologische model is echter iets wat ‘ideale lezer’ wordt genoemd: dat is de lezer die de bewegingen van de abstracte auteur zo getrouw mogelijk volgt. Het zal duidelijk zijn dat deze ideale lezer juist alles ontbeert wat je een ervaring van singulariteit zou kunnen noemen. De ideale lezer uit het narratologische model valt juist een-op-een samen met de abstracte auteur: de ander is zelf geworden.<sup>23</sup> In feite zou je kunnen zeggen dat het probleem van de narratologie niet primair in het concept van de abstracte of impliciete auteur gelegen is, maar in het concept van de ideale lezer. Een écht ideale lezer (in de zin van Attridge) valt qualitate qua juist niet samen met de abstracte auteur. De abstracte auteur houdt voor deze ideale lezer altijd iets vreemds, iets ongrijpbaars. Dat is het literaire. En dat is meteen ook het ethische van het literaire: namelijk een openheid naar het

<sup>22</sup> *Event* hier in ander betekenis gebruikt dan Schmid, die met het begrip op een gebeurtenis-eenheid in een verhaalsequentie doelt.

<sup>23</sup> Weliswaar ruimt Schmid ogenschijnlijk ruimhartig interpretatieve vrijheid in voor de concrete lezer wanneer hij stelt dat de ideale lezer de vrijheid van de concrete lezer op geen enkele wijze inperkt (Schmid 2010, 57). Maar even eerder had hij gesteld dat ‘the position of the ideal recipient is [...] entirely predetermined by the work’ (Schmid 2010, 55). Hoe dit met de tegelijk beleden vrijheid van de concrete lezer valt te combineren is onduidelijk. Kennelijk bestaat de vrijheid van de concrete lezer erin het werk mis te verstaan.

andere c.q. de ander. Mutatis mutandis: de ideale lezer uit de narratologie, wiens grootste wens het is (om het maar even ongegeneerd antropomorf te formuleren) geheel met de abstracte auteur samen te smelten, brengt daarmee het literaire, de openheid voor het andere en dus het ethische moment, onherroepelijk om zeep. Zeker: literaire teksten verruimen onze horizon, ze zijn om met Booth te spreken ‘the company we keep’. Booth kwalificeert dit gezelschap niet als gewoonweg ‘goed’, maar als ‘supergoed’, want in zijn ogen is de impliciete auteur een betere versie van de concrete auteur. Ons inziens moet het juist een enigszins ‘uncanny company’ zijn, dat je over een grens trekt waar je eigenlijk niet overheen wilt, en waardoor je een moment gedesorïenteerd raakt.

## Literatuur

ATTRIDGE 2004

D. Attridge, *The Singularity of Literature*. London enz., 2004.

BAL 2004

M. Bal (ed.), *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. I-IV. London, 2004.

BAL 2007

M. Bal, ‘A Thousand and One Voices’, in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 4, 2007. [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07\\_bal.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_bal.htm)

BAL 2017

M. Bal, *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, vierde druk. Toronto, 2017.

BARTHES 1968

R. Barthes, ‘La mort de l’auteur’, in: *Mantéia*, 5, 1968, 12-17.

BENEDETTI 2005

C. Benedetti, *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. New York, 2005.

BOOTH 1961

W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.

BOOTH 1974

W.C. Booth, *A Rhetoric of Irony*. Berkeley, 1974.

BOOTH 1988

W.C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley, 1988.

BOOTH 2005

W.C. Booth, ‘Resurrection of the Implied Author: Why Bother?’, in: J. Phelan & P.J. Rabinowitz (red.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, 2005, 75-88.

BRONZWAER 1978

W.J.M. Bronzwaer, ‘Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader. [...]’, in: *Neophilologus*, 62, 1, 1978, 1-18.

- CHATMAN 1978  
S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York, 1978.
- CHATMAN 1990  
S. Chatman, 'In Defence of the Implied Author', in: S. Chatman, *Coming to Terms*. New York, 1990, 74-89.
- CULLER 2004  
J. Culler, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative', in: M. Bal (red.), *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. I-IV. London, 2004, I, 117-131.
- CURRIE 1998  
M. Currie, *Postmodern Narrative Theory*. Hampshire, 1998.
- DERRIDA 1967  
J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris, 1967.
- DERRIDA 1972  
J. Derrida, 'Différance', in: *Margins of Philosophy*. Transl. Alan Bass. Chicago, 1-28.
- DERRIDA 1981  
J. Derrida, *Positions*. Transl. Alan Bass. Chicago, 1981.
- DERRIDA 1988  
J. Derrida, *Limited Inc*. Transl. S. Weber. Evanston, 1988.
- ELSSCHOT 2003  
W. Elsschot, *Tsjip/De leeuwentemmer*. Amsterdam, 2003.
- ERLL 2009  
A. Erll, 'Naïve, Repetitive, or Cultural: Options of an Ethical Narratology', in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 5 (autumn 2008-2009). [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09\\_Erll.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_Erll.htm).
- GENETTE 1983  
G. Genette, *Nouveaux discours du récit*. Parijs, 1983.
- GIBSON 1996  
A. Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburg, 1996.
- HERMAN e.a. 2011  
L. Herman & B. Vervaeck, 'The Implied Author: A Secular Excommunication', in: *Style*, 45, 1, 2011, 11- 28.
- HERMAN e.a. 2019  
L. Herman & B. Vervaeck, *Handbook for Narratological Analysis*. Lincoln enz., 2019.
- VAN HULLE 1999  
D. van Hulle, 'Geestelijk moederschap. Achter "Achter de schermen" van Elsschot', in: D. van Hulle & E. Vanhoutte (red.), *In het klad. Tekstgenetische studies*. Antwerpen, 1999, 113-126.
- VAN HULLE 2007  
D. van Hulle, *De kladbewaarders*. Nijmegen, 2007.
- KINDT e.a. 2003  
T. Kindt & H.H. Müller (red.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlijn, 2003.

KINDT e.a. 2011

T. Kindt & H.H. Müller, 'Six ways not to save the Implied Author', in: *Style*, 45, 1, 2011, 67-79.

KÖPPE 2009

T. Köppe, 'On Ethical Narratology', in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 5, (autumn 2008-2009). [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09\\_Koeppe.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_Koeppe.htm).

KORTHALS ALTES 2014

Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln, 2014.

LANSER 1981

S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton, 1981.

LANSER 2011

S. Lanser, 'The Implied Author: An Agnostic Manifesto', in: *Style*, 45, 1, 2011, 153-160.

LOTHE 2009

J. Lothe, 'Narrative and Ethics: Conrad, Kafka, Sebald,' in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 5, (autumn 2008-2009). [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09\\_Lothe.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_Lothe.htm)

LUBBOCK 1921

P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. London, 1921.

NELLES 2011

W. Nelles, 'A hypothetical implied author', in: *Style*, 45, 1, 2011, 109-118.

NIELSEN 2009

H.S. Nielsen, 'New Ethics, New Formalism', in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 5, (autumn 2008-2009). [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09\\_Nielsen.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_Nielsen.htm)

NÜNNING 1993

A. Nünning, 'Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des *implied author*', in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67, 1, 1993, 1-25.

NÜNNING 2001

A. Nünning, 'Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des "impliziten Autors"', in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 42, 2001, 353-386.

NÜNNING 2003

A. Nünning, 'Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposal for Future Usage of the Term', in: T. Kindt & H.H. Müller (ed.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, 2003, 239-276.

PHELAN e.a. 2005

J. Phelan & P.J. Rabinowitz (ed.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, 2005.

RABINOWITZ 2011

P.J. Rabinowitz, 'The Absence of the Voice from the Concord. The Value of the Implied Author', in: *Style*, 45, 1, 2011, 99-108.

RICHARDSON 2011

B. Richardson, 'Introduction. The implied author. Back from the Grave or Simply Dead Again?', in: *Style*, 45, 1, 2011, 1-10.

RIMMON-KENAN 1983

S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*. Londen, 1983.

RUITER e.a. 2015

F. Ruiter & W. Smulders, 'Autonomy, Universality and Singularity: Bourdieu, Attridge, and Hermans', in: *Journal of Dutch Literature*, 6, 1, 2015, 33-46.

SCHMID 2010

W. Schmid, *Narratology. An Introduction*. Berlijn, 2010.

STEFANESCU 2011

M. Stefanescu, 'Revisiting the Implied Author Yet Again: Why (Still) Bother?', in: *Style*, 45, 1, 2011, 48-66.