

Verhaal en verbeelding
Chronotopen in de westerse verhaalcultuur

Verhaal en verbeelding

Chronotopen in de westerse verhaalcultuur

BART KEUNEN



ACADEMIA PRESS

© Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88
info@academiapress.be
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

Bart Keunen
Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur
Gent, Academia Press, 2007, ii + 171 pp.

ISBN 978 90 382 1071 1
D/2007/4804/48
NUR1 617

Niets uit deze uitgave mag worden veeveelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUD

Inleiding: narratieve verbeelding	I
I. De bouwstenen van de narratieve verbeelding	13
1. <i>Tijd als hoeksteen van de narratieve verbeelding</i>	13
1.1. Tijd als actie	14
1.2. Tijd als plot	17
1.3. Tijd in impliciete wereldbeelden	18
2. <i>De narratieve ruimte</i>	19
2.1. De visuele representatie van ruimte	21
2.2. De abstracte representatie van ruimte	24
2.3. Metaforische vormen van ruimtelijkheid	26
3. <i>De eenheid van tijd en ruimte in de narratieve verbeelding</i>	27
3.1. Actieruimte-chronotopen als (intertekstuele) scenario's	28
3.2. De interactie van actie- en plotruimte-chronotopen	35
3.3. Tijd en ruimte in wereldbeelden en genres	41
Actieruimte, plotruimte en wereldbeeld	42
Plotruimte en genreconventies	46
II. Tijdsconcepten en chronotopen	51
1. <i>De actieruimte als evenwicht en conflict</i>	53
1.1. Aion en Tyche	53
1.2. Typologie van evenwichtschronotopen	58
“Aion” en “Hestia”	58
Van idealistische naar realistische evenwichtschronotopen	61
1.3. Typologie van conflictchronotopen	65
Tyche en Hermes	65
Van idealistische naar realistische conflictchronotopen	70
2. <i>Interactie tussen evenwicht en conflict: Eschaton en Kairos</i>	78
2.1. Hestia-Aion & Hermes-Tyche in teleologische plotruimtes	81
2.2. Hestia-Aion & Hermes-Tyche in dialogische plotruimtes	85
3. <i>Plotruimte en wereldbeeld</i>	92
3.1. Traditionele spanningbogen en moderne netwerken	92

3.2. Spatialiteit in traditionele en moderne plotruimtes	96
3.3. Euclidisch Eschaton en Einsteinaans Kairos	102
III. Plotruimte en moraal in de westerse verhaalcultuur	107
1. <i>Ethische negativiteit in mythe, teleologie en dialoog</i>	107
2. <i>Mythische vs narratieve chronotopen</i>	114
2.1. Tijdloze regelmaat: tijd in sacrale mythes	114
2.2. Rituelen	119
2.3. Mythe en eschatologie.	122
3. <i>Typologie van de teleologische chronotopen</i>	124
3.1. De morele zegetocht in de missiechronotoop	124
De moraal van de conflictchronotoop	125
De moraal van de evenwichtschronotoop	126
De morele zegetocht van de missieheld	130
3.2. De straf in de degradatiechronotoop	133
De moraal van de tragische held en van de evenwichtschronotoop	133
De moraal van de conflictchronotoop	135
3.3. De bekering in de regeneratiechronotoop	137
De morele regeneratie van de held	137
De slachtofferheld en de moraal van de conflictchronotoop	139
De moraal van de evenwichtschronotoop	141
4. <i>Typologie van de dialogische chronotopen</i>	142
4.1. Tragikomische tendensen in de moderne verhaalcultuur	142
4.2. Twee vormen van agnitie	147
4.3. Komische en tragische vormen van agnitie	151
Bibliografie	157
Overzichtsschema	171

INLEIDING: NARRATIEVE VERBEELDING

I climb'd the dark brow of the mighty Helvellyn,
Lakes and mountains beneath me gleam'd misty and white,
All was still, save by fits, when the eagle was yelling,
And starting around me the echoes replied

(Walter Scott, "Helvellyn")

Literatuurstudie is, behalve een onderzoek van de literaire taal, ook en vooral de studie van de narratieve verbeelding. Literatuurwetenschappers en -critici onderhouden een gesprek dat een wel erg vaag en ongrijpbaar onderwerp heeft: realiteiten die enkel bestaan in de mentale voorstellingswereld van lezers en vertellers. Hoezeer men ook probeert om via de studie van de teksten en van de taal tot een systematisch gesprek over mentale beelden te komen, in essentie moet deze discipline proberen inzicht te krijgen in een wereld van bewegende beelden die ontstaat in het brein van zij die deelnemen aan de narratieve communicatie. Dat dit geen sinecure is, blijkt uit een opmerking van de Engelse filosoof Gilbert Ryle. Om het verschil tussen de waarnemingsbeelden en de beelden van de verbeelding aan te duiden, verwijst hij naar de herinnerde (en dus verbeelde) waarneming van de berg Helvellyn in het *Lake District*:

Seeing Helvellyn in one's mind's eye does not entail, what seeing Helvellyn and seeing snapshots of Helvellyn entail, the having of visual sensations. It does involve the thought of having a view of Helvellyn and it is therefore a more sophisticated operation than that of having a view of Helvellyn. (Ryle 1968: 255)

De theorie van de narratieve verbeelding die in dit boek zal worden voorgesteld, is een poging om de gesofisticeerde aard van de verbeelding te beschrijven en er wat systematiek in te ontdekken. Daarbij zal ik de literaire taal erg stiefmoederlijk behandelen. In eerste instantie gaat de aandacht uit naar de *effecten* van die literaire taal (in het bewustzijn van lezers en vertellers) en naar de *beschrijving* ervan; de signalen die het medium – de tekst of

soms ook de filmbeelden – uitstuurt om de mentale beelden te genereren, zullen hierbij “slechts” van ondersteunend belang zijn.¹

Omdat de beelden waarmee verhalen worden verteld niet zo precies en niet zo eenduidig zijn als de beelden uit onze waarneming, zal vooral moeten worden aangetoond dat er constanten optreden in de narratieve verbeelding. De waarnemingspsychologie leert dat er heel wat invarianten optreden in de perceptie van de empirische wereld, maar dit boek zal aantonen dat er voor de narratieve verbeelding toch ook wetmatigheden zijn. De reden hiervoor is dat de empirische wereld de mens dwingt tot kennisstrategieën, en dat die strategieën pas efficiënt zijn als ze systematische en sterk georganiseerde operaties zijn. Om te kunnen overleven heeft de menselijke soort zijn waarnemingsapparaat moeten ombuigen tot een abstracter denkapparaat en is hij beginnen te werken met kennisobjecten die weliswaar hun basis hebben in de perceptie, maar die veralgemeningen zijn van de perceptuele informatie. In het algemeen kan men stellen dat de narratieve verbeelding een eigensoortige vorm van denken impliceert. Net als bij wetenschappelijke kennis, wordt op basis van empirie een reeks van oordelen over de wereld uitgesproken. In recente psychologische theorieën gaat men ervan uit dat het beeldende denken dat via verhalen tot stand komt, in grote mate gelijkwaardig is aan de abstractere vormen van denken die men in de wetenschappelijke kennis terugvindt. De cognitieve psycholoog Jerome Bruner vergelijkt in zijn essay “The Narrative Construction of Reality” (1991) en in *Actual Minds, Possible Worlds* (1986) de twee manieren van kennen die de mens hanteert als hij zijn wereld wil begrijpen. De eerste, de *wetenschappelijke kennis*, kenmerkt zich door logische verbanden tussen de kenniseenheden. De elementen van een wetenschappelijk betoog zijn logische proposities, gevolgtrekkingen die uit een feit een causaal effect

¹ Een dominante strekking in de actuele literatuurwetenschap, die zich op de (vaak schematisch geïnterpreteerde) Franse poststructuralistische filosofie beroept, stelt net het omgekeerde: dat enkel de talige media bestudeerd kunnen worden, omdat alle betekenissen – beeldinhouden bijvoorbeeld – door de talige logica worden aangetast en gedomineerd. Deze studie beroept zich op een andere tendens binnen diezelfde poststructuralistische filosofie, en baseert zich op het “transcendentale empirisme” dat Gilles Deleuze zijn hele carrière lang heeft pogen uit te werken. Een van de voornaamste inspiratiebronnen zijn de twee delen van *Cinéma* (*L’Image-Mouvement* en *L’Image-Temps*, resp. uit 1983 en 1985). Hoewel Deleuze in dit werk uitgaat van perceptiebeelden (*images-perception*) resulteert het eveneens in een theorie waarin de verbeelding, en meer bepaald de creativiteit van de denkprocessen die de verbeelding kenmerkt, centraal staat.

afleiden en dat proces benoemen door er een wet over te formuleren. Zulke abstracte wetmatigheden leiden tot systematische kennis over de processen in onze wereld. Daarom noemt Bruner het wetenschappelijke denken de basis voor paradigmatische kennis. Het stelt paradigma's voor om wetmatigheden te kunnen begrijpen. Complementair met deze denkvorm is een *narratief denken*, dat via concretere gegevens te werk gaat. Niet logische bewijzen of empirische vaststellingen, maar opeenvolgende acties en toestanden vormen de bouwstenen van verhalen. Tot de kern van deze vorm van redeneren behoren mentale beelden die op basis van spontane verwachtingen met elkaar verbonden zijn. Indien men zich een liefdespaar voorstelt, ontstaat de verwachting dat ze intimiteiten zullen uitwisselen. Het doel van beide manieren van denken is in feite hetzelfde, nl. processen ter sprake brengen en de verwachtingen over hoe die processen zullen evolueren in kaart brengen. Niettemin verschilt het materiaal waarmee men tot kennis komt. In het ene geval zijn de bouwstenen de empirische gegevens die men bijvoorbeeld in een laboratorium isoleert, in het andere geval bestaat het laboratorium uit verbeelde processen die de beelden van een fictionele wereld dynamiek verlenen.

Narratieve verbeelding en abstraherend-logisch argumenteren zijn twee strategieën om een steeds weer veranderende werkelijkheid begrijpelijk te maken. Het is zeker niet zo dat abstracte kennis superieur is aan verbeeldingskennis. Geheugenpsychologen stellen zelfs dat het denken via beelden in bepaalde opzichten efficiënter is dan het abstract-logische denken. Beelden zijn niet zomaar afdrukken van de werkelijkheid in het brein, ze gaan – de uitspraak van Ryle indachtig – steeds gepaard met informatieoverdracht en met complexe denkprocessen. Het geheugen kan efficiënter gebruikt worden indien de informatie via beelden wordt overgedragen.² Een tweede fenomeen dat van beelden een belangrijk studieobject maakt, is het feit dat ze gepaard gaan met denken, met evalueren. Een van de leden van de Russische Bachtin-kring stelt bijvoorbeeld het volgende:

Il nous semble que, en même temps que l'existence de l'objet, nous percevons sa valeur comme l'une de ses qualités; ainsi, en même

² Part of the explanation of the superiority of memory for pictures or for high imagery words is that the images they evoke in memory contain complex information that is available simultaneously, so that two units of information in one image take up the same amount of space in the memory as well as one word without an image. (Paivio, 1983: 9)

temps que la chaleur et la lumière du soleil, nous percevons sa valeur pour nous. Et c'est ainsi que tous les phénomènes de la vie qui nous entourent font corps avec des valuations. (Volosinov 1981: 193)

Beelden zijn dus complexe, door oordelen gekleurde informatievehikels. Die eigenschappen gelden nog meer voor de narratieve verbeelding, voor de bewegende en aan elkaar gekoppelde beelden die we in fictionele verhalen ontmoeten. Fictie is in staat tot een creatieve omvorming van de beelden die we uit onze waarneming en uit onze herinnering ter beschikking hebben; het neemt die beelden immers op in een reeks verhaalprocessen die ons toelaat ons een wereld-in-beweging voor te stellen. Daardoor stijgt de complexiteit en de evaluatieve kracht van de beelden. De narratieve verbeelding is, zoals boven reeds werd gesteld, een vorm van kennis. Zij is "scheppend," zegt Ferdinand Alquié: "elle présente des situations futures, ou de pure fantaisie, elle découvre, elle invente." (Alquié 1939: 266) Alquié, een leerling van Bergson en een van de mentoren van Gilles Deleuze, benadrukt in zijn *Leçons de philosophie* dat verbeeldingskracht veel meer is dan het vermogen om zich beelden voor te stellen. Hij gaat zelfs zo ver te stellen dat dit het meest vitale vermogen van het menselijke brein is:

Le pouvoir d'inventer qui est en nous ne porte pas seulement sur des combinaisons d'images, mais sur des idées, des jugements. Par "imagination" il faut donc entendre toute pensée en exercice, contemplant ou combinant des matériaux représentatifs. L'imagination, c'est la pensée même. (Alquié 1939: 266)

De narratieve verbeelding creëert systematische kennis over veranderingen in de wereld met puur mentale middelen; het is een laboratorium waarin de veranderingen worden geënceneerd, waarin de tendensen in onze wereld worden verkend om ze in het leven buiten de literatuur beter te begrijpen en hen eventueel bij te sturen.

Hoewel via de inzichten van Ryle, Bruner en Alquié bleek dat narratieve verbeelding een realiteit is die zich onderscheidt van perceptie en logica, is daarmee nog niets gezegd over hoe die realiteit moet worden bestudeerd. Van de klassieke narratologie hoeft men niet veel methodologische steun te verwachten. De narratologie bestudeert de tekstuele constanten van een verhaal en zal bijvoorbeeld een onderscheid maken tussen verschillende retorische strategieën waarmee de tekst op papier komt (tijdsvolgorde, ver-

telperspectief) en nagaan hoe die strategieën de gebeurtenissen in een tekst ordenen. Maar vragen naar de beeldkwaliteit van zulke teksten en de gebeurtenissen die erin worden voorgesteld, komen daarbij niet aan bod. In recentere narratologische theorieën besteedt men de laatste jaren echter steeds meer aandacht aan zulke vragen. Terwijl de narratologie in de eerste jaren van haar ontstaan vooral een tekstwetenschap was, worden teksten nu in toenemende mate gelezen als culturele objecten die via talloze mentale operaties betekenis krijgen. In de postklassieke narratologie – om een adequate, door Luc Herman en Bart Vervaeck geijkte term te gebruiken – houdt men zich bezig met de mogelijke werelden die via verhalen worden gecommuniceerd (Eco 1979, Marie-Laure Ryan 1991, Pavel 1986, Dolezel 1979). In het receptieonderzoek gaat men ervan uit dat verhalen strategieën aanwenden om de verbeelding van de lezer te prikkelen. In de filmtheorie deed zich – weliswaar in een kortere tijdspanne – hetzelfde fenomeen voor. Bij de eerste pogingen om een narratologie van het filmbeeld te schrijven, werd er gretig geput uit het semiotische analytische arsenaal (bv. Christian Metz). Sinds het verschijnen van Gilles Deleuzes “Cinema” komen steeds meer filmtheoretici tot de conclusie dat films betekenis krijgen via bewustzijnsprocessen die niet zomaar af te leiden zijn uit de structuur van de beeldtaal zelf.

Een van de theoretici die op het vlak van de narratieve verbeelding pionierswerk verrichtte, is de literatuurhistoricus Michael Bachtin. Het onderzoek dat ik hieronder onderneem, is een poging om de – vanuit dit perspectief nog onvoldoende bestudeerde – inzichten van de Russische literatuurwetenschapper in een systematische theorie onder te brengen. Met de hulp van inzichten uit de postklassieke narratologie (Umberto Eco, David Herman, maar ook de in menig opzicht als postklassiek te bestempelen Jurij Lotman) zal ik een van de sleutelconcepten van Bachtins denken onder de loep nemen. Via het chronotoopconcept blijkt het vage begrip “mentaal beeld” immers al een stuk hanteerbaarder.³ Als narratieve beelden worden gezien als mentale voorstellingen die via tijd (chronos) en ruimte

³ Darko Suvin, niet toevallig een specialist in avonturenverhalen (Sciencefiction) heeft al vroeg de pragmatische wending in de narratologie geanticipeerd door de Mogelijke Werelden-theorie te verbinden met het denken van Bachtin. “The PW [possible world] is constructed by the reader’s ideologically restrained imagination, it is a signified and representamen, to be clearly distinguished from the text surface, which is a signifier and representans”. (Suvin 1989: 40).

(topos) worden geordend, wordt het mogelijk om enkele wetten van de narratieve verbeelding te beschrijven. Zo kunnen enkele constanten, enkele basisvormen van de narratieve verbeelding ontdekt worden en wordt het bovendien mogelijk een aantal combinatieregels met betrekking tot die basisvormen te formuleren. Net als de waarnemingspsychologen, die constanten ontdekken in de waarnemingsstrategieën van de mens (bijvoorbeeld de figuur-achtergrondwet van de Gestaltpsychologie), slaagt men er met de hulp van Bachtin in om enkele elementaire strategieën van de menselijke verbeelding in kaart te brengen.

Voor Bachtin zijn de bouwstenen van een verhaal niet in eerste instantie woorden en zinnen (of, in het geval van film, lichtbeelden op pellicule) maar veeleer verbeelde entiteiten. In zijn voornaamste essay over dit onderwerp, *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel* (1937-1938) stelt Bachtin kernachtig en tegelijk polemisch: “Any and every literary image is chronotopic. Language, as a treasure-house of images, is fundamentally chronotopic” (FTC 251).⁴ De verbeeldingswerkelijkheid die narratieve chronotopen genereren, is vanuit het postformalistische perspectief van Bachtin niet alleen een “tekstuele vorm” en zeker niet louter verhaalstechniek. De verhaalbeelden zijn voor hem van eenzelfde orde als voor Bruner en Alquié. Omdat ze verbeeldingsconstructies zijn, behoren ze niet tot de tekst als dusdanig, maar zijn ze veeleer “forms of cognition”. Dit betekent echter niet dat narratieve beelden onwerkelijk zijn, integendeel: ze zijn “forms of the most immediate reality” (FTC 85; Morson & Emerson 1990: 367; Holquist 1990: 151). Hoewel tijd en ruimte wel degelijk narratologische fenomenen zijn, en hoewel tijd bestudeerd kan worden via Genettes concepten (analeps, proleps, duur, volgorde, etc.) en ruimte in de tekst wordt gerealiseerd met behulp van tekstueel beschrijfbare focalisaties, is dit niet de reden waarom mensen verhalen tot zich nemen.

First and foremost, we experience [chronotopes] in the external material being of the work and in its purely external composition. But this material of the work is not dead, it is speaking, signifying (it involves signs); we not only see and perceive it but in it we can hear voices. [...] The text as such never appears as a dead thing; beginning with any text – and sometimes passing through a lengthy series of

⁴ Voortaan zal ik dit werk “Bachtins chronotopenstudie” noemen en er via de afkorting “FTC” aan refereren.

mediating links – we always arrive, in the final analysis, at the human voice, which is to say we come up against the human being. (Bakhtin 1981: 252-253)

Het begrip ‘chronotoop’ moet met andere woorden gerelateerd worden aan de menselijke stem of aan de instantie die men kan beschouwen als de boodschap achter die stem: de menselijke verbeelding. Om te duiden welke verbeeldingsrealiteit achter de stem van een verteller schuilgaat, kan men zich concentreren op die wetten van de verbeelding die alles te maken hebben met tijd en ruimte. De narratieve verbeelding beeldt immers situaties uit die ruimtelijke en temporele coördinaten bezitten. Situaties in de narratieve verbeelding veranderen bovendien in de ruimte en door de tijd heen.

Commentatoren benadrukken graag dat Bachtin beïnvloed werd door Kants idee dat de menselijke kennis tot stand komt via psychologische (transcendentale) operaties die met ruimtelijke categorieën en met tijd werken. Tijd en ruimte, zegt Holquist, zijn essentiële bouwstenen van de menselijke perceptie (Holquist 1990: 115) en komen om die reden terug bij het “waarnemen” van literaire beelden. Hierboven stelde ik echter dat er een groot verschil is tussen perceptiebeelden en narratieve beelden. Hun ervaringsstructuur is weliswaar gelijklopend, maar in wezen gaat het om twee verschillende vormen van mentale beeldvorming. Bachtin profileert zich m.i. vooral als een specialist van de narratieve verbeelding, van de tijdruimtelijke patronen die specifiek zijn voor verhalen, omdat ze verandering begrijpbaar maken. Bovendien is hij, in tegenstelling tot Kant, niet geïnteresseerd in de a-priori-voorwaarden van de ervaring, maar wel in de a-posteriori-voorwaarden van de ervaring. Die interesse maakt hem verwant aan Gilles Deleuze, die met zijn “transcendentale empirisme” eveneens op zoek ging naar de wetten die kenmerkend zijn voor de effecten van onze ervaring – de wetten van de beelden in de menselijke verbeelding. De oorsprong van de ervaring in tijd en ruimte is niet wat Bachtin interesseert; wel de manier waarop de *effecten* van de ervaring via tijd en ruimte geordend worden. Vandaar dat ik wil stellen dat chronotopen voor Bachtin synoniem zijn met verbeeldingseffecten. Het onderzoeksobject van de chronotopenstudie zijn dus die verbeeldingseffecten die de wereld bij een verteller oproept voordat, en terwijl hij ze in een tekst uitwerkt, en die verbeeldings-

effecten die een verhaal oproept tijdens het lezen of tijdens het bekijken van een film. Bachtin was de eerste literatuurwetenschapper die probeerde om die effecten in kaart te brengen.⁵ In aanzet is hij erin geslaagd de eerste steen te leggen van een “grammatica van de verbeelding”. De grammatica van de verbeelding die in Bachtins werk besloten ligt, wordt in dit boek als volgt gereconstrueerd.

In eerste instantie ga ik op zoek naar de bouwstenen van de narratieve verbeelding: naargelang van de abstractiegraad van het narratieve beeld, onderscheid ik verschillende types van narratieve verbeelding. De beelden blijken tijd en ruimte als (onlosmakelijk verbonden) coördinaten te hebben, maar de spatiale component treedt nu eens wat abstracter en dan weer wat concreter op de voorgrond, zodat er duidelijke niveauverschillen ontstaan. Ik zal chronotopen op drie niveaus onderzoeken en spreken over actieruimte-chronotopen, plotruimte-chronotopen en wereldbeeld-chronotopen. Een chronotoop kan immers een gebeurtenis in een min of meer visualiseerbare ruimte betreffen (= actieruimte-chronotoop, zoals een achtervolging in een griezelverhaal), een tijdsontwikkeling in de abstracte totaliteit van de fictionele wereld aanschouwelijk maken (tijd en ruimte komen samen in wat Jurij Lotman in een Bachtincommentaar de “plotruimte” noemde) en kan ten slotte betrekking hebben op een abstracte filosofische voorstelling omtrent de morele implicaties van de geschetste gebeurtenissen, in verband met de geschiedenis van de mensheid of eventueel zelfs met

⁵ Literatuur-, film- en theaterwetenschappers bestuderen doorgaans effecten van verhalen, maar reduceren die effecten tot de thema's of ideeën die de recipiënt uit een verhaal afleidt. Zulke abstracta, zegt Bachtin (FTC 250), zijn niet bestudeerbaar zonder rekening te houden met de verbeeldingsstrategieën die eraan vooraf gaan. In zijn studie over de transcendentale voorwaarden van de perceptie van filmbeelden heeft Deleuze dit principe in praktijk gebracht door de pragmatische semiotiek van C.S. Peirce (en meer bepaald diens theorie over de tekenfuncties die aan de interpretant-mechanismen worden toegeschreven) te koppelen aan filosofische reflecties over ‘tijd’. Die weg wil ik hier ook bewandelen – zij het dat ik het semiotische aspect *en sourdine* aan bod laat komen en me zal toeleggen op Bachtins chronotopentheorie. In deze studie ruimt de vraag “qu'est-ce que ça veut dire” plaats voor een nieuwe vraag: “comment ça marche”. (Deleuze 1972: 130) Roland Barthes heeft – in dialoog met een van Deleuzes belangrijkste werken, “L'Anti-Oedipe” (1972) – het effect van kunst zeer treffend verwoord: “Le plaisir du texte c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi”. (Barthes 1973: 30) Barthes wijst met zijn uitspraak op een ervaringsproces dat iedere kunstliefhebber als evident ervaart, maar dat in kunsttheorieën nauwelijks aan bod komt.

de orde in Gods scheppingsplan (= wereldbeeld-chronotoop).⁶ Opmerkelijk is dat verhalen onze verbeelding op deze drie niveaus prikkelen. Een succesvolle verteller zorgt er doorgaans voor dat er op elk niveau iets te beleven valt.

Het *eerste hoofdstuk* van dit boek is gewijd aan deze “syntaxis van de narratieve verbeelding”, aan de interacties en de eigenaardigheden van de verschillende verbeeldingsgraden in een verhaal. Het *tweede hoofdstuk* bouwt hierop voort en maakt een inventaris van de verbeeldingsconstanten die op elk niveau van chronotopische verbeelding optreden. Op het niveau van de actieruimte-chronotoop blijken evenwichts- en conflictchronotopen de meest opvallende constanten; op dat van de plotruimte-chronotoop zijn dat teleologische en dialogische chronotopen. Het beeld van een vredig dorpje (een evenwichtschronotoop) verschilt sterk van de representatie van zeerovers die een liefdespaar scheiden (conflictchronotoop), net zoals een doelgerichte, strak afgemeten plotontwikkeling contrasteert met een netwerk van spanningsverhoudingen tussen psychologische situaties, die aan personages of aan groepen van personages gebonden kunnen zijn.

Het voornaamste criterium om soorten actieruimtes en soorten plotruimtes te onderscheiden is “tijd”. Binnen elk van de niveaus kan men via tijdsconcepten dan nog verdere onderverdelingen maken: evenwicht en conflict hebben bijvoorbeeld een nauwe band met tijdsconcepten als herhaling en toeval. Teleologisch en dialogisch zijn verbeeldingsconstructies op basis van de rol die respectievelijk het eindmoment (het Eschaton) en het beslissende moment (het Kairos) spelen bij de plotconstructie. Dat tijd zo’n belangrijk criterium is, heeft veel te maken met extra-narratieve redenen. Het denken via verbeelding volgt in niet geringe mate het denken over de wereld, zoals dat in de wereld buiten de literatuur bestaat. Zo is er een duidelijk verband vast te stellen tussen de fictionele wereld en de filosofische visies over de wereld buiten het verhaal. Als verhalen een specifieke compositie gemeen-

⁶ Deze neologismen zijn ietwat pleonastisch van aard. In een actieruimte zorgt “actie” voor “tijd”, in een plotruimte staat “plot” voor tijdsontwikkeling, en in een beeld van de wereld zijn tijd en ruimte sowieso geïmpliceerd. De toevoeging “chronotoop” is in die zin wat overbodig. Het is niettemin van belang om te onderstrepen dat deze termen betrekking hebben op verbeeldingseffecten. Omdat de term chronotoop dit perfect uitdrukt, wordt de term toch aan de concepten “actieruimte”, “plotruimte” en “wereldbeeld” toegevoegd.

schappelijk hebben, dan blijkt dat vaak verband te houden met het gemeenschappelijke wereldbeeld dat achter de fictionele wereld schuilgaat. In de Bachtin-studie stelt men die link als volgt voor: “Since authors model whole worlds, they are ineluctably forced to employ the organizing categories of the worlds that they themselves inhabit” (Clark & Holquist 1984: 278). Wereldbeelden en hun invloed op genres zullen al even aan bod komen bij de bespreking van de chronotopentypes in hoofdstuk twee, maar zullen centraal staan in een afzonderlijk hoofdstuk. In dit *derde hoofdstuk* wordt nagegaan welke genrepatronen er kunnen worden afgeleid uit de algemene inzichten over verbeelding. Binnen een teleologische chronotop zijn er verschillende varianten mogelijk, al naargelang van de positie van de conflictchronotop in het geheel. De positie van het conflict bepaalt immers de tijdsontwikkeling ten gronde: de voorstelling van een fictionele wereld waarin het conflict geprangd wordt tussen twee beelden van evenwicht (een *missiechronotop*) zal worden onderscheiden van de *regeneratiechronotop* (een voorstelling waarbij het verhaal na een reeks van conflicten uitmondt in een evenwicht) en van de *degradatiechronotop* (een tragisch beeld waarin het verlies aan evenwicht centraal staat). Voor dialogische chronotopen zal er een onderscheid aangebracht worden op basis van verschillen in het netwerk van verhaalcomponenten: een netwerk waarin de personages tragische (degradatie)momenten doormaken, waarin ze regenereren of waarin beide componenten gelijkmatig aanwezig zijn, in respectievelijk tragische, komische en tragikomische chronotopen.

Uit dit overzicht zal moeten blijken dat de basisintuïties omtrent verbeelding en omtrent het samengaan van tijdsconcepten en ruimtelijke niveaus leiden tot nieuwe inzichten op het vlak van de verhaaltheorie: (1) visies op de aard van narratieve communicatie (het werk, het publiek en de maker construeren de narratieve verbeeldingswereld op hun eigen manier), (2) de opbouw van literaire teksten, (3) de intertekstuele relaties tussen verhalen (sommige motieven zijn bijzonder krachtige tijdruimtelijke beelden die door de verhaalcultuur reizen en steeds nieuwe varianten genereren), (4) de verbeeldingsconstanten die bij een groep teksten optreden (de genres van de verhaalcultuur baseren zich op temporele en spatiale patronen) en ten slotte (5) de rol die verbeelding speelt in de strategieën waarmee mensen hun wereld proberen te begrijpen (de keuze voor een bijzondere tijdruimte ligt niet zelden aan de basis van ideologische vooronderstellingen).

Zulke vragen kunnen alleen worden beantwoord als we inzicht krijgen in de aard en de macht van verbeeldingsconstructies. Na decennia waarin de semiotische narratologie of de structuralistische literatuurwetenschap taal boven verbeelding plaatste, is het hoog tijd om verbeelding boven taal te plaatsen.

I. DE BOUWSTENEN VAN DE NARRATIEVE VERBEELDING

1. *Tijd als hoeksteen van de narratieve verbeelding*

De verbeeldingstheorie die Bachtin ontwerpt, wijkt in hoge mate af van de traditionele pogingen om narratieve verbeelding te conceptualiseren. Noch de formalistisch-structuralistische literatuurwetenschap, noch de hermeneutische of filologische methodologie kunnen op zijn instemming rekenen. Formalisten en structuralisten hebben zich – uit terechte onvrede met de verhaalwetenschappers die zich met vage entiteiten als “thema’s”, “mentaliteiten” en “intenties” bezighielden – decennia lang uitgesloofd om de narratieve verbeelding een wetenschappelijke basis te geven. Zij meenden dat het tekstuele materiaal voor die aanpak het meest vruchtbare onderzoeksobject vormde. Bachtin daarentegen stelt dat de grondstof van verhalen mentale beelden zijn, en hij weigert de blijde boodschap van het Russisch Formalisme te geloven dat men die verbeelding in kaart kan brengen via de beschrijving van de expressiemiddelen. Zijn postformalistische aanpak wijkt echter net zozeer af van traditioneel hermeneutisch onderzoek (zoals dat van de thematologie of de mentaliteitsgeschiedschrijving), want de narratieve verbeelding laat zich volgens hem niet herleiden tot uit de narratieve beelden geabstraheerde betekenissen. In de Duitse *Motiv- und Stoffgeschichte* (Frenzel, Daemmrich) en in de thematologische school van het Franse comparatisme (Trousson en de Geneefse thematologische school rond Poulet en Starobinski) heeft men de literaire verbeelding proberen te duiden via concepten als ‘thema’ of ‘motief’. Het grote gebrek van zulke theorieën is dat men de narratieve beelden abstraheert tot concepten en dat men vervolgens enkel nog die concepten vergelijkt. Dit levert weliswaar inzichten op over de intertekstuele relaties tussen verhalen uit verschillende periodes en taalgebieden, maar over de ervaringen die zulke beelden oproepen, of over de ervaringen die eraan voorafgaan, wordt niets gezegd. Bachtins houding wijkt af van een dergelijke thematologische onderneming. Abstracte thema’s als “liefde”, “verdriet” of “dood”, zo stelt hij, parasiteren op de narratieve verbeelding en op de ervaringen die via de verhalen gestalte krijgen.

All the novel's abstract elements [...] gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. (FTC 250)

Problematisch in de thematologie is bovendien het feit dat men, in plaats van de denkprocessen achter de narratieve verbeelding te vatten, meer geïnteresseerd is in een catalogoog van literaire beelden. Zo verzamelt men bijvoorbeeld beelden over liefde (het dubbelzelfmoord-motief, het Romeo en Julia-thema) en becommentarieert men hun verspreiding en hun impact. Zulke typologieën zijn niet alleen vrij steriel, ze leiden bovendien ook niet tot inzicht in de literatuurgeschiedenis. Integendeel, meestal kleeft er een hang naar universalisme aan de traditionele thematologische studies, alsof men de eeuwige verhalen van de mensheid op het spoor wil komen. Met behulp van thematische catalogi kan men onmogelijk doordringen tot de historische verankering van literaire beelden en komen de belangrijkste vragen over de narratieve cultuur niet aan bod: waarom stelt men liefde in de Griekse avonturenroman voor als iets dat eeuwig duurt en is het bij Balzac een strijd die door het toeval wordt bepaald? Waarom bezingt het epos universele waarden en zijn picareske helden de gevangenen van een contingente wereld? Om thema's goed te kunnen duiden, moet men volgens Bachtin inzicht hebben in de verbeeldingsstrategieën die in een bepaalde periode voorhanden zijn. Of zoals Morson en Emerson het uitdrukken: "for us to understand [...] meanings, they must reach us; they must pass through the gates of the chronotope" (Morson & Emerson 1990: 432).

1.1. *Tijd als actie*

Om de thematiek van een verhaal ten gronde te bespreken, moet eerst werk gemaakt worden van de studie van de beeldvorming in de verhalen. De basis voor die methodologische ingreep is het inzicht dat een verhaal een wereld-in-beweging toont. Verhalen brengen interessante evoluties en processen ter sprake en bedienen zich daarbij van beelden die eveneens door verandering zijn gekenmerkt. De gebeurtenissen die in een verhaal aan elkaar geregen worden, zijn immers ook "bewegende beelden". In die zin is tijd de hoeksteen van een chronotopisch beeld, is het de basis van een narratieve verbeeldingsconstructie. Perceptuele beelden (de blik op, of een foto van een landschap) of verbeelde objecten (het gezicht van een afwezige geliefde) kunnen perfect bestaan zonder dat er tijdsontwikkeling is. Een