

Masterproef aangeboden tot
het verkrijgen van het
diploma Master of Arts in het
vertalen

Psychologisch trauma in beeld: narratologische analyse van Milan Hulsings beeldroman *De Aanslag*

Door: Alexander Colin
Promotor: Inge Lanslots

ACADEMIEJAAR 2015-2016

Voorwoord

Ik sluit mijn Master in het Vertalen af met deze masterproef, toegespitst op een narratologisch onderzoek van een graphic novel. Graag wil ik mijn promotor, mevrouw Inge Lanslots, bedanken voor haar feedback en steun tijdens het denk- en schrijfproces. Ten slotte wil ik ook mijn vrienden en familie bedanken voor hun steun en geduld.

Abstract

In this master's thesis a narratological analysis of the graphic novel *De Aanslag* by Milan Hulsing (2015) is conducted. Hulsing made a graphic interpretation of Harry Mulisch's eponymous novel, wanting to tell the same psychologically tense story in images rather than in words (he only incorporated the dialogues and thoughts of the main character). The thesis aims to examine Hulsing's techniques and choices to achieve this goal, analyzing them in a narratological study. For this analysis, several models from the structuralist narratological approach are used, paying extra attention to that by Genette, which was already partially utilized by Ann Miller for the study of a French comic book in 2007.

The present study first explains the difference and similarities between graphic novels and regular comic books, describing the most important specific features and characteristics of both. Secondly, Hulsing's graphic novel is examined as a translation, pinning it down as an adaptation, a supersemiotic translation and a polysemiotic text. In the following part, the study focuses on the structuralist narratological approaches, providing examples and context in which they may appear. The main focus lies on Genette's notions of *narration*, *récit* and *histoire*, which are then further elucidated, and the practical application on the graphic novel genre. The analysis shows that Hulsing pays specific attention to the use of colour and drawing style, metaphorical images, focalisation and time structure. Although his approach is intended to evoke the psychological trauma and struggle of the main character by the use of images instead of words, the traditional structuralist approach is applicable to his graphic novel to the extent that it explains Hulsing's techniques from a narratological point of view. It is therefore also interesting to see that a traditional narratological method can be applied to a relatively new medium within literature.

Inhoudstafel

Voorwoord	1
Abstract	2
Inleiding.....	5
1 De specificiteit van de beeldroman	7
1.1 De strip.....	7
1.2 De beeldroman versus de strip.....	9
1.2.1 Vorm en inhoud	12
1.2.2 Publicatieformaat	14
1.2.3 Publicatie en distributie.....	14
1.3 Een open genre?	15
2 Hulsings beeldroman als vertaling.....	16
2.1 Verstripping.....	16
2.2 Vertaling	18
2.3 Adaptatie	19
3 Methodologie	21
3.1 Wat is narratologie?	21
3.2 Narratologie in strips.....	23
3.2.1 Een structuralistische basis.....	28
3.2.2 Focus van het onderzoek.....	41
4 Analyse	42
4.1 De Aanslag: het verhaal van Mulisch.....	42
4.2 De specifieke tekenstijl van Hulsing in <i>De Aanslag</i>	43
4.3 De vertelinstantie	44
4.4 Algemene structuur van de striproman	45
4.5 Proloog.....	48
4.5.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis.....	48
4.5.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	53
4.6 Hoofdstuk 1: 1952.....	60
4.6.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis.....	60
4.6.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	74
4.7 Hoofdstuk 2: 1956.....	92
4.7.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis.....	92
4.7.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	105
4.8 Hoofdstuk 3: 1959.....	117
4.8.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis.....	117
4.8.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	122
4.9 Hoofdstuk 4: Londen.....	125
4.9.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis.....	125
4.9.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	130
4.10 Hoofdstuk 5: Athene.....	139
4.10.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis	139
4.10.2 Analyse op het niveau van het verhaal.....	144
4.11 Hoofdstuk 6: 1966	148
4.11.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis	148

4.11.2	<i>Analyse op het niveau van het verhaal</i>	170
4.12	Hoofdstuk 7: 1976.....	178
4.12.1	<i>Analyse op het niveau van de geschiedenis</i>	178
4.12.2	<i>Analyse op het niveau van het verhaal</i>	182
4.13	Hoofdstuk 8: 1981.....	189
4.13.1	<i>Analyse op het niveau van de geschiedenis</i>	189
4.13.2	<i>Analyse op het niveau van het verhaal</i>	207
4.14	Conclusies bij de analyse.....	217
5	Besluit	222
6	Referentielijst	225
6.1	Corpus.....	225
6.2	Gerefereerde internetbronnen	225
6.3	Geraadpleegde internetbronnen	225
6.4	Gerefereerde literatuur.....	226
6.5	Geraadpleegde literatuur	228

Inleiding

In 1982 verscheen *De Aanslag*, een roman gesitueerd in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog, geschreven door Harry Mulisch. Het verhaal van Anton Steenwijk, een jongen wiens familie afgeslacht werd omwille van een ongelukkige samenloop van omstandigheden, werd een parel in het oeuvre van Mulisch. Hij omschrijft het opgroeien en het leven van Anton, die ook als volwassene nog blijft worstelen met het trauma uit zijn jeugd, op een treffende manier. Daarom wordt *De Aanslag* vooral beschouwd als een psychologische roman. Meer dan dertig jaar later besloot de Nederlandse striptekenaar Milan Hulsing Mulisch' klassieker te verstrippen. Hulsing beweert "een persoonlijke band" te hebben met het boek en wilde een striproman creëren die moest "passen bij de klare stijl van Mulisch" (De Weyer, 29.04.2015).

Deze masterproef wil onderzoeken op welke manier Hulsing de psychologie van *De Aanslag* heeft kunnen verwerken in een striproman. Het interessante aan Hulsings striproman is namelijk dat hij afgezien van dialogen en Antons gedachten, geen tekst heeft overgenomen uit de originele roman. Hij heeft met andere woorden geprobeerd om hetzelfde beklijvende verhaal, dezelfde emoties en hetzelfde trauma te vatten in beelden. Om de technieken die Hulsing daarvoor aanwendde in een wetenschappelijk kader te kunnen benoemen, wordt in deze masterproef de striproman narratologisch geanalyseerd aan de hand van bekende structuralistische modellen. Daarbij wordt er vooral aandacht besteed aan de inzichten van Genette en Miller (die Genettes theorie reeds gedeeltelijk toepaste op het stripmedium).

Enerzijds is het dus interessant om Hulsings aanpak te kaderen in een wetenschappelijk narratologisch onderzoek, waarbij de nadruk ligt op de analyse van het psychologische aspect van de roman, en anderzijds om te onderzoeken in welke mate het structuralisme, dat in feite bedoeld is om zuiver geschreven tekst te analyseren, toepasbaar is op het stripmedium.

In hoofdstuk 1 van deze masterproef wordt allereerst uitgelegd wat een graphic novel precies is en wat de verschillen zijn met een gewone strip. Vervolgens wordt in hoofdstuk 2 Hulsings verstripping gekaderd als vertaling/adaptatie van het origineel. Hoofdstuk 3 spitst zich toe op de methodologie, waarbij alle narratologische modellen die gebruikt worden in de analyse, uitgelegd worden. In hoofdstuk 4 wordt de striproman volgens diezelfde

modellen geanalyseerd. Uit de analyse blijkt dat de structuralistische methode goed toepasbaar is op de striproman *De Aanslag* en dat zowel Hulsings tekenstijl, tijdstructuur, kleurgebruik, focalisatie als gebruik van metaforische kaders bijdragen aan de uitwerking van het psychologische aspect. Na de analyse volgt het besluit van deze masterproef.

1 De specificiteit van de beeldroman

De beeldroman staat ook wel bekend onder de term striproman, literaire strip, (grafisch) beeldverhaal en dergelijke meer, maar er lijkt geen sluitende definitie voor te bestaan. Dat ligt waarschijnlijk aan het feit dat de *graphic novel* een relatief nieuwe term is. De term maakte zijn opgang in 1964 toen Amerikaanse uitgever en striprecensent Richard Kyle hem gebruikte in een nieuwsbrief van de *Comic Amateur Press Alliance*. Kyle importeerde als een van de eerste de Europese strip (vooral de Franse *bande dessinée* in kleur en met een harde kaft) naar Amerika. Hij bediende zich toen van de naam “graphic story”, die later zou uitgroeien tot “graphic novel”. Daarmee probeerde hij Amerikaanse stripauteurs te motiveren om de typisch Amerikaanse *comics* te overstijgen en een hoger niveau na te streven. Kyle hoopte ook korte metten te maken met de pejoratieve klank van het woord *comic*, dat impliceerde dat een strip per definitie komisch en enkel bedoeld voor kinderen was (Geerts, 2009, p. 16). De term “graphic novel” werd echter pas jaren later populair dankzij Will Eisners beeldroman *A Contract with God and Other Tenement Stories* uit 1978 (Wolk, 2007, p. 61). Zijn roman was niet per se de eerste beeldroman, noch de eerste die met de term kwam aanzetten, maar was het eerste prestigieuze werk dat aldus beschouwd werd (Wolk, 2007, p. 62).

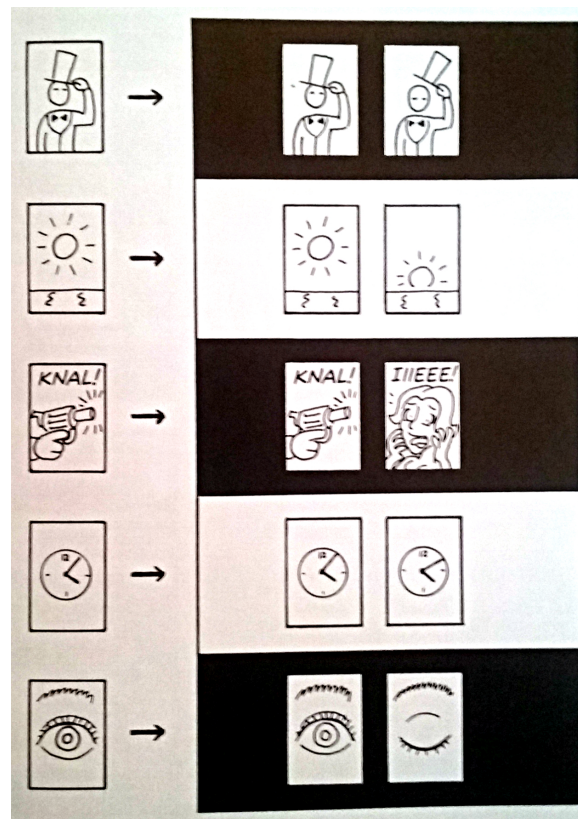
Zoals blijkt uit de geschiedenis van de term, komt de *graphic novel* voort uit de strip. Het is daarom belangrijk om eerst de strip te bespreken alvorens in te gaan op de specificiteit van de beeldroman.

1.1 De strip

De strip wordt door verschillende auteurs en wetenschappers op verschillende manieren geïnterpreteerd. Waar de Belgische stripwetenschapper Groensteen het heeft over “een systeem” (Groensteen, 1999), spreken anderen over “een genre” (Kaindl, 1999; Kaindl, 2004) of “een medium¹” (Zanettin, 2014, pp. 5-6). Eisner, een Amerikaanse striptekenaar, kwam in zijn boek *Comics and Sequential Art* aanzetten met een eerste definitie, namelijk

¹ In deze context betekent medium “al wat dient tot overdracht van informatie” (Van Dale, 2016).

“sequentiële kunst” (Eisner, 1985). “Sequentieel” slaat eenvoudigweg op het feit dat de acties in een strip voorgesteld worden als een sequentie van aparte, stilstaande beelden.



Afbeelding 1

Bron: McCloud, 1993, p. 5

Eisners definitie werd een kleine tien jaar later bijgeschaafd door Scott McCloud, ook een Amerikaanse striptekenaar en -theoreticus. In zijn boek *Understanding Comics: De Onzichtbare Kunst* (1993) reflecteerde hij over de aard en geschiedenis van stripverhalen. Wat McClouds boek extra interessant maakt, is dat hij het geschreven heeft in de vorm van een strip, waardoor hij er een soort “meta-strip” van gemaakt heeft (Dubois, 2010, p. 12). McCloud voegde aan Eisners omschrijving verschillende andere kenmerken toe. Omdat hij “sequentiële kunst” te vaag vond, werd de term “visuele” ertussen geplaatst. De definitie was echter nog steeds te vaag, aangezien “sequentiële visuele kunst” ook betrekking kan hebben op animatie (tekenfilms). Zoals McCloud het stelt, is het grootste verschil tussen animatie en strip het feit “dat animatie wel *temporeel* sequentieel is, maar niet werkt met ruimtelijke juxtapositie, zoals de strip” (McCloud, 1993, p. 7). In strips wordt het temporele aspect immers vertaald naar het ruimtelijke aspect, want het gaat om een gedrukt medium.

Om die reden voegde McCloud “nevengeschikt” toe aan de definitie. Vervolgens verving hij ook het woord kunst (dat subjectief geladen was) door “picturale en andere beelden”, dat zowel de illustraties als de tekst moest overkoepelen (McCloud, 1993, p. 8).

Al die termen en reflectie leidden uiteindelijk tot deze aangepaste definitie:

“Strips zijn nevengeschikte, picturale en andere beelden in doelbewuste sequentie, bedoeld om informatie over te dragen en/of om een esthetische respons bij de toeschouwer teweeg te brengen.” (McCloud, 1993, p. 9)

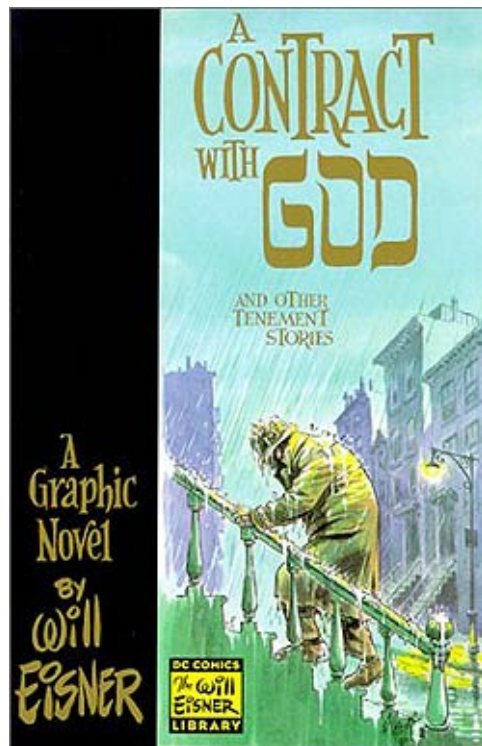
Er bestaan echter nog andere definities, zoals onderstaande van Kaindl (1999):

“Comics are narrative forms in which the story is told in a series of at least two separate pictures. The individual pictures provide contexts for one another, thus distinguishing comics from single-frame cartoons. Comics involve linguistic, typographic and pictorial signs and combinations of signs as well as a number of specific components such as speech-bubbles, speed lines, onomatopoeia etc., which serve particular functions. The form and use of these elements are subject to culture-specific conventions.” (Kaindl, 1999, p. 264).

Het feit dat zowel McCloud als Kaindl in meer of mindere mate benadrukken dat strips een verhaal vertellen (informatie overdragen), onderbouwt de opvatting van de strip als medium.

1.2 De beeldroman versus de strip

Zoals eerder al vermeld, is de term graphic novel ontstaan als kritiek op de heersende cultuur van *comics* in Amerika in de jaren zestig, maar werd hij pas een vaste waarde dankzij Will Eisner en zijn werk *A Contract with God and Other Tenement Stories* uit 1978 (Wolk, 2007, p. 61). Bij Eisners gepubliceerde werk verscheen de term op de cover, zodat consumenten meteen wisten dat het niet louter om een stripverhaal ging.



Afbeelding 2

Bron: Arnold, 14.11.2003

Eisner noemde het gebruik van de benaming enigszins toevallig. Iets in hem waarschuwde hem om zijn werk in een telefoongesprek niet voor te stellen aan de uitgever als een strip, omdat die anders meteen zou opleggen (Arnold, 14/11/2003). Daarom verwoordde hij het als een *graphic novel*, zonder er bij stil te staan dat die term in feite al bestond. De benaming was in elk geval bedoeld als een breuk met de standaard van de bekende strip. Eisner wilde een strip creëren die eruit zag als een boek, een roman, en vond het een noodzaak dat het werk in kwestie dan ook een passende naam kreeg (Arnold, 14.11.2003). Zijn beeldroman was echter nog niet helemaal een beeldroman zoals die vandaag wordt opgevat; *A Contract With God* bestond uit vier korte verhalen en was dus niet één verhaal van romanlengte. Art Spiegelman, die ten tijde van het verschijnen van Eisners beeldroman zelf bezig was aan zijn bekende Holocaust-striproman *Maus*, zei er het volgende over:

"I liked one of the stories very much but it didn't register with me as having anything to do with what I had already climbed on my isolated tower to try to make, which was a long comic book that would need a bookmark." (Arnold, 14.11.2013)

Na verloop van tijd keurde Eisner zelf de term af, omdat hij die “te beperkend” vond. Uiteindelijk gaf hij de voorkeur aan “graphic literature” of “graphic story” (Arnold, 14.11.2013). Ook Spiegelman is niet zo gek op de naam graphic novel:

“I’m called the father of the modern graphic novel. If that’s true, I want a blood test,” [...] ‘Graphic novel’ sounds more respectable, but I prefer ‘comics’ because it credits the medium. [‘Comics’] is a dumb word, but that’s what they are.” (Kehe, 12.03.2009)

Wel erkent Spiegelman dat *comic* de indruk lijkt te wekken dat het om humoristische strips gaat, terwijl dat geen “intrinsieke component is van het medium”, dus nuanceert hij zijn mening (Young, 2003, p. 27).

“Rather than comic [...] I prefer the word co-mix, to mix together, because to talk about comics is to talk about mixing together words and pictures to tell a story.” (Young, 2003, p. 27)

We kunnen dus wel stellen dat er discussie is of de term (graphic novel) op zichzelf meerwaarde heeft of niet en hoe hij past binnen het stripmedium (Meyer, 2013, p. 274). Zo vroeg Derek Parker Royal, een professor aan de universiteit van Texas, zich het volgende af:

“Does this name [graphic novel] provide more gravitas to the medium, or is it merely a critical (and commercial) affectation? Is ‘novel’ a useful word to apply to a long-form comic, or does the imposition of terminology from textual fiction delegitimize the unique project of comics as a medium?” (Meyer, 2013, p. 274)

Verschillende academici pleiten dan ook voor het gebruik van “graphic narrative” in plaats van “graphic novel”, om de nadruk te leggen op het narratologische aspect (Meyer, 2013, p. 274). Stephen Tabachnick, professor aan de universiteit van Memphis, is echter van mening dat “de beeldroman een verlenging is van de strip, geschreven door volwassenen voor volwassenen”. Daar voegt hij nog aan toe dat beeldromans “ernstige inhoud behandelen op een ernstige artistieke manier en daarbij gebruik maken van kwalitatief hoogstaand papier en productietechnieken die niet beschikbaar zijn voor [...] de traditionele strips” (Meyer, 2013, p. 274). Met andere woorden: de graphic novel is gewichtiger dan de strip, of wil dat

toch zijn. Dat blijkt vooral uit het tweede element van de term, “novel”, dat een zekere verwachting oproept bij het publiek op het vlak van onder andere formaat en inhoud (Gravett, 2005, p. 8).

Dat brengt ons bij de theorie van Baetens en Frey, die in hun boek *The Graphic Novel: an Introduction* enkele sleutelbegrippen aanhalen (waaronder formaat en inhoud) om het onderscheid te kunnen maken tussen wat beschouwd wordt als een graphic novel en als een traditionele strip. Volgens hun onderzoek is de beeldroman een medium binnen het domein van de grafische literatuur (Baetens, & Frey, 2015, p. 7). Binnen dat domein moet er de distinctie gemaakt worden tussen de beeldroman en de politieke cartoons in kranten; in principe is het grote verschil daartussen het feit dat een graphic novel een verhaal vertelt, terwijl dat niet “het hoofddoel” is van de politieke cartoon (Baetens, & Frey, 2015, p. 7). Ook moet er onderscheid gemaakt worden tussen de graphic novel en het stripverhaal, wat voor deze masterproef interessant is. Anders dan wat Meyer en Tabachnick beweren, delen Baetens en Frey de strip en de graphic novel wel degelijk op als zijnde twee verschillende media onder de overkoepelde term “grafische literatuur”. Het verschil tussen de strip en de beeldroman uit zich volgens Frey en Baetens op vier niveaus: het niveau van vormgeving, inhoud, publicatieformaat en van productie en distributie.

1.2.1 Vorm en inhoud

Meteen moet al gezegd worden dat op het gebied van vormgeving, het onderscheid tussen de graphic novel en de strip soms moeilijk te maken is. Er zijn namelijk voorbeelden van werken die eerst als stripverhaal gepubliceerd werden, en vervolgens als graphic novel, zoals bijvoorbeeld Dave Gibbon’s *Watchmen* (Baetens, & Frey, 2015, p. 8). De klemtoon ligt op “het narratologische aspect en de lay-out”. Wat de graphic novel op dat gebied tot een op zichzelf staand medium maakt, is de vrijheid die de auteurs/tekenaars zich kunnen veroorloven wat betreft het typische kader (“the grid”) of de “sequentialiteit” van de strip (Baetens, & Frey, 2015, p. 8). Meestal is het zo dat ze ofwel helemaal afwijken van het typische kader voor strips (bijvoorbeeld door het weglaten van de omkadering van de prenten, waardoor ze min of meer in elkaar overvloeien), ofwel grijpen ze terug naar de klassieke, eenvoudige “formats” die het stripverhaal zelf achter zich heeft gelaten (auteurs

die daaraan de voorkeur geven, willen zo weinig mogelijk afleiding creëren van het narratologische aspect). Het belangrijkste is dat er een zekere “persoonlijkheid”, een “herkenbare stijl” naar voren komt (Baetens, & Frey, 2015, p. 9). Met die theorie in gedachten zijn er ook onderzoekers die de graphic novel niet zien als een tegenpool van de strip, maar als een medium *in* een medium, namelijk als onderdeel van het stripmedium waarbinnen het zich profileert door zijn “niet noodzakelijk sequentiële *mise-en-page*” (Meyer, 2007, p. 275).

Ook wat het narratologische aspect in de vormgeving betreft, heeft de graphic novel de vrijheid om vernieuwend uit de hoek te komen. Dat kan door het narratieve ofwel overboord te gooien, ofwel door het extra te beklemtonen. Uiteraard heeft dat ook te maken met het niveau van inhoud (het tweede punt waarmee het onderscheid tussen beeldromans en strips gemaakt kan worden), maar in het algemeen is de verteller in een graphic novel “veel aanwezig, zowel verbaal als visueel, dan het geval is in een stripverhaal, waar het verhaal zichzelf lijkt te vertellen, zonder directe tussenkomst van de verteller” (Baetens, & Frey, 2015, p. 10).

Op het niveau van inhoud willen graphic novels zich van stripverhalen (en dan vooral van superheldenstrips) onderscheiden, door een “ernstige”, “volwassen” inhoud die het realisme niet schuwt (Baetens, & Frey, 2015, p. 11-12). Dat wil echter niet zeggen dat graphic novels niet op fictie gestoeld kunnen zijn, want “de creatie van een boeiend verhaal is niet minder moeilijk in fictie dan in non-fictie” (Baetens, & Frey, 2015, p. 13). Volgens sommigen zijn graphic novels in feite stripverhalen die meer aanzien verworven hebben door de literaire eigenschappen van hun inhoud. Er wordt meer aandacht besteed aan het innerlijke leven en de psychologie van de personages en de thema’s en de plot zijn complexer en gelaagder. Bovendien staat de beeldroman meestal op zichzelf als een afgerond verhaal, terwijl stripverhalen vaak deel uitmaken van een reeks (Wolk, 2007, p. 62).

1.2.2 Publicatieformaat

Zoals eerder vermeld lijkt de term “graphic novel” te insinueren dat het om een type van strip gaat dat ernstig genomen moet worden, in tegenstelling tot het “gewone” stripverhaal, waar bijgevolg op neergekeken wordt. Om die reden begonnen enkele jaren na Eisners *A Contract with God and Other Tenement Stories* andere striptekenaars hun superheldenstrips in mooiere jasjes te steken om ze te kunnen verkopen als graphic novels (wat dan weer zorgde voor een uitholling van de term) (Wolk, 2007, p. 63).

Die ‘mooiere jasjes’ grijpen terug naar het derde niveau waarop de beeldroman van de strip te onderscheiden valt, namelijk dat van het publicatieformaat. Over het algemeen willen graphic novels op het gebied van formaat, cover, aantal pagina’s, etc. zo dicht mogelijk in de buurt komen van een roman. Daarmee houden ze zich ver van strips in het genre van de superheldenseries, die kleiner, dunner en goedkoper ogen (Baetens, & Frey, 2015, p. 14).

De meeste graphic novels zijn doorgaans ook kleiner dan het typische A4-formaat, om meer op een boek te kunnen lijken en in de boekenkast te kunnen passen tussen andere romans. De afmetingen liggen echter niet vast en kunnen onderling verschillen, zoals bij ‘gewone’ romans ook het geval is (Geerts, 2009, p. 40).

1.2.3 Publicatie en distributie

Er zijn kritische stemmen die het niet eens zijn met de strikte opdeling tussen strips en graphic novels, maar algemeen wordt aangenomen dat onafhankelijke uitgeverijen een grote rol gespeeld hebben voor de graphic novel. Dat was zeker in het begin het geval, toen de publicatie volledig van zulke uitgeverijen en de distributie van speciaalzaken afhing, terwijl strips een groter publiek bereikten (Baetens, & Frey, 2015, p. 15). In zijn boeken *Alternative Comics* en *Hand of Fire* stelt auteur Charles Hatfield echter dat het “onmogelijk is om de productie van graphic novels te onderhouden buiten de economische context van strips, waar het brede publiek en de publicatiemogelijkheden van graphic novels in stripreeksen de financiële middelen bieden waar geen enkele artistieke productie zonder kan” (Baetens, & Frey, 2015, p. 19). Uiteindelijk draait het verschil in publicatie en distributie rond het feit dat auteurs/tekenaar van graphic novels zich niet richten op de

grote massa, maar eerder hun eigen subjectieve creatie tot stand brengen. Het is echter “naïef” om ervan uit te gaan dat elke graphic novel een “voorstelling is van de ideologie van de auteur” of dat elke strip een voorbeeld is van “massacultuur” (Baetens, & Frey, 2015, p. 18).

1.3 Een open genre?

Uit 1.2 van deze masterproef blijkt dat er wat onenigheid bestaat over de plaats van de graphic novel in het kader van stripverhalen. Is het een submedium van de strip, of is het een medium dat naast het stripmedium bestaat? Ondanks de opdeling van Baetens en Frey om de wezenlijke verschillen tussen de genres aan te duiden, pleiten ze voor een “open benadering” van de graphic novel. Naast de verschillen onderlijnen ze immers ook de vaagheid van de grenzen tussen de strip en de beeldroman. Ze zijn van mening dat de graphic novel “op zeker niveau doelbewust speelt met de traditionele stripvorm”. Auteurs/tekenaars hebben zelf de keuze in welke mate ze afwijken van of trouw blijven aan die traditionele vorm (Baetens, & Frey, 2015, p. 19).

Ook Art Spiegelman, auteur/tekenaar van de Holocaust-striproman *Maus*, vond dat de graphic novel op zich niet per se een medium voorstelt, maar een medium binnen het stripmedium. Om die reden vond hij de benaming “graphic novel” in feite ook niet nodig. Zoals eerder in deze masterproef al vermeld, is hij wel van mening dat “comic” een “idioot woord” is, maar dat hij desondanks toch verkiest om deze term te gebruiken boven die van de graphic novel, omdat “comic erkenning verschaft aan het medium” (Kehe, 12.03.2009).

Het blijft dus moeilijk om een accurate definitie te vinden voor de graphic novel op zichzelf. In haar verhandeling over de beeldroman deed Sanne Geerts evenwel een verdienstelijke poging, waarbij ze de graphic novel ook als een submedium van het overkoepelende medium van strips opvatte:

“Een graphic novel is een kwalitatieve strip voor volwassenen, met literaire kwaliteiten en een afgeronde, complexe verhaallijn in boekformaat waarbij de auteur, die verantwoordelijk is voor het hele concept, beeld en woord op virtueuze wijze weet samen te brengen.” (Geerts, 2009, p. 72)

2 Hulsings beeldroman als vertaling

2.1 Verstripping

Het probleem met de definitie van Geerts is uiteraard dat die niet zou opgaan voor Milan Hulsings verstripping van *De Aanslag*. Geerts stelt immers dat de auteur “verantwoordelijk is voor het hele concept”. Ze wijdt hier verder over uit door te verklaren dat de rol van de auteur de beslissende factor is om “onderscheid te kunnen maken tussen een echte graphic novel en een verstripping van een bestaand boek. Bij een verstripping wordt namelijk de bestaande tekst overgenomen van de oorspronkelijke auteur en wordt de tekst, eventueel verwerkt, aangevuld met illustraties” (Geerts, 2009, p. 65). Haar argumenten worden kracht bijgezet door een uitspraak van Wolk:

“Likewise, comics adaptations of prose books are almost uniformly terrible, from the old *Classics Illustrated* pamphlets to the contemporary version of *Black Beauty* and *the Hunchback of the Notre Dame*; they don’t run on the same current, basically, and they end up gutting the original work of a lot of its significant content.” (Wolk, 2007, p. 13)

Met andere woorden: verstrippingen zouden niet behoren tot de literatuur, simpelweg omdat ze voortborduren op een literair werk en zelf geen meerwaarde hebben. Dat stigma werd veroorzaakt door het grote aanbod pulp dat aangeboden wordt, met name de *Classics Illustrated*, een reeks beeldverhalen die de grote klassiekers (zoals *Wuthering Heights* en *Moby Dick*) toegankelijker moest maken voor een groter publiek (en dan vooral voor kinderen). Hun literaire doel bereikten ze echter niet en bijgevolg werd hun meerwaarde dan ook in vraag gesteld (Fingerroth, 2008, p. 14). Er zijn echter ook verstrippingen die wel degelijk de geschiedenis zullen ingaan als geslaagde herwerkingen van bestaand literair werk. Paul Karasiks and David Mazzucchelli’s adaptatie van Paul Austers roman *City of Glass* is een modelvoorbeeld dat door verschillende onderzoekers aangehaald wordt (Jacobson, 2008; Wolk, 2007). Mazzucchelli en Karasik waren erin geslaagd om “de postmoderne kenmerken zoals de problematisering van taal en werkelijkheid, realiteit en fictie, de versplintering van identiteiten en de fragmentarische opbouw” vorm te geven in de

illustraties (Geerts, 2009, p. 69). Wolk noemt het bovendien een “eersteklas strip” omdat het “Austers metafictionele spelletjes uitbreidt naar een visuele dimensie” (Wolk, 2007, p. 13). Geerts betreft ook het werk van Dick Matena in haar onderzoek. Matena verstripte verschillende romans, waaronder *Kaas* en *Het Dwaallicht* van Willem Elsschot. Opnieuw hamert ze erop dat zijn verstrippingen echter geen graphic novels zijn, maar wel een speciale positie bekleden binnen het medium omdat ze literair zijn (Geerts, 2009, p. 70). Hun literaire waarde is volgens Matena zelf (Geerts interviewde hem in het kader van haar onderzoek) het feit dat hij de integrale tekst van de oorspronkelijke roman overgenomen heeft in zijn verstrippingen (2009, p. 70). Dick Matena’s werk is natuurlijk een moeilijk geval, juist omdat hij de tekst in zijn geheel overneemt in zijn strips. In feite plaatst hij er de illustraties bij die de lezer tijdens het lezen van het originele boek in zijn hoofd zou kunnen zien. Of die werkwijze al dan niet past binnen de (vage) grenzen van de graphic novel, is onduidelijk. Hijzelf vindt blijkbaar van niet, en zoals eerder gezegd beschouwt Geerts verstrippingen in het algemeen niet als graphic novels, hoewel ze voorbeelden als *City of Glass* wel geslaagd vindt binnen hun eigen genre (dat van verstrippingen). Die opvatting is echter kort door de bocht. De strip *City of Glass* en dergelijk werk kunnen wel degelijk binnen het medium van de graphic novel vallen. De auteur is dan misschien niet “verantwoordelijk voor het hele concept” (Geerts, 2009, p. 72), maar in feite hoeft dat geen vereiste te zijn. Verfilmingen van boeken kunnen immers toch ook cinematografisch op zichzelf staande parels worden? Waarom zou een (geslaagde) verstripping dan niet op zichzelf kunnen staan in de hoedanigheid van een graphic novel? Net als Mazzucchelli en Karasik met *City of Glass*, drukte Milan Hulsing zijn eigen stempel op Mulisch’ roman *De Aanslag*. In tegenstelling tot Matena nam hij enkel de dialogen en gedachten van Anton uit het boek over en probeerde hij de rest van de tekst (inclusief thema’s en psychologie van de personages) te vertellen via de illustraties. Met andere woorden: de illustraties krijgen ook een literaire meerwaarde, net als die in *City of Glass*. In een recensie van Hulsings verstripping werd het volgende geschreven:

“Milan Hulsing had er voor kunnen kiezen om de tekst van Harry Mulisch intact te laten en van de eerste tot de laatste pagina te illustreren. Maar Hulsing is geen Dick Matena. Van Mulisch' tekst heeft hij nauwelijks iets gebruikt. Het is eerder zo dat hij

De Aanslag gebruikte als basismateriaal voor een stripscenario.” (Pols, 08.06.2015)

Dat is het grote argument dat pleit voor de literaire waarde van Hulsings beeldroman. Zoals eerder aangehaald, is Matena van mening dat hij geen graphic novels schrijft, omdat het literaire enkel in de tekst zit, die hij niet zelf heeft gecreëerd. Hoewel zijn werken vaak als graphic novels beschouwd worden, is zijn uitspraak wel gebaseerd op een kern van waarheid. Voor werken als *De Aanslag* van Milan Hulsing geldt een ander principe. Hulsing heeft Mulisch’ roman niet gewoon uitgebreid met illustraties, hij heeft hem als het ware ‘herschape’ tot zijn eigen creatie. Om die reden kan Hulsings verstripping ook als een volwaardige graphic novel opgevat worden.

2.2 Vertaling

Moet Hulsing beeldroman dan eigenlijk geïnterpreteerd worden als een soort van vertaling? Volgens de schrijver/tekenaar zelf alvast wel. In een interview over zijn verstripping van *De Aanslag* verklaarde hij dat “de strip echt een vertaling moest worden naar een ander medium” (Redactie, 19.08.2015).

Alvorens Hulsings werk te analyseren, is het dus belangrijk om de beeldroman of graphic novel in het vakgebied van vertalen te kunnen kaderen. Roman Jakobsons inzichten over wat een vertaling net is of kan zijn, kunnen hier al gedeeltelijk een antwoord op bieden. Jakobson (2010) geeft namelijk de volgende opdeling:

- “Een intralinguale vertaling of *herformulering* is een interpretatie van talige tekens door middel van andere tekens uit dezelfde taal.
- Een interlinguale vertaling of het *eigenlijke vertalen* is een interpretatie van talige tekens door middel van een andere taal.
- Een intersemiotische vertaling of *transmutatie* is een interpretatie van talige tekens door middel van tekens uit niet-talige tekensystemen.”

(Jakobson, 2010, pp. 287-292)

In dat geval sluit de op een roman gebaseerde graphic novel het best aan bij wat Jakobson omschrijft als een intersemiotische vertaling. Talige tekens worden immers vervangen door

niet-talige tekens (Jakobson, 2010). Daar moet echter een kanttekening bij gemaakt worden. Aangezien het hier specifiek om de omzetting naar een beeldroman gaat, een verstripping dus, wordt er nog steeds gebruik gemaakt van talige of verbale tekens. Met andere woorden: de talige tekens worden slechts gedeeltelijk vervangen (anders dan in bijvoorbeeld een verfilming, waarin er geen sprake meer is van geschreven tekst). Soms wordt in een graphic novel zelfs de gehele tekst van het oorspronkelijke werk overgenomen, zoals Dick Matena deed met Willem Elsschots novelle *Kaas* (Hesemans, 06.04.2008).

De beeldroman is omwille van zijn combinatie van tekst en beeld een interessant medium. Jakobsons definitie van intersemiotische vertalingen zet ons al op de goede weg, maar is nog te beperkt. Het concept van “multidimensionale vertaling”, zoals beschreven door de Deense professor Henrik Gottlieb, biedt meer mogelijkheden, omdat het gaat om een vertaling die verschillende dimensies of kanalen omvat (Gottlieb, 2005). In het geval van de graphic novel betreft het specifiek de grafische dimensie en de tekstdimensie. Wanneer een roman vertaald wordt naar een beeldroman, worden er in die doeltekst namelijk méér dimensies aangewend om hetzelfde verhaal te vertellen dan in de brontekst. In die zin past de beeldroman (als vertaling) binnen Gottliebs concept van een “supersemiotische” vertaling (Gottlieb, 2005).

“In supersemiotic translation, the translated text displays more semiotic channels than the original [...]” (Gottlieb, 2005, p. 4)

Een tekst die “meerdere semiotische kanalen” gebruikt, is volgens Gottlieb “polysemiotisch”. Als we het bovenstaande in beschouwing nemen, kunnen we de verstripping van een roman een supersemiotische vertaling noemen, en het eindproduct op zichzelf een polysemiotische tekst.

2.3 Adaptatie

Daarnaast moet ook het fenomeen adaptatie vermeld worden. Adaptatie kan op drie niveaus bekeken worden: als een “formele entiteit of een product”, een “creatieproces” en een “receptieproces” (Hutcheon, 2006, pp. 6-9). In het eerste geval stelt Hutcheon dat een

adaptatie als het ware hetzelfde verhaal vertelt vanuit een ander standpunt, wat ook kan leiden tot een andere interpretatie van dat verhaal. Volgens Milan Hulsing, de auteur en tekenaar van de beeldroman *De Aanslag*, is het in zijn versie belangrijk dat de lezer “actief mee puzzelt”. Hij heeft het dan vooral over hoe hij zichzelf toestond te sleutelen aan de structuur van de roman. De structuur, of de tijdsindeling, is dan ook een van de aandachtspunten in de analyse die later in deze masterproef zal volgen. Het aspect van anders interpreteren brengt Hutcheon ook terug wanneer ze adaptatie bekijkt als een “creatieproces”. Het gaat dan volgens haar zowel om “(re)-interpretatie” en “(re)-creatie”. Een verhaal wordt in leven gehouden door het opnieuw, en op een andere manier, te vertellen. Wanneer we ten slotte adaptatie beschouwen als een “receptieproces”, dan staat het doelpubliek centraal. Het heeft ook alles te maken met intertekstualiteit: verhalen leven voort door andere verhalen, of, in dit geval, door anders gebracht te worden en zo misschien ook een ander publiek te bereiken (Hutcheon, 2006, pp. 6-9).

Kortom stelt Hutcheon dat een adaptatie een werk is dat als tweede komt (na het werk waarop het gebaseerd of geïnspireerd is) zonder dat het op de tweede plaats komt. Hoewel afhankelijk van iets anders, staat de adaptatie ook op zichzelf (Hutcheon, 2006, p. 9).

Met Hutcheons theorie in gedachten, is het aannemelijk om ook Milan Hulsings graphic novel als een adaptatie op te vatten van Harry Mulisch’ roman. Hulsings werk kan gelezen worden zonder kennis over Mulisch’ roman, maar tegelijkertijd is de beeldroman ook gewoon een aanvulling op wat al bestond. Volgens Harry Mulisch weduwe, Kitty Sal, is het in elk geval een geslaagde aanvulling; op de achterzijde van de graphic novel staat haar uitspraak over Hulsings werk als lovende recensie te prijken: “Als Harry had kunnen tekenen, had hij *De Aanslag* precies zo verbeeld.” Naast de opvatting van Hulsings beeldroman als supersemiotische vertaling, moet ook het concept van adaptatie erbij betrokken worden. Anders dan in Matena’s verstripping van *Kaas*, heeft Hulsing immers alle tekst afgezien van de dialogen achterwege gelaten. De theorie van de supersemiotische vertaling (Gottlieb, 2005) legt sterk de nadruk op het feit dat er in de vertaling gebruik wordt gemaakt van meerdere dimensies of kanalen dan in het origineel. Hulsing maakte echter niet enkel gebruik van meerdere kanalen, ook kortte hij het strikt verbale kanaal

(namelijk de tekst) drastisch in. “Ik dwong mezelf alles visueel te vertellen”, zei de auteur/tekenaar er zelf over in een interview (Redactie, 19.08.2015). Daarom is het cruciaal om zijn *graphic novel* niet strikt als een supersemiotische vertaling te interpreteren, maar daarnaast ook als een adaptatie: een intertekstuele “(re)-creatie” verteld vanuit een ander standpunt (Hutcheon, 2006, p. 8).

Samengevat kunnen we *De Aanslag* van Hulsing dus zien als een polysemiotische tekst die tegelijkertijd een supersemiotische vertaling en een adaptatie is van Mulisch’ roman.

3 Methodologie

3.1 Wat is narratologie?

De analyse van de beeldroman *De Aanslag* zal gebeuren aan de hand van begrippen ontleend aan enkele structuralistische narratologische modellen. Alvorens in te gaan op de specificiteit van de beeldroman binnen de narratologie, zal de wetenschap op zich even kort toegelicht worden. De term voor de wetenschap werd geïkt door Tzvetan Todorov, die narratologie omschreef als “la science du récit” (Todorov, 1969, p. 10). Narratologie is met andere woorden de studie van een verhalende tekst (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 19). Als het terrein van deze wetenschap verhalende of narratieve teksten betreft, welke teksten vallen er dan net onder die noemer? Sommige theoretici zijn van mening dat alle teksten narratief zijn, terwijl anderen genuanceerder zijn of zelfs beweren dat geen enkele tekst volledig narratief is, aangezien de narratieve factor “cultuurafhankelijk” en “contextgebonden” is (Prince, 2003, p. 1). Als er dan al een consensus bereikt zou worden over de narrativiteit van teksten, dan nog is het onduidelijk wat de narratologie precies behandelt. Afhankelijk van de stroming of aanpak binnen de narratologie, ligt de klemtoon immers op andere zaken (Prince, 2003, p. 2).

Het basiselement van een verhalende of narratieve tekst is in ieder geval steeds het verhaal. Op het eerste gezicht lijkt een verhaal niet meer dan “een aaneenschakeling van gebeurtenissen”, maar deze omschrijving “verlegt het probleem” alleen maar, aangezien we evenmin weten wat er net bedoeld wordt met gebeurtenissen. E.M. Forster, romanschrijver

en theoreticus, was de eerste die de opdeling maakte tussen *story* en *plot*. De *story* is volgens Forster de gebeurtenissen die elkaar chronologisch opvolgen, en de *plot* is het causale verband ertussen (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 19). Het onderscheid wordt dus gemaakt op basis van temporele banden enerzijds en causale anderzijds, maar is niet absoluut (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 20). Volgens Herman en Vervaeck zijn de verbanden echter niet enkel causaal of temporeel; een verhaal, of het nu om een roman, een toneelstuk of een krantenartikel gaat, is een aaneenschakeling van “zinvol gerelateerde gebeurtenissen”. Daarmee nemen ze afstand van de traditionele opvatting van het “minimale verhaal”. De kwestie van het “minimale verhaal” is de fundering van het klassieke structuralisme: het zijn de noodzakelijke elementen die tekst tot een verhaal maken. Volgens Prince is een verhaal opgemaakt uit drie basiselementen: de initiële toestand, de actie en de finale toestand, waarbij de verbanden causaal en temporeel moeten zijn (Prince, 1974, pp. 16-37). Rimmon-Kenan weerlegt Princes opvatting gedeeltelijk:

“While granting that causality and closure (i.e. a sense of completion) may be the most interesting features of stories, and the features on which their quality as stories is most often judged, I would like to argue that temporal succession is sufficient as a *minimal* requirement for a group of events to form a story.” (Rimmon-Kenan, 2003, p. 20)

Zoals eerder al vermeld, nuanceren Herman en Vervaeck deze theorieën nog verder door eraan toe te voegen dat buiten temporeel en causaal, zinvolle verbanden die verhalen tot verhalen maken ook “metaforisch, metonymisch of thematisch” van aard kunnen zijn, zolang de lezer ze maar betekenisvol vindt (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 21).

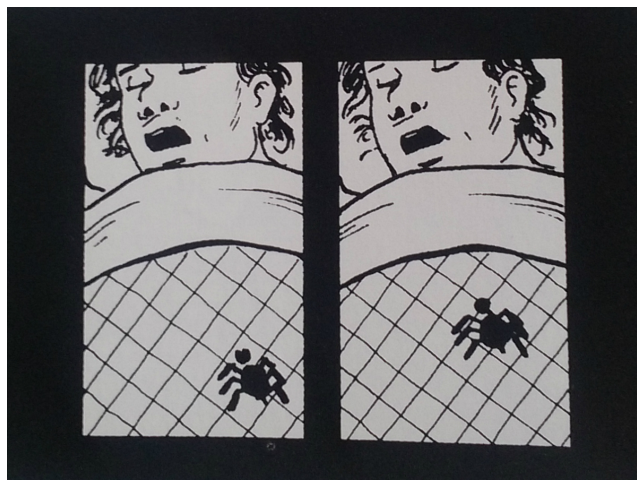
3.2 Narratologie in strips

Allereerst moet even aangegeven worden dat in het puur analytisch bekijken van narratologische inzichten en modellen, de graphic novel en de strip als gelijken behandeld zullen worden. Afgezien van stilistische vrijheden (graphic novel) en verschil in publicatiemateriaal en -formaat, bestaan de twee media in principe immers uit dezelfde structuur.

Zoals hierboven geschreven, is de narratologie ontstaan als een manier om narratieve teksten (romans, nouvelles, kortverhalen...) te kunnen interpreteren en structureren. Er zijn echter vele andere media waarmee verhalen verteld worden; een bekende tak van de narratologie is om die reden dan ook de filmnarratologie, waar al veel onderzoek naar gedaan werd. Hoe zit het echter met stripverhalen?

Martin Schüwer, een Duits striptheoreticus, beweert dat het narratologische onderzoek naar strips uitgebreid moet worden, omdat ze elementen bezitten die te specifiek zijn om te passen binnen de klassieke of de filmnarratologie. Zo heeft een strip geen bewegende beelden, maar is er toch sprake van beweging – of “de illusie van beweging” – doorheen de kaders en zelfs binnen één kader, wat bijvoorbeeld een tekstballon met dialoog bevestigt (Dubois, 2010, p. 19). Die theorie kunnen we linken aan enkele inzichten van Scott McCloud, die eerder in deze masterproef al vermeld werden. Zoals hij stelt in zijn boek *De Onzichtbare Kunst: Understanding Comics*, “verbreken stripplaatjes zowel tijd als ruimte, waardoor er een hortend, schokkend ritme optreedt van onsamenhangende momenten”. De reden dat lezers in staat zijn om “die momenten te verbinden en om mentaal een ononderbroken en tot eenheid gebrachte realiteit te construeren”, wijst McCloud toe aan wat hij “closure” noemt (McCloud, 1993, p. 67). Closure betekent in feite dat onze hersenen een oorzakelijk, temporeel en logisch verband willen leggen tussen twee opeenvolgende plaatjes. Anders dan in films vloeien de “bewegingen” in strips immers niet in elkaar over, maar beelden ze elk afzonderlijk een deel van de beweging uit. Closure zorgt ervoor dat we die beelden als een geheel gaan beschouwen, waardoor het effect van beweging bewerkstelligd wordt (McCloud, 1993, pp. 64-67). De plaats waar de lezers twee stilstaande beelden verbinden tot een geheel van beweging, is wat striptekenaars tot “de goot” hebben

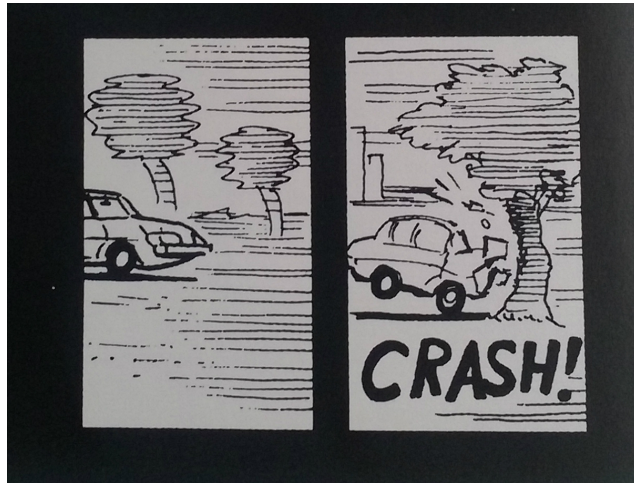
gedoopt (McCloud, 1993, p. 66). Dat is de witruimte tussen twee striplaatjes. Die ruimte zit zowel tussen de plaatjes als tussen de stroken plaatjes en kan van breedte verschillen; soms wordt ze zelfs helemaal achterwege gelaten (zoals in de beeldroman *De Aanslag*). Het al dan niet gebruik maken van de goot is dus vaak een strategie van de striptekenaar om met tijd, ruimte en beweging te spelen. “Participatie is een machtige kracht in ieder medium”, zegt McCloud. Hij benadrukt dat films geregeld gebruik maken van suggestie (het ontbreken van bepaalde (aanvullingen van) scènes zorgt ervoor dat ze vaak meer betekenis krijgen door hun suggestieve kracht, bijvoorbeeld een kusscène waarbij het koppel zich op het bed laat zakken en zo uit beeld verdwijnt). Strips moeten echter niet af en toe, maar haast voortdurend vertrouwen op de werking van suggestie en de verbeeldingskracht van de lezers (McCloud, 1993, p. 69). Volgens McCloud zijn er vijf manieren waarop een striptekenaar gebruik kan maken van het effect van closure. De eerste noemt hij “de overgang in de tijd”, die haast geen closure vraagt omdat er weinig tijd verstrijkt tussen de plaatjes (McCloud, 1993, p. 70).



Afbeelding 3

Bron: McCloud, 1993, p. 70

De tweede manier vereist al iets meer verbeeldingskracht van de lezers, maar is nog steeds zeer logisch in de overgang. McCloud noemt het “actie tot actie” (McCloud, 1993, p. 70).



Afbeelding 4

Bron: McCloud, 1993, p. 70

Daarnaast is er de “van onderwerp naar onderwerp” manier, waarbij het nog steeds gaat om één scène maar waar de link tussen de twee prenten enkel logisch is in geval van voldoende inspanning van de lezers (McCloud, 1993, p. 71).



Afbeelding 5

Bron: McCloud, 1993, p. 71

De vierde manier, “van de ene scène naar de andere scène”, vergt een “deductieve redenering” van de lezers (McCloud, 1993, p. 71).



Afbeelding 6

Bron: McCloud, 1993, p. 71

“Aspect tot aspect” is de vijfde manier, die zich toespitst op het oproepen van een sfeer, “plaats, idee of stemming” (McCloud, 1993, p. 72).



Afbeelding 7

Bron: McCloud, 1993, p. 72

Ten slotte is er de zesde manier, die McCloud “de ongemotiveerde overgang” noemt. In dat geval is er geen logisch verband tussen de stripplaatjes (McCloud, 1993, p. 72).



Afbeelding 8

Bron: McCloud, 1993, p. 72

McClouds bevindingen tonen aan dat in een strip de kaders niet enkel apart moeten worden beschouwd, maar als onderdelen van een structuur. De kaders brengen een verhaal, zowel individueel als in sequentie, waarbij beelden een “centrale rol” spelen (Adler, 2011, p. 2280).

Naast wat Schüwer de “illusie van beweging” (Dubois, 2010, p. 19) in strips noemde, heeft hij het ook over de illusie van ruimte, waarbij de verhoudingen van de personages in relatie tot het kader een grote rol spelen. Hij onderscheidt op het vlak van ruimte bovendien “de verhouding tussen de geïmpliceerde waarnemer en de ruimte” en de verhouding tussen “de weergegeven lichamen en de ruimte waarin ze zich bevinden” (Dubois, 2010, p. 20). Daarbij is het perspectief van groot belang; naargelang het oogpunt van waaruit een plaatje bekeken wordt, is de waarnemer immers groot, klein, hoog of laag (vergelijk vogelperspectief met kikvorspectief). Dat heeft uiteraard een grote invloed op de algemene indruk van de ruimte die de striptekenaar probeert op te roepen. Wat de relatie betreft tussen de figuren en de ruimte waarin die figuren zich bevinden, maakt Schüwer een tweedeling tussen de “systeemruimte” en de “aggregaatriimte”. De “systeemruimte” is de “achtergrond” en de figuren of zaken op de voorgrond vormen de “aggregaatriimte”. Die “aggregaatriimte” beïnvloedt de algemene indruk van de ruimte het meest aangezien bij de lezers steeds het idee van ruimte wordt gecreëerd dankzij de verhouding van de voorgrond

ten opzichte van de achtergrond, zelfs al is die achtergrond niet meer dan een eenkleurig vak (Dubois, 2010, p. 21).

Schüwer haalt onder andere de aspecten van beweging en ruimte aan om aan te tonen dat volgens hem het stripmedium een geheel eigen narratologische aanpak vereist. In haar boek *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* toont Ann Miller echter aan dat stripverhalen wel degelijk aan de hand van bestaande narratologische modellen geanalyseerd kunnen worden. Zij baseert zich voornamelijk op de inzichten van de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette.

3.2.1 Een structuralistische basis

Ann Miller richt zich in haar stripanalyse uit 2007 op Genettes begrippen tijd, modus (focalisatie) en stem (vertelinstantie). Haar aanvullingen voor het medium van het stripverhaal zullen toegevoegd worden aan de overkoepelende narratologische basis die Genette haar gegeven heeft. Genettes inzichten worden bovendien door Herman en Vervaeck² hier en daar aangevuld met andere narratologische modellen, waarvan er ook enkele toegepast kunnen worden in de analyse.

Genette is een belangrijke figuur binnen de structuralistische narratologie of het structuralisme. De structuralistische aanpak vertrekt, zoals de naam ervan al doet vermoeden, van het beschrijven van de structuur van een narratieve tekst (Landa, & Onega, 2014, p. 14). Genette bespreekt narratieve teksten volgens het model van “*narration, récit* en *histoire*” (Genette, 1972, p. 72), die we gemakshalve in het vervolg van deze masterproef zullen aanduiden met de Nederlandse vertalingen: geschiedenis, verhaal en vertelling. *Narration* (de vertelling) is het meest oppervlakkige niveau en betekent louter de “formulering” van het verhaal; de linguïstische of “zichtbare manier” waarmee een auteur een tekst brengt. *Récit* (het verhaal) gaat om wat er precies gebeurt, met andere woorden om het verhaal dat de tekst beschrijft. Het betreft de manier waarop de tekst geordend wordt om een verhaal te vertellen. Het diepste niveau beschrijft Genette als *histoire* (de

² Auteurs van *Vertelduivels*, een naslagwerk over narratologie.

geschiedenis), wat een abstractie is van het verhaal, het verhaal als het ware “gereduceerd tot een chronologische opeenvolging van sequenties” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 48).

Hoewel Ann Miller zich in haar toepassing van Genettes model op strips louter schijnt toe te spitsen op begrippen op het niveau van het verhaal en de vertelling, is het interessant om ook het niveau van de geschiedenis erbij te betrekken. Op dat niveau kan immers iets gezegd worden over hoe de elementen die de gebeurtenissen construeren, invloed uitoefenen op elkaar en op welke manier de personages en de setting een rol spelen. Die zaken zijn immers ook belangrijk voor dit onderzoek, dat zich concentreert op de psychologische aspecten in de striproman *De Aanslag*.

Op het niveau van de geschiedenis zal achtereenvolgens gesproken worden over de gebeurtenissen, de actants en personages en de setting (Herman en Vervaeck, 2005, p. 51).

De gebeurtenissen zijn de dingen die zich effectief voltrekken in een verhaal, chronologisch naast elkaar opgesteld. Het is interessant om daar enkele begrippen van de Franse literatuurtheoreticus Roland Barthes bij te betrekken. Barthes noemt de onderdelen van de geschiedenis die onderling met elkaar verbonden zijn functies. Die zijn meestal gelinkt aan elkaar op het gebied van tijd, oorzaak en conflict. Hun onderlinge spanning zorgt er dan ook voor dat de gebeurtenissen zich ontwikkelen. Om die reden stelt Barthes dat de functies verantwoordelijk zijn voor de “horizontal set of narrative relations” (Barthes, & Duisit, 1975, p. 243). Om de geschiedenis echter ook efficiënt te maken, zijn er elementen nodig die op “verticaal” niveau werkzaam zijn. Hij bedoelt daarmee dat bepaalde zaken in de narratieve tekst een personage bijvoorbeeld meer diepgang of meer gewicht kunnen geven, maar op zich niets essentieels veranderen aan de gebeurtenissen. Die elementen noemt hij indexen of *indices*.

“Indeed, the distinction between *functions* and *indices* bears out another classical distinction: functions imply metonymic relate, indices metaphoric relate; the former are functional in terms of action, the latter in terms of being.” (Barthes, & Duisit, 1975, p. 247).

Bovendien maakt Barthes ook het onderscheid tussen twee soorten functies. Ten eerste zijn er de functies die op zich iets aan de gang brengen, ze bevatten “een keuze of een mogelijkheid die al dan niet vervuld kan worden” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 53). Die functies noemt Barthes de “kardinale functies” of “nuclei”. Daarnaast zijn er de “*catalyses*” of katalysators (tweede soort functies) die de kardinale functies aanvullen (Barthes, & Duisit, 1975, p. 248). Zoals Herman en Vervaeck al stelden, impliceert een kardinale functie een keuze, en op het moment dat die keuze gemaakt wordt, is er sprake van de aanvullende katalysator. Wanneer de telefoon rinkelt en een personage neemt na enige aarzeling op, dan zijn de kardinale functies het bellen en het opnemen, en alle acties daartussen – het twijfelend laten overgaan van de telefoon, een stap terug zetten, zuchten – de katalysators die de geschiedenis voorstuwen van de ene kardinale functie naar de volgende (Barthes, & Duisit, 1975, p. 248). Het is echter wel belangrijk om de kardinale functies op macroniveau in een tekst te situeren, zoals Barthes zelf aangeeft.

“Pour reprendre la classe des fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même « importance »; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions- charnières : appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des catalyses.” (Barthes, 1966, p. 9)

Ook wat de indices of indexen betreft, maakt Barthes een onderscheid tussen zuivere indexen en de informatieve indexen. Een zuivere index duidt zaken zoals een sfeer, een karaktertrek van een personage of een bepaalde filosofie aan, terwijl informatieve indexen elementen in tijd en ruimte situeren (Barthes, & Duisit, 1975, p. 249).

Herman en Vervaeck hebben het op het niveau van de geschiedenis (*histoire*) in eerste instantie over actants, een begrip van Greimas. Dat zijn instanties die nauw betrokken zijn met de gebeurtenissen en acties; acties zijn gestoeld op actants, die vervolgens de gebeurtenissen ondergaan. De actants mogen niet verward worden met personages, aangezien één personage meerdere actants kan vervullen en actants abstractere zaken kunnen voorstellen, zoals emoties. Herman, & Vervaeck leggen het treffend uit als volgt: “De

term verwijst niet naar de verschijningsvorm van een bepaald personage, maar naar de rol die het als abstracte functie vervult in een netwerk van relaties.” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 57). Zo kan bijvoorbeeld angst ook een actant zijn, een drijfveer die de gebeurtenissen voortjaagt en met elkaar linkt. Greimas verdeelt de actants in zes categorieën, die telkens per twee gekoppeld zijn: subject en object (op de as van het verlangen), zender en ontvanger (op de as van de mededeling), helper en tegenstander (op de as van de participatie). Eén personage kan alle rollen vervullen. Herman en Vervaeck illustreren dat aan de hand van een voorbeeld.

“In het geval van een roker die wil stoppen met roken, kun je zeggen dat het subject de roker is, het object het stoppen, de zender de roker (hij wil zélf stoppen, hij vindt het zélf noodzakelijk), de ontvanger de roker. Zijn wilskracht is de helper en zijn oude verslaving is zijn tegenstander.” (Herman en Vervaeck, 2005, p. 58)

Het subject voert met andere woorden een actie uit, waarbij het object het streefdoel vormt. Die ambitie of dat streven wordt veroorzaakt door de zender, en de ontvanger benut de ambitie. Het element of de instantie die de ambitie sterkt, is de helper, en het element dat tegenwerkt is de tegenstander (Herman en Vervaeck, 2005, p.58).

In tweede instantie hebben Herman en Vervaeck het ook over de personages in die geschiedenis. De personages zijn immers belangrijke dragers van de geschiedenis; die gebeurt met, door en rond hen. Zoals Barthes stelt, kunnen bijvoorbeeld de indexen van de gebeurtenissen meer diepgang aan een personage verlenen, of een bepaalde karaktertrek in de verf zetten. Traditioneel heerste de overtuiging dat hoe meer acties een personage uitvoert, hoe minder diepgaand hij of zij is. E.M Forster maakte als eerste het onderscheid tussen *flat* en *round characters*, waarbij de eerste eenzijdig zijn en de tweede veelzijdig (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 60).

Om de diepgang van de personages concreet in beeld te kunnen brengen, gebruikte professor Rimmon-Kenan een driedimensionaal assenstelsel, bestaande uit drie assen. De eerste as toont de complexiteit van een personage: de ene pool houdt slechts één

eigenschap in, de andere pool een heel scala aan eigenschappen. De tweede as staat voor de evolutie die een personage al dan niet doormaakt, opnieuw met twee polen die van geen evolutie naar een zeer duidelijke evolutie gaan. De derde as geeft aan wat er in het hoofd en hart van een personage omgaat. Aan de ene pool staan de personages die de lezer enkel van uiterlijk kent, aan de andere pool de personages van wie de volledige gevoelswereld gekend is (Rimmon-Kenan, 2003, p. 41).

Ten slotte moet ook nog even kort de setting vermeld worden, het derde ijkpunt op het niveau van de geschiedenis. Bakhtin, een Russische literatuurwetenschapper, beschouwt de setting als het gekoppeld zijn van de *chronos* (tijd) en de *topos* (ruimte). Die concrete koppelingen noemt hij chronotopen, die op narratief en ideologisch vlak het zwaartepunt vormen van de geschiedenis. Die chronotopen geven gestalte en betekenis aan personages en hun acties en situeren abstracte emoties en motieven in een tijdruimtelijk, bevattelijk kader (Bakhtin, 1996, pp. 84 – 258).

“Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel’s abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work.” (Bakhtin, 1996, p. 250).

Op het vlak van de setting introduceerde Chatman de tweepolige assen, waarop de ruimtes gesitueerd kunnen worden en met elkaar in contrast staan (bijvoorbeeld: hoog versus laag, binnen versus buiten) (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63).

Wat voor dit onderzoek van groot belang is, zijn de termen die geïntroduceerd worden bij het verhaal (Genette’s *récit*). Herman en Vervaeck voegen op dat niveau de dimensie van de karakterisering³ toe (dat is de manier waarop personages talig voorgesteld worden), maar omwille van het feit dat in Milan Hulsings striproman geen tekst afgezien van dialogen en gedachten in directe rede opgenomen zijn, zullen we hier niet verder op ingaan. Genette

³ Karakterisering is een begrip uit *Narrative Fiction* (2003) van Rimmon-Kenan.

spitst zich op het niveau van het verhaal met name toe op tijd en focalisatie (Herman en Vervaeck, 2005, p. 64). Dat zijn tevens ook de begrippen die Ann Miller gebruikte in haar analyse van een stripverhaal.

Genette deelde het fenomeen van de *tijd* op in drie aspecten: duur, volgorde en frequentie (Genette, 1972, pp. 77-182). Op het gebied van duur stelt Genette ons het bekende onderscheid tussen de *vertelde tijd* en de *verteltijd* voor. De *vertelde tijd* is de tijd die de gebeurtenissen op het niveau van de geschiedenis (*histoire*) in beslag nemen; de *verteltijd* is de tijd die nodig is om het verhaal te lezen (of te vertellen). Genette beschrijft de duur als een soort ritme, waarbij er afwijkingen kunnen optreden, die hij ook wel omschrijft als vier snelheden: de ellips, de pauze, de samenvatting en de scène. Mieke Bal voegde aan dit schema nog een vijfde snelheid toe, namelijk de vertraging (ook gebruikt zij het woord versnelling voor wat Genette de samenvatting noemt) (Bal, 1978, pp. 528-548). Bovendien moet even vermeld worden dat de vertraging die ze toevoegt atypisch is voor traditionele literatuur (Van Belle, 1997, p. 18). Die vijf snelheden beschrijven de verhouding tussen de *vertelde tijd* en de *verteltijd*.

Ellips	$verteltijd < vertelde\ tijd$ ($verteltijd = 0$)
Samenvatting/versnelling	$verteltijd < vertelde\ tijd$
Scène	$verteltijd = vertelde\ tijd$
Vertraging	$verteltijd > vertelde\ tijd$
Pauze	$verteltijd > vertelde\ tijd$ ($vertelde\ tijd = 0$)

De ellips verwijst naar een actie of gebeurtenis van de geschiedenis (*histoire*) die niet als dusdanig vermeld wordt in het verhaal (*récit*). Ellipsen kunnen zeer handig zijn om spanning op te bouwen.

“In een psychologische roman kan datgene wat verzwegen wordt essentieel zijn omdat het wijst op de trauma’s die verdrongen of genegeerd worden.” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 66).

Samenvattingen of versnellingen kunnen een gebeurtenis van lange duur samenvatten in één of enkele zinnen, waardoor de tijd om te lezen/vertellen (de *verteltijd*) veel korter wordt dan de tijd die beschreven wordt (de *verteltijd*).

De scène is een snelheid die vooral toegepast kan worden op dialogen, aangezien het hier om een “overlapping” gaat tussen de duur van de *vertelde tijd* en de *verteltijd*. Desondanks wordt die “overlapping” als een utopie beschouwd, want “helemaal identiek zijn van de *vertelde tijd* en de *verteltijd* nooit” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 66).

Zoals eerder al vermeld, is de vertraging niet typerend voor traditionele literatuur. In dit geval is de tijd die nodig is om een passage te lezen/vertellen, veel groter dan de tijd die de beschreven gebeurtenis op zichzelf in beslag zou nemen. Ook dat is een manier om spanning te creëren (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 66).

Als er sprake is van een pauze, dan staat de tijd in een verhaal zagezegd stil (Van Belle, 1997, p. 19). Het kan vergeleken worden met een extreme vertraging (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 67).

Miller wijst aan dat “het ritme” in stripverhalen overeenstemt met Genettes categorieën ellips, scène en samenvatting/versnelling. Ze argumenteert dat de categorie van de pauze minder toepasbaar is op het stripmedium, of minder vaak voorkomt. Het is echter wel mogelijk, zeker als een strip een bepaalde sfeer wil oproepen. Die gedachte linkt ze aan McClouds “aspect tot aspect” theorie. Een strook opeenvolgende plaatjes kan namelijk een zelfde tijd voorstellen (dezelfde vertelde tijd), maar meer tijd in beslag nemen om bekeken/gelezen te worden (langere *verteltijd*) (Miller, 2007, pp. 108-109).

Naast duur haalde Genette wat betreft de notie *tijd* in narratieve teksten ook het fenomeen volgorde aan. Buiten de chronologie (de absolute relatie van de tijdsvolgorde van de gebeurtenissen (en de opeenvolging ervan) in de geschiedenis) bestaat er ook de pseudo-

chronologie, of de manier waarop de gebeurtenissen geschikt zijn. Genette wijst drie aspecten toe aan de verschillen (of anachronieën⁴, zoals hij ze noemt) tussen de chronologie en de pseudo-chronologie: richting, afstand en bereik (Van Belle, 1997, p. 18). De precisering van deze termen hangt af van een heldere omschrijving van de zogenaamde *récit premier* (Genette, 1972, p. 90). Dat is het “hoofdverhaal” dat als het ware dient als “meetlat voor de situering in de tijd”. Omdat het niet per se alle gebeurtenissen hoeft te beschrijven, is het niet hetzelfde als de geschiedenis (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 68).

Wat richting betreft, kunnen we spreken over ofwel proleps (flashforward) of analeps (flashback) (Van Belle, 1997). Als een verhaal het leven beschrijft van een man tussen zijn vijftiengste en dertigste, dan vallen alle andere levensjaren buiten het hoofdverhaal (*récit premier*). Elke passage die een gebeurtenis beschrijft uit de jaren voor zijn vijftiengste zijn dan analepsen, en elke passage die vooruitwijst naar de jaren na zijn dertigste zijn prolepsen.

Het element van afstand maakt dat we in staat zijn om de anachronieën in te delen in ofwel interne, ofwel externe anachronieën. Als de anachronie zich voordoet binnen het hoofdverhaal, spreken we van interne anachronie; als het zich erbuiten voordoet, van externe (Van Belle, 1997, p. 18). Het fenomeen van afstand hangt dus samen met de richting: de afstand beschrijft “de temporele kloof tussen de analeps en de proleps enerzijds en het hoofdverhaal anderzijds”. Een personage kan zich een gebeurtenis herinneren uit een periode die binnen het hoofdverhaal valt (interne anachronie) of erbuiten (externe anachronie). Op dezelfde manier kan er vooruitgewezen worden naar een gebeurtenis die binnen het hoofdverhaal valt (intern) of erbuiten (extern) (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 69).

Tenslotte is er nog het bereik. Dat beschrijft “de uitgebreidheid van de periode die door de analeps of proleps bestreken wordt”. Als de analeps of proleps een hele periode bestrijkt, is ze compleet. Ze is daarentegen partieel als vooruit of achteruit gewezen wordt naar één bepaalde gebeurtenis (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 70).

⁴ Er is sprake van een anachronie bij een afwijking van de chronologie van het hoofdverhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 69).

Op het gebied van volgorde heeft een strip volgens Miller verschillende mogelijkheden. Net als een roman kan een strip(roman) immers gebruik maken van analeps (flashback) en proleps (flashforward). Bovendien heeft een stripverhaal nog een andere mogelijkheid, namelijk om twee gebeurtenissen min of meer gelijktijdig uit te beelden, wat in een roman praktisch onmogelijk is (Miller, 2007, p. 109).

Naast duur en volgorde is er ook nog de frequentie als karakterisering van de tijd. De frequentie duidt op de verhouding tussen het aantal keren dat er in de geschiedenis (*histoire*) iets gebeurt en het aantal keren dat het verhaal (*récit*) ze beschrijft. Genette noemt de frequentie singulatief als de gebeurtenis even vaak voorvalt in de geschiedenis als in het verhaal. Gebeurtenissen die geregeld voorvallen maar slechts eenmalig beschreven worden, plaatst Genette onder de noemer van de iteratieve frequentie. In het omgekeerde geval, wanneer een gebeurtenis slechts eenmaal voorvalt maar het verhaal ze veelvuldig beschrijft, is er sprake van repetitieve frequentie (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Wat de frequentie betreft, benadrukt Miller de versterkende werking van de beelden in strips. Bij repetitieve frequentie zouden de beelden het herhalende karakter immers extra in de verf zetten, omdat beelden volgens Miller een sterkere indruk nalaten op de lezers (Miller, 2007, p. 109).

De dimensie van de focalisatie is ook een belangrijke pijler binnen de narratologie, zowel voor romans als voor stripromans. Daarbij gaat het om het perspectief waaruit het verhaal verteld/gezien wordt (niet te verwarren met de verteller, die later besproken zal worden) (Dubois, 2010, p. 22). Herman en Vervaeck beschrijven het als “de verhouding tussen het gefocaliseerde – de personages, acties en objecten die je als lezer aangeboden krijgt – en de focalisator – de instantie die waarneemt en die daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt” (p. 75). Andere benamingen voor het gefocaliseerde en de focalisator zijn dan respectievelijk het “object” en het “subject” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 75). Genette laat deze opdeling (het subject en object binnen de focalisatie) echter achterwege. Het was Mieke Bal die zijn theorie nuanceerde en de distinctie maakte tussen het object dat waargenomen wordt en de instantie die waarneemt (Bal, 1990, pp. 118-119). Hoewel Genette er zelf de meerwaarde niet van inzag (Genette, 1983, p.48), is het onderscheid

tussen focalisator en het gefocaliseerde ondertussen wel algemeen geaccepteerd (Herman en Vervaeck, 2005, p. 75).

Miller verbindt in haar analyse van het stripverhaal aan die focalisatie een begrip uit de filmnarratologie, namelijk ocularisatie. Dat begrip komt van de filmtheoretici André Gaudreault en Francis Jost, die een onderscheid maakten tussen de focalisatie en de ocularisatie. De focalisatie heeft in hun model betrekking op de kennis, gedachten en emoties van de personages, de ocularisatie met de manier waarop een scène in beeld wordt gebracht, letterlijk vanuit welk perspectief, wat natuurlijk een extra dimensie is die in romans niet voorkomt (Miller, 2007, p. 106). In films komt dit overeen met het camerastandpunt; in strips moet de tekenaar eveneens kiezen vanuit welk standpunt hij een prent zal tekenen. In sommige gevallen vallen de focalisatie en de ocularisatie samen: bijvoorbeeld als een situatie getekend wordt vanuit het oogpunt van een personage en we met andere woorden via diens blik kijken. Als een personage bijvoorbeeld half bewusteloos is, zullen de prenten wazig getekend zijn. Miller noemt dit soort prenten subjectieve prenten (Miller, 2007, p. 110).

Er zijn natuurlijk verschillende soorten focalisaties. Genette spreekt in eerste instantie over interne en externe focalisatie. Als de focalisator – de instantie die waarneemt – zich binnen het verhaal bevindt, is er sprake van interne focalisatie. De “innerlijke wereld van het personage” vormt de grenzen van het perspectief (Dubois, 2010, p. 22). In stripverhalen houdt dit concreet in dat enkel de focalisator een gedachtewolkje kan krijgen en hij of zij steeds aanwezig moet zijn bij elke gebeurtenis.

“Internal focalization would not move beyond the knowledge of one character, who would therefore have to be present at all times, either within the panel or as the source of an ocularized image. There would be access to that character’s thoughts, through think balloons or through wholly subjective images.” (Miller, 2007, p. 110).

Bevindt de focalisator zich echter buiten het verhaal, dan spreken we van externe focalisatie. De focalisator beschrijft de personages “van buitenaf” en heeft geen kennis over hun emoties of gedachten (Dubois, 2010, p. 22). In strips betekent externe focalisatie dat

alle personages enkel “van buitenaf” beschouwd kunnen worden, zonder gedachtewolkjes of “subjectieve prenten” (Miller, 2007, p. 110).

Er kan in verhalen afwisselend gebruik gemaakt worden van externe en interne focalisatie, wat een manier is om de lezer al dan niet op het verkeerde been te zetten – bijvoorbeeld wanneer die denkt dat de informatie die hem/haar verschaft wordt, een objectieve weergave van de externe focalisator is, terwijl het in feite intern is en subjectief gekleurd door de visie van het personage. Ook kan er afgewisseld worden tussen verschillende interne focalisators, om bijvoorbeeld spanning te creëren. Interne en externe focalisatie hangen bovendien niet af van de gehanteerde persoonsvorm (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 77). Naast interne en externe focalisatie heeft Genette het ook nog over de nulfocalisatie, waarbij de focalisator alwetend is en alle emoties en gedachten van de personages kent maar desondanks buiten het verhaal staat (Dubois, 2010, p. 22). In stripverhalen treedt nulfocalisatie op als bijvoorbeeld gedachtewolkjes zich bij elk personage kunnen manifesteren (Miller, 2007, p. 110).

Als de focalisator steeds dezelfde is, noemt Genette dat “vaste” focalisatie, in tegenstelling tot “variabele”, waarbij bijvoorbeeld steeds van perspectief gewisseld wordt tussen twee of meerdere personages. Wanneer de focalisatie vast is, kunnen we spreken over “enkelvoudige” focalisatie, wanneer er meerder instanties van waarneming zijn, van “meervoudige” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 78).

Rimmon-Kenan breidde de dimensie van de focalisatie verder uit door er enkele *facets* aan toe te wijzen. Die facetten situeren zich op twee niveaus: het niveau van de perceptie en het psychische niveau. Op het niveau van perceptie kan focalisatie beschouwd worden in de ruimte en in de tijd. De ruimte verleent aan de focalisatie een panoramisch, simultaan of beperkend aspect. Panoramisch spreekt voor zichzelf: de focalisator beschrijft een beeld dat voorbij zijn eigenlijke blikveld gaat. Een simultane focalisatie komt tot stand wanneer er meerdere gebeurtenissen plaatsvinden (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). In romans wordt deze gelijktijdigheid meestal aangeduid met woorden als ‘ondertussen’ (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 80). Naast de ruimtelijk panoramische en simultane focalisatie spreekt Rimmon-Kenan ook nog van een beperkte focalisatie. Rimmon-Kenan

beweert dat panoramische en simultane focalisatie enkel kan optreden bij externe focalisatie (de focalisator staat buiten het verhaal), maar Herman en Vervaeck weerleggen die theorie. Volgens hen is het perfect mogelijk om een simultane of panoramische focalisatie tot stand te brengen via een interne focalisatie, omdat het personage “zich perfect kan *voorstellen* of *inbeelden* wat er elders gebeurt. Ook de inbeelding behoort tot de waarneming van de focalisator” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 80).

Het facet van perceptie omarmt ook een temporeel aspect. Ten eerste kunnen we spreken over een panchronische focalisatie, waarbij de focalisator zowel vooruit- als achteruit kan blikken (in dit geval is het wel steeds een externe focalisator). Bij interne focalisatie kan het personage terugblikken (retrospectieve focalisatie) of spelen de gebeurtenissen zich simultaan met de waarneming ervan af (synchrone focalisatie) (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82).

Naast het facet van perceptie, is er ook nog het psychische facet, dat zich manifesteert op cognitief en emotioneel vlak. Op cognitief vlak kan duidelijk het onderscheid gemaakt worden tussen een externe en interne focalisator. Bij een externe focalisator is de kennis immers onbeperkt, terwijl een interne focalisator maar een beperkte kennis heeft (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Afwisseling van een alwetende focalisator en een interne focalisator met beperkte kennis, kan voor een spanningselement in het verhaal zorgen (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 81).

Op emotioneel vlak kan de focalisator zich afstandelijk of empathisch opstellen. Wordt het gefocaliseerde object voornamelijk van buitenaf beschouwd, dan is de focalisatie afstandelijk. Als de focalisator echter steeds de emoties en gedachten van het gefocaliseerde object raadt of veronderstelt, dan spreken we van een empathische focalisatie (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82).

Naast het verhaal (*récit*) en de geschiedenis (*histoire*), zoals eerder aangehaald, heeft Genette het ook nog over de vertelling (*narration*), de formulering van het verhaal, waar Miller ook aandacht aan besteedt in haar analyse van het stripverhaal. Omdat deze masterproef draait om het narratologisch analyseren van een striproman waarbij enkel

dialogen en gedachten opgenomen werden en verder geen geschreven tekst, heeft het weinig zin om hier diep op in te gaan. Wel wordt even een ruwe schets gemaakt van vier soorten vertelinstanties benoemd door Genette, omdat daar wel iets over gezegd kan worden in de analyse.

Ten eerste onderscheidt Genette een extradiëgetische en intradiëgetische vertelinstantie. Op hiërarchisch niveau staat de extradiëgetische verteller hoger: hij heeft geen andere vertelinstantie boven zich staan en behoort daarom zelf niet tot “het vertelde”. De intradiëgetische vertelinstantie daarentegen maakt zelf deel uit van “het vertelde” (het is met andere woorden een personage). Hoewel de extradiëgetische verteller hiërarchisch hoger staat dan de intradiëgetische, is hij niet per se belangrijker (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 85). Soms kunnen de grenzen tussen die vertelinstanties overschreden worden: een extradiëgetische vertelinstantie kan zich bijvoorbeeld tot een van de personages richten. Dat wordt de *métalepse narrative* genoemd (Genette, 1972, p. 244). Op niveau van de betrokkenheid van de verteller bij het vertelde, onderscheidt Genette ook homo- en heterodiëgetische vertelinstanties. Homodiëgetische instanties hebben wat ze vertellen zelf meegemaakt, terwijl heterodiëgetische het zelf niet meegemaakt hebben. De graad van betrokkenheid kan uiteraard ook bij een homodiëgetische verteller variëren, afhankelijk van hoe hij het vertelde net heeft meegemaakt (als buitenstaander of nauw betrokken) (Genette, 1972, pp. 244-245).

Miller beweert echter dat er in strips ook sprake is van “een ander niveau” van vertellen (Dubois, 2010, p. 23). Ze haalt daarvoor een inzicht uit de filmnarratologie aan: Gaudreault, een Canadees filmtheoreticus, stelde dat er in films sprake was van twee verschillende aspecten van vertellen. Aan de ene kant is er datgene wat effectief verteld wordt (verbaal), aan de andere kant zijn er de beelden die ook hun verhaal vertellen. Die twee aspecten noemt Gaudreault respectievelijk “narration” en “monstration”. Wanneer die aspecten verbonden worden, gebeurt dit door middel van de “meganarrator”, een vertelinstantie die hoger staat en bepaalt wat getoond of verteld wordt, en zo dus de “narration” en de “monstration” samen kneedt tot één geheel. Die opdeling wordt ook teruggevonden in strips, waarbij tekst en beeld samengebracht moeten worden. In strips of beeldromans

krijgt de lezer dus te maken met zowel een traditionele vertelinstantie, als met een “meganarrator” die de vertelling van de traditionele vertelinstantie verbindt met de getoonde beelden (Dubois, 2010, pp. 23-24).

3.2.2 Focus van het onderzoek

In dit onderzoek wordt er onderzocht op welke manier het psychologische aspect van Harry Mulisch’ roman *De Aanslag* naar voren gebracht wordt in de daarop gebaseerde gelijknamige striproman. De reden dat de psychologie de algemene focus is, is dat Mulisch’ roman erom bekend staat en grote thema’s behandelt zoals schuld en trauma. Mulisch beschrijft de psychologische evolutie en de zware psychische druk op zijn hoofdpersonage Anton op een treffende manier, onder andere dankzij inbegrip van enkele belangrijke motieven, de manier waarop hij zijn verhaal heeft ingedeeld in tijdsperiodes en uiteraard zijn woordelijke beschrijvingen van Antons psyche. Hoe en of die motieven en tijdsperiodes gerespecteerd werden in de striproman, is niet erg moeilijk om te achterhalen, maar om uit te vinden hoe een tekenaar met beelden dezelfde psychologische gelaagdheid kan bereiken als Mulisch met zijn woorden, is een uitdagender opdracht. Het interessante aan de striproman *De Aanslag* door Milan Hulsing is namelijk dat de auteur/tekenaar besloten heeft om alle tekst behalve de dialogen overboord te gooien⁵.

Als basis voor de analyse zal Genettes model van geschiedenis, verhaal en vertelling gebruikt worden, inclusief de aanvullingen door andere narratologen (hierboven al opgenomen) en door Ann Miller, die zijn model reeds specifiek toepaste op een stripverhaal. Daarnaast wordt er ook aandacht besteedt aan de motieven van het originele verhaal, en in welke mate of op welke manier ze al dan niet werden opgenomen in de striproman.

⁵ Ook Antons gedachten worden in gedachtewolkjes in de striproman weergegeven, maar dat zijn dan ook steeds gedachten in de directe rede.

4 Analyse

4.1 De Aanslag: het verhaal van Mulisch⁶

Op een avond in januari 1945, vlak voor de afloop van de Tweede Wereldoorlog, schieten twee verzetsstrijders collaborateur en NSB-er Fake Ploeg dood in Haarlem, voor het huis van de Kortewegs, de burens van het hoofdpersonage Anton Steenwijk. De Kortewegs panikeren en verplaatsen het lijk naar de voortuin van Anton, waarna de Duitsers het ontdekken en wraak nemen door Antons huis in brand te steken. Anton wordt in een cel gestopt in Heemstede. Zijn celgenoot, een meisje, probeert hem te troosten. Een paar uur later wordt Anton teruggebracht naar Haarlem, en vervolgens moet hij naar zijn oom en tante in Amsterdam, waar hij de rest van zijn jeugd zal doorbrengen. Na de bevrijding blijken Antons ouders en zijn broer op de avond dat het lijk van Ploeg ontdekt werd, te zijn neergeschoten. In 1952 keert Anton, intussen een jongeman, terug naar Haarlem voor het eerst sinds de aanslag. Hij bezoekt er het gedenkmonument, waar de namen van zijn ouders in gegraveerd staan. In 1956, nadat hij zijn examen medicijnen heeft afgelegd, gaat Anton op kamers wonen. Tijdens een demonstratie komt hij de zoon van Fake Ploeg tegen, die hem uitnodigt voor een gesprek en vervolgens zijn vader verdedigt. Anton probeert hem evenwel de fouten van zijn vader te doen inzien. Nadat Anton afstudeert als arts, trouwt hij in 1961 met Saskia de Graaff. Ze krijgen een dochter samen, Sandra. In 1966 ontmoet hij Takes, een oud-verzetsstrijder, die bekend dat hij degene was die Ploeg doodschoot al die jaren geleden. Hij had de moord samen met zijn vriendin Truus Coster gepleegd; het blijkt dat zij de vrouw was met wie Anton op de avond van de aanslag in de cel zat. Aan het einde van de roman (1981) is Anton gescheiden van Saskia en is hij intussen getrouwd met Liesbeth, met wie hij een zoon heeft, Peter. Op een demonstratie tegen atoomwapens komt hij mevrouw Korteweg tegen, zijn toenmalige buurvrouw. Zij geeft toe dat ze het lijk van Ploeg verplaatst hadden omwille van de hagedissen van meneer Korteweg. Meneer Korteweg was namelijk erg aan die dieren gehecht en wilde ze niet in gevaar brengen. De reden dat ze het lijk voor Antons huis hadden gelegd en niet bij de andere burens (de familie Aarts) was omdat er daar Joden ondergedoken zaten (iets wat Anton nooit geweten heeft).

⁶ Deze samenvatting is gebaseerd op de originele roman van Mulisch (opgenomen in de literatuurlijst bij de sectie 'corpus').

4.2 De specifieke tekenstijl van Hulsing in *De Aanslag*

“Wat het tekenen betreft; de lay-outs (zo noem je de geschetste pagina’s voor strips) tekende ik bijzonder direct. Op grond van die lijntekeningen ben ik de pagina’s in kleur gaan opzetten. Later heb ik daar met pen een flinterdun lijntje overheen gezet, in ‘het net’ als het ware, om het af te maken.” (Redactie, 19.08.2015)

Het eerste wat opvalt aan de striproman *De Aanslag*, is de tekenstijl. De tekeningen zijn verrassend eenvoudig: hoewel de verhoudingen wel kloppen, lijken ze soms niet complexer dan kindertekeningen. Hulsing noemt zijn stijl in deze roman “heel direct” en “vooral vloeiend en expressief”. Volgens hem kan de tekenstijl “nauwelijks precies” genoemd worden, omdat hij het “echt in een ‘flow’” heeft getekend (Redactie, 19.08.2015). Sommige noemen zijn stijl op technisch vlak “eerder knullig”, maar door middel van zijn “expressieve, wilde en krasserige lijnen” wilde Hulsing tekenwerk afleveren dat bij “de klare stijl van Mulisch” past (De Weyer, 29.04.2015).

“Bij *De Aanslag* had ik niet de behoefte me als een tekenbeest uit te leven op gedetailleerde achtergronden en dergelijken. Ik was met mijn lijn eigenlijk puur aan het vertellen. Ik wilde het verhaal zo ook een beetje losweken van de Nederlandse werkelijkheid en er wat droomachtigs mee doen.” (Redactie, 19.08.2015)

Wat Hulsing zegt, komt overeen met wat professoren Jan Baetens en Hugo Frey (specialisten op het gebied van graphic novels) toeschrijven aan het belang van tekenstijl in graphic novels. Ze stellen dat de tekeningen in een graphic novel niet hetzelfde doel dienen als die in een gewone strip. Strips gaan namelijk uit van een “dissociatie” tussen het vertelde verhaal en de tekeningen, terwijl de auteurs/tekenaars van graphic novels ook met hun tekeningen het verhaal willen brengen, en niet enkel ondersteunen (Baetens, & Frey, 2015, p. 135).

“It is a medium where personal and individual expression becomes a main goal, both at the level of graphic style and at the content level. [...] Most authors want to draw “personally”, rather than to draw “well” [...]” (Baetens, & Frey, 2015, p. 136).

Hulsings stijl verschilt in deze striproman ook sterk van zijn gebruikelijke tekenstijl, die veel 'professioneler' en gedetailleerder is. Het spreekt dus voor zich dat hij door middel van zijn simpele, directe tekenwerk het verhaal wilde vertellen op een zeer persoonlijke, suggestieve manier. Zo kunnen we stellen dat de stijl van deze striproman de psychologische basis van het verhaal in de hand werkt.

4.3 De vertelinstantie

De striproman *De Aanslag* bevat geen tekst behalve dialogen en gedachtewolkjes in de directe rede. Om die reden is het niet nuttig om diep in de te gaan op de vertelling volgens Genette (de manier van verwoorden of de puur talige formulering van de narratologische tekst). Bij het analyseren van een 'gewone' roman, gaat de vertelling immers ook steeds over de taal op zich⁷. Er kunnen wel enkele zaken gezegd worden over de vertelinstantie en op welke manier die aan bod komt doorheen heel de striproman.

De vertelinstantie is doorheen de hele striproman *De Aanslag* Anton Steenwijk: een intradiëgetische, homodiëgetische vertelinstantie (Genette, 1972, pp. 243-245). Intradiëgetisch omdat hij binnen het vertelde staat (hij is een personage), homodiëgetisch omdat hij het vertelde zelf meemaakt/heeft meegemaakt. Er komen in de beeldroman echter een paar momenten voor waarop de vertelinstantie verschuift naar de intradiëgetische en homodiëgetische vertelinstantie van een ander personage, namelijk in hoofdstuk 2 (een twijfelgeval), hoofdstuk 6 en hoofdstuk 8. In hoofdstuk 8 is er zelfs even sprake van een extradiëgetische, heterodiëgetisch vertelinstantie. Die afwisselingen van vertelinstantie zijn steeds kortstondig en betreffen flashbacks⁸. Hulsing gebruikte de afwisselingen waarschijnlijk vooral om bij te dragen aan de spanning.

Aanvullend is het belangrijk om de inzichten van Miller opnieuw even aan te halen. Zij betrok op het niveau van de vertelling elementen uit de filmnarratologie. Ten eerste is er het verhaal dat verbaal wordt verteld (in een film via een voice-over bijvoorbeeld), ten

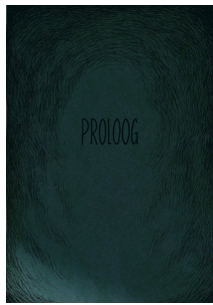
⁷ Zie de artikels van Vitse (2009) en De Potter (2013), die het beiden over de vertelling hebben binnen een narratologische analyse van een roman. De artikels zijn opgenomen in de sectie 'geraadpleegde literatuur'.

⁸ De afwisselingen van vertelinstantie hangen in een beeldroman samen met de afwisselingen van focalisator. Focalisatie wordt per hoofdstuk behandeld in het vervolg van de analyse, waarbij er dus ook meer uitleg gegeven zal worden over de momenten die hier aangehaald worden.

tweede is er het verhaal dat door de beelden wordt verteld. Volgens de filmtheoreticus Gaudreault zijn die twee aspecten respectievelijk de “narration” en de “monstration” (Dubois, 2010, p. 23). Anton is dus de verteller, maar er zijn ook beelden die meer tonen dan zijn perspectief (bijvoorbeeld het feit dat de lezer steeds Antons gezicht en lichaam ziet, als het ware als buitenstaander). Het samenbrengen van die beelden en de traditionele vertelinstantie (bijna uitsluitend die van Anton) gebeurt door wat Gaudreault de “meganarrator” noemt (Dubois, 2010, pp. 23-24). In de beeldroman komen dus twee niveaus van vertellen voor: een traditionele vertelinstantie en een “meganarrator” die de vertelling van de traditionele vertelinstantie koppelt aan de beelden (Dubois, 2010, pp. 23-24).

4.4 Algemene structuur van de striproman

De beeldroman is opgedeeld in negen delen: een proloog en acht hoofdstukken (*Proloog, 1952, 1956, 1959, Londen, Athene, 1966, 1976, 1981*). De titel van elk deel neemt telkens een volledige bladzijde in beslag. Dat is op het gebied van de gebeurtenissen in de geschiedenis meteen een functie zoals Roland Barthes ze omschrijft. De periodes worden achter elkaar opgesteld en dankzij hun onderlinge temporele en causale band stuwen ze het verhaal voort en bouwen ze het op. Dat is wat Barthes de “horizontal set of narrative relations” (Barthes, & Duisit, 1975, p. 243) noemt. Binnen de categorie van functies kunnen de titelpagina's opgevat worden als abstracte vormen van “kardinale functies” (Barthes, & Duisit, 1975, p. 248) omdat ze ankerpunten van de geschiedenis illustreren. De titelpagina van de meeste hoofdstukken is gewoon een blanco bladzijde waarop in het midden in zwarte letters de titel geschreven staat (dat is het geval voor *1952, Londen, Athene* en *1966*). Op de titelpagina's van de overige hoofdstukken (*Proloog, 1956, 1959, 1976* en *1981*) is echter meer aan de hand.



Afbeelding 9, 10, 11, 12, 13

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 5, p. 55, p. 79, p. 145, p. 155

De proloog staat bijvoorbeeld niet op een blanco bladzijde. De titel bevindt zich in het midden van een donkergroen getint kader, waar aan de randen dunne zwarte penstreken zijn aangebracht, waarschijnlijk om de associatie met schaduwen op te roepen. Rond dat donkere kader is er een witruimte die telkens even breed is onderaan, bovenaan en links en rechts. Die witruimte komt overeen met de omkadering van het merendeel van de roman, en heeft in dit geval dus geen specifieke betekenis. Wat wel een specifieke betekenis heeft, is de donkere kleur van de titelpagina. Anton zit tijdens de proloog namelijk in een cel. Dat gegeven wordt impliciet gelaten door Hulsing - de beelden suggereren de verwachting dat de lezers vertrouwd zijn met Mulisch' originele roman - maar wat wel duidelijk is, is dat het zich afspeelt in een donkere, grimmige ruimte. De overheersende tinten van de proloog zijn donkergroen en donkerblauw. Hulsing is als tekenaar zeer creatief geweest in het aanwenden van zijn kleurenpalet: elke periode (elk hoofdstuk) heeft namelijk zijn eigen specifieke kleurcode. Op het niveau van de gebeurtenissen in de geschiedenis, kunnen we stellen dat die kleurcodes indexen zijn, de "verticale" elementen in een verhaal die op zich niets veranderen aan de gebeurtenissen, maar er wel toe bijdragen (Barthes, & Duisit, 1975, p. 247). Daarbij vervullen ze zowel de rol van zuivere als informatieve indexen. Ze zijn zuivere indexen omdat ze een bepaalde sfeer oproepen (de grimmigheid in de proloog bijvoorbeeld), en informatief omdat ze, uiteraard, de elementen van de geschiedenis in tijd en ruimte plaatsen (Barthes, & Duisit, 1975, p. 249).

Niet alleen de proloog heeft een aparte titelpagina. 1956 staat in het zwart in het midden van een nagenoeg blanco pagina, maar onder de titel heeft Hulsing een steen en een stuk glas getekend. De kleur van die tekening komt overeen met de kleurcode voor die periode en kan dan ook gezien worden als een informatieve index. Wat de tekening op zich

voorstelt, is een zuivere index, aangezien het iets extra toevoegt aan de geschiedenis. Nog belangrijker is dat het hier om een motief gaat. In Mulisch roman is 'steen' immers een zeer belangrijk motief; het komt doorheen heel het verhaal terug en symboliseert kantelmomenten. Dat is nog een indicatie dat het hier effectief om een zuivere index gaat.

Ook bij de hoofdstukken *1959*, *1976* en *1981* heeft Hulsing een voorwerp getekend dat 'vooruitblijkt' naar wat er in dat hoofdstuk zal gebeuren. Op het niveau van het verhaal kunnen die voorwerpen met andere woorden in de tijd gesitueerd worden als prolepsen of flashforwards (Genette, 1972, pp. 90-92). Het lijkt wel of Hulsing hiermee de toon wil zetten, een tipje van de sluier wil lichten. Op de titelpagina van *1959* zien we een sextant, op die van *1976* zien we de nieuwe villa die gebouwd is op de plaats waar vroeger Antons ouderlijke huis stond, en op die van *1981* staat een hagedis; een duidelijke referentie naar de hagedissenverzameling van meneer Korteweg. Het zijn stuk voor stuk zuivere indexen die iets aan de geschiedenis toevoegen zonder die daarbij te veranderen. Ook kunnen ze opgevat worden als een abstracte vorm van een flashforward, maar dat is omdat het hier gaat om "paratekstuele elementen" (elementen rond de eigenlijke tekst van het verhaal). De "paratekst" is een begrip van Genette, die de term verder opdeelde in "peritekst" en "epitekst". In dit geval gaat het om periteksten of "paratekstuele elementen" in de directe omgeving van de eigenlijke tekst (Gaens, 01.09.2008). De titelpagina's zijn hier dus periteksten die de functie dienen van abstracte flashforwards omdat ze een hoofdstuk of onderdeel van het verhaal inleiden en betitelen.

Nu de algemene structuur verduidelijkt is, zal elk hoofdstuk geanalyseerd worden op het niveau van de geschiedenis en het verhaal. Het niveau van de vertelling werd om eerder aangegeven redenen reeds in het algemeen uitgelegd, en zal dus niet per hoofdstuk in detail behandeld worden.

4.5 Proloog

4.5.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In de proloog ontmoet de lezer Anton in een donkere ruimte – dat het gaat om een cel, laat Hulsing impliciet. Plots hoort Anton een stem uit de duisternis opklinken. Er zit een vrouw bij hem in de ruimte. Ze vraagt waarom hij daar is en ze beginnen te praten over wat er gebeurd is. Anton legt haar uit dat er een man is neergeschoten en zijn familie beschuldigd wordt, waardoor zijn broer is gevlucht en zijn ouders zijn meegenomen door de Duitsers.

De setting wordt door Hulsing redelijk vaag gehouden. Duisternis is de primerende factor. Zoals eerder in deze masterproef al besproken werd, construeerde literatuurwetenschapper Bakhtin de setting als een combinatie van de *chronos* (tijd) en de *topos* (ruimte), of ook wel de chronotopen. Die chronotopen kaderen personages, hun acties en hun emoties en motieven in tijd en ruimte (Bakhtin, 1996, pp. 84 – 258). Niet alleen is de setting binnen de stripkaders donker, ook de ruimte errond is zwart ingekleurd. In de rest van de striproman is die omkadering gewoon wit, tenzij de tekeningen een hele pagina in beslag nemen. Hier opteerde Hulsing voor een complete duisternis: niet alleen in de tekeningen, maar ook errond. De chronotoop is redelijk abstract: een donkere, geheimzinnige ruimte waar onvermijdelijk een diepe eenzaamheid uit spreekt (een limbo). De setting draagt bij tot de algemene sfeer van de proloog en heeft hier dus ook een symbolische waarde. De eerste twee kaders zijn een voorbeeld van wat McClouds “de overgang in de tijd” in strips noemt: twee kaders waartussen erg weinig tijd verstrijkt en weinig “closure” vragen (McCloud, 1993, p. 70). In het eerste kader zien we een klein figuur in het donker zitten. Het tweede kader toont dezelfde figuur van verderaf.



Afbeelding 14

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 6

De kardinale functie die zich in de proloog manifesteert, is het feit dat Anton in de cel zit. Aan deze functie – een scharnierpunt, in dit geval het punt waarop de geschiedenis begint – wordt betekenis en context verleend door middel van aanvullende functies, katalysators genoemd (zie 3.2.1) . Dat zijn de ‘kleinere’ gebeurtenissen die de geschiedenis van kardinale functie naar kardinale functie voortstuwen, en die nu verder besproken zullen worden.

In het derde kader zien we enkel duisternis, waarin een tekstballon verschijnt. Omdat het een onverwachte stem is die opklinkt uit de duisternis, ‘zweeft’ de tekstballon los van het personage waaraan hij verbonden moet zijn. De lezer komt dankzij het daarop volgende gedachtewolkje van Anton te weten dat het om een vrouwenstem gaat. Ze vraagt waarom Anton daar is. Een paar kaders later antwoordt Anton en beginnen ze te praten.



Afbeelding 15

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 6

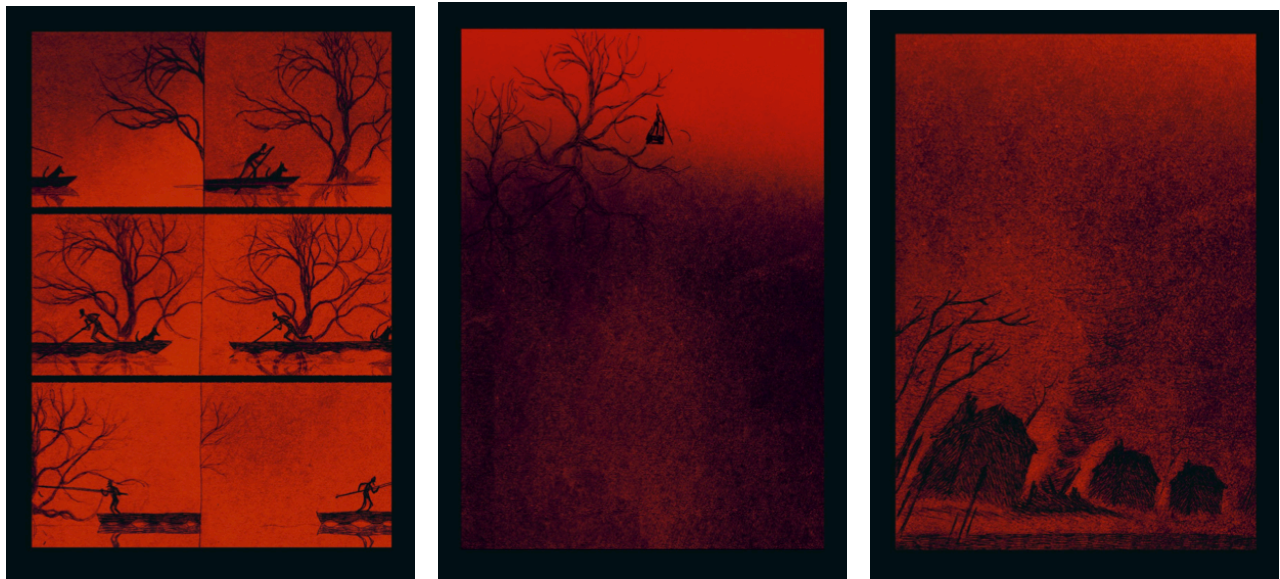
Op pagina 12 valt er een stilte in het gesprek. Anton heeft de vrouw uitgelegd wat er gebeurd is. Ze vraagt of ze zijn gezicht mag aanraken, maar wacht zijn antwoord niet af en raakt hem meteen aan. Vervolgens zien we hoe Anton op die aanraking enigszins geschrokken reageert. Het kleurenpalet en de setting verandert: de hand van de vrouw wordt langzaam volledig rood en krijgt daarbij ook een steeds abstractere vorm, tot heel het kader verdronken is in een rode waas.



Afbeelding 16

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 13

Vervolgens wordt de setting metaforisch: we zien een rode vijver tegen een rode lucht, met aan de rand een magere, kale boom. Over de vijver roeit een man met een hond in een bootje. Als hij de boom passeert, moet hij met zijn roeispaan worstelen om niet tussen de wortels verstrikt te raken.



Afbeelding 17 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 14-16

De proloog eindigt met een twee grote kaders die (afgezien van de omkadering) elk twee volledige pagina's in beslag nemen. Het eerste kader toont de vijver: onderaan donker en bovenaan lichter, waardoor we de takken van de boom zien en het bootje zien wegvaren. Op het tweede kader zien we plots een ander beeld: enkele huisjes, zwart en vaag tegen een donkere, rode achtergrond. Tussen de eerste twee huisjes rookt een soort kampvuur na. De (fictieve) setting is een soort metafoor voor Antons angst en de benauwdheid die hij ervaart zodra hij wordt aangeraakt door de vrouw. Rood en zwart zijn de enige kleuren. Rood is bovendien een kleur die doorheen de striproman vaak zal terugkeren, en is een allusie op het motief 'vuur' in Mulisch oorspronkelijke roman. Dat wordt nog eens extra in de verf gezet in het laatste kader door het rokende kampvuur (waar rook is, is vuur, zoals wordt gezegd).

De metaforische setting is ook een uiting van de actant die Antons angst is. Zoals eerder in deze masterproef werd aangehaald, zijn de actants (Greimas) instanties die nauw verbonden zijn met de personages, vooral met de rol die het personage speelt op een abstract niveau binnen de geschiedenis. Actants kunnen ook op emoties duiden. Er zijn drie assen en zes categorieën: op de as van het verlangen situeren we het subject en het object, op de as van de mededeling de zender en de ontvanger en op de as van de participatie de helper en de tegenstander (Herman en Vervaeck, 2005, p.58). In de proloog is de vrouw die Anton aanspreekt het subject, want zij onderneemt een actie. Haar object (haar doel,

waarnaar zij verlangt) is te weten komen waarom Anton daar is en een luisterend oor bieden. Op de as van de mededeling is de vrouw ook de zender, die aanzet geeft tot een gesprek. Anton is de ontvanger. De instantie die het doel van de vrouw sterkt, is Antons drang om zijn verhaal te doen en zijn hart te luchten: de helper op de as van de participatie. De instantie die uiteindelijk het gesprek tot een einde brengt, is de tegenstander, en die is in dit geval Antons angst, zijn benauwdheid als hij wordt aangeraakt. Die actant (de tegenstander) brengt Hulsing extra onder de aandacht door het toevoegen van de metaforische setting op het einde.

Eerder in de masterproef werd al uitgelegd dat er in het licht van deze analyse de personages niet op het niveau van het verhaal uitgelegd zullen worden (de karakterisering), maar op het niveau van de geschiedenis, een abstracter niveau dus. De reden daarvoor is dat de karakterisering op niveau van het verhaal vooral gestoeld is op de talige voorstelling van de personages. In deze striproman worden ze niet talig voorgesteld, maar moet de lezer het stellen met hun uiterlijk – dat Hulsing zeer rudimentair heeft gehouden – en hun handelingen en tekst. Die handelingen en tekst kunnen op zich wel een metonymische, indirecte indicatie (Herman en Vervaeck, 2005, p. 72) zijn van hoe het personage wordt voorgesteld (wat past binnen het kader van de karakterisering), maar volgens het driedimensionaal assenstelsel van Rimmon-Kenan (2003) (op het niveau van de geschiedenis) kunnen die ook uitgelegd worden aan de hand van de complexiteit, evolutie en psyche van de personages. Om die reden zal de analyse zich enkel toespitsen op dat model.

In de proloog gebeurt er in feite nog niet veel. We maken kennis met Anton, en met een onbekende vrouw. Bovendien wordt Anton niet bij naam genoemd; daaruit blijkt dat Hulsing er mogelijk van uitgaat dat zijn lezers vertrouwd zijn met het oorspronkelijke verhaal van Mulisch. Het personage van de vrouw is niet erg complex (en krijgen we als lezer niet eens te zien). De eigenschappen die aan haar toegeschreven kunnen worden op basis van de proloog, zijn nieuwsgierigheid, medeleven en troost. Dan hebben we het over de eerste as, die van de complexiteit. Anton geeft blijk van meer eigenschappen, wat vooral in de hand gewerkt wordt door het feit dat we hem kunnen zien (we zien hem bijvoorbeeld

huilen en kwaad kijken). Zijn eigenschappen, op basis van de proloog, zijn machteloosheid, verdriet, hopeloosheid, frustratie en angst. Die eigenschappen zijn opgesomd volgens de evolutie die Anton doormaakt in de proloog (dat heeft dan betrekking op de tweede as van Rimmon-Kenan, die van de evolutie). De vrouw ondergaat geen duidelijke evolutie; naar het einde van het gesprek toe geeft ze enkel een soort van advies (later zal blijken dat ze zich daarmee probeerde in te dekken tegen haar schuld aan wat er gebeurd is) maar over het algemeen blijft ze fungeren als luisterend oor. Op de derde as, de as van de psyche, staan de twee personages mijlenver uit elkaar. Antons gedachten kunnen we lezen, zijn herinneringen worden getekend, zijn emoties worden metaforisch voorgesteld. De lezers zijn dus bekend met Antons volledige gevoelswereld. De gedachten en gevoelens van de vrouw blijven onbekend, afgezien van de woorden die ze luidop uitspreekt.

4.5.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Genette, en in aanvulling ook Miller, spitsen zich in hun structuralistische analyse van het verhaal toe op tijd en focalisatie. Hulsing is erg creatief omgesprongen met tijd in de proloog. Op pagina 6 begint het verhaal met twee kaders zonder tekstballon, die een figuur in een donkere ruimte tonen, één keer van dichtbij de andere keer van verder weg. Zoals eerder al vermeld, sluit dit aan bij wat McCloud “de overgang in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70) noemt, waarbij er erg weinig tijd verstrijkt tussen de kaders. Op het gebied van duur, één van de drie aspecten die Genette toeschrijft aan het fenomeen tijd, kan dan gesproken worden van een vertraging. Het is dezelfde figuur in dezelfde houding in dezelfde ruimte, dus ogenschijnlijk op hetzelfde moment, maar getekend in twee kaders. Zodra de dialoog van start gaat (vanaf pagina 7), is er sprake van een scène.



Afbeelding 18

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 7

Dat betekent dat de *vertelde tijd* en de *verteltijd* nagenoeg overeenkomen. De striproman heeft hier nog een extra voordeel bij: dankzij de visuele factor kunnen twee tekstballonnen die naast elkaar staan bijna op hetzelfde moment gelezen worden, waardoor de illusie van gelijktijdigheid van dialoog bestaat, zoals in realiteit vaak het geval is. De tekeningen tonen ofwel duisternis en vage figuren, ofwel Anton, in close-up en van verder weg, en ondersteunen het ritme van de dialoog. Wat ook opvalt, is dat Hulsing geen “goten” (McCloud, 1993, p. 66) gebruikt tussen de kaders. Wel tussen de stroken kaders, maar de opeenvolgende prenten sluiten gewoon op elkaar aan, waardoor de kaders die “overgangen in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70) voorstellen, nog meer de indruk willen wekken een beweging te illustreren.

Op pagina 8 wordt het midden van de pagina in beslag genomen door een lang kader: een analeps of een flashback, onderdeel van het aspect volgorde van de tijd volgens Genette. Genette splitste de volgorde op in richting, afstand en bereik, waarmee hij anachronieën in

het verhaal in context wilde plaatsen. Anton ziet in dit geval een beeld van zijn ouders en zijn broer, die hem angstig bekijken.



Afbeelding 19

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 8

Het gaat in dit geval om een externe, partiële anachronie. Als we het over de richting van de volgorde hebben, kunnen we zeggen dat het gaat om een flashback of analeps. De analeps is extern, want het betreft een herinnering die buiten het hoofdverhaal valt (afstand). Bovendien is de analeps ook partieel, want we zien slechts één beeld, een momentopname (bereik). Mulisch begint zijn roman uiteraard met de gebeurtenis waar Anton in deze stripversie aan terugdenkt, dus Hulsing wijkt hier duidelijk af van de structuur van het origineel. Bij Mulisch zou deze flashback intern zijn (want het zou een herinnering zijn naar een gebeurtenis binnen het hoofdverhaal), bij Hulsing is ze dus extern en valt ze buiten het hoofdverhaal, al vormt de gebeurtenis waarnaar ze verwijst niettemin het kernpunt van het verhaal. Hulsing wil de aandacht van de lezer ook naar die analeps trekken door een subtiele verandering van kleurgebruik: waar de overheersende tinten in de rest van de proloog donkergroen en zwart zijn, gebruikt hij bij de anachronie een feller blauw (weliswaar nog steeds donker).

We zien diezelfde kleur ook opnieuw opduiken een pagina later. Daarbij gaat het echter niet om een duidelijke herinnering of flashback. Het is een simpel kader dat de dialoog onderbreekt en een vlindervormige schaduw tegen een blauwe achtergrond afbeeldt.



Afbeelding 20

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 9

Hulsing wil daarmee waarschijnlijk subtiel aantonen dat Anton nog steeds met zijn hoofd in de herinnering zit. De vlindervorm kan dienen als symbool voor zijn eenzaamheid enerzijds en zijn drang om te overleven anderzijds. Naar het voorbeeld van McCloud wordt dit kader, dat onverwachts tussen de andere kaders ingepast wordt, een “ongemotiveerde overgang” (McCloud, 1993, p. 72) genoemd. Daarbij zorgt het (op het gebied van het aspect ‘duur’) ook voor een pauze in de tijd; die staat als het ware even stil.

Op pagina 10 maakt Hulsing opnieuw gebruik van “overgangen in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70). De vrouw slaat haar arm om Anton heen en Anton wrijft over zijn van pijn vertrokken gezicht.

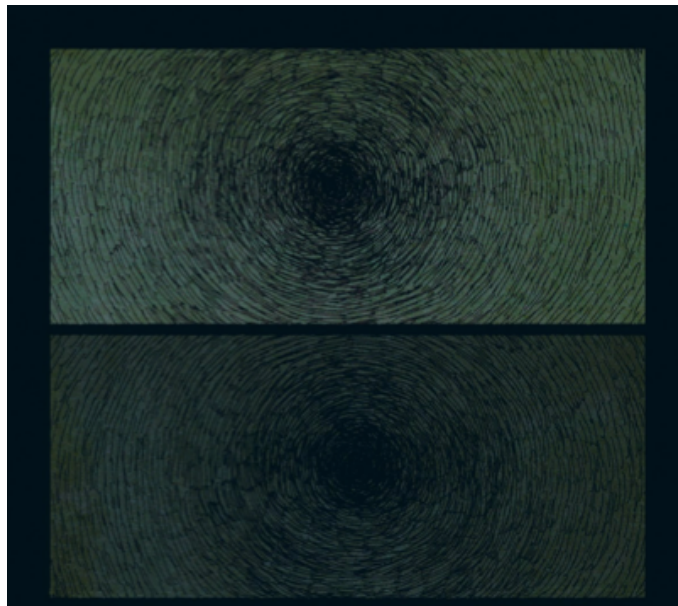


Afbeelding 21

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 10

Pagina 11 geeft wat tijdsverloop en duur betreft een scène weer. De dialoog vloeit voort met het ritme van een realistische dialoog.

Op pagina 12 treedt er een tweede pauze op. Twee lange kaders vullen twee derde van de pagina en tonen een brandpunt van duisternis, als een soort van zwarte zon. In het eerste kader is de omgeving rond die duistere zon iets lichter gekleurd dan in het tweede kader, wat de suggereert dat de duisternis toeneemt. Opnieuw staat de tijd hier stil. De lezer voelt dat er spanning wordt opgebouwd.



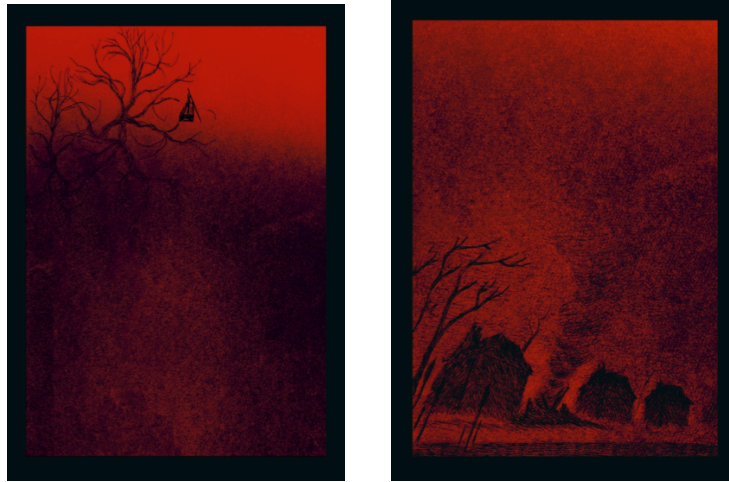
Afbeelding 22

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 12

Opnieuw zien we “overgangen in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70) op pagina 13, 14 en 15. Op pagina 13 als de hand van de vrouw dichterbij Antons gezicht komt en langzaam rood wordt (een abstracte metafoor voor zijn angst, zoals eerder uitgelegd), op pagina 14 en 15 als de man in het bootje langs de boom vaart.

Pagina 16 is in relatie tot pagina 15 wat McCloud “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) zou noemen. Het zijn twee beelden van dezelfde setting op hetzelfde moment, maar ze tonen verschillende dingen en willen een algemene sfeer oproepen. De twee pagina’s samen

tonen dus hoogstwaarschijnlijk hetzelfde moment (maar een ander beeld ervan) en zorgen daarom ook opnieuw voor een pauze in de tijd.



Afbeelding 23

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 15-16

Er is sprake van singulatieve frequentie in de proloog: de gebeurtenissen vallen even vaak voor in de geschiedenis als in het verhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Niet alleen tijd is een belangrijke factor op het niveau van het verhaal, ook focalisatie. Omdat het hier om een striproman gaat, wordt eerst voor de duidelijkheid de ocularisatie besproken, een element uit de filmnarratologie dat Miller toevoegt aan het aspect van de focalisatie (Miller, 2007, p. 106). De ocularisatie betekent in films het camerastandpunt: letterlijk het perspectief van waaruit de kijker het verhaal waarneemt. Net als in films, maakt de striptekenaar ook gebruik van kaders, en moet hij/zij dus ook kiezen voor een perspectief. Daarom dat we in de proloog steeds Anton kunnen zien, zowel van dichtbij als van ver weg. Belangrijk is echter om het onderscheid te maken tussen ocularisatie en focalisatie, want doorheen heel de striproman is Anton wel de focalisator of de waarnemer. Hoewel we hem zien, als het ware als een buitenstaander naar hem kijken, heeft dat enkel te maken met het medium van de strip. Alle andere elementen wijzen op een interne focalisatie (van Anton). In eerste instantie zou immers verondersteld kunnen worden dat het gaat om een alwetende waarnemer (nulfocalisatie) maar dan zou die de gedachten en emoties van elk personage kennen, terwijl we enkel de gedachten en emoties van Anton lezen en zien. Anton is de interne focalisator omdat zijn “innerlijke wereld” (Dubois, 2010,

p. 22) de enige is waarmee de lezer kennis maakt. Daarom ook dat de vrouw een gezichtsloze figuur blijft. Het perspectief blijft bovendien dat van Anton, dus er is sprake van een vaste, enkelvoudige focalisator.

Het verschil tussen ocularisatie en focalisatie leunt aan bij wat in 3.3 besproken werd, namelijk het verschil tussen “narration” en “monstration”: wat de woorden vertellen versus wat de beelden vertellen. Anton is de verteller en de focalisator, maar toch worden er soms beelden getoond die verder gaan dan zijn vertelinstantie of zijn perspectief. Die “monstration” (op het niveau van de vertelling) en die “ocularisatie” (op het niveau van het verhaal) zijn dingen die typerend zijn voor de filmnarratologie, en uitgebreid dus ook voor een striproman.

In een eerder hoofdstuk van deze masterproef werd toegelicht dat Rimmon-Kenan enkele *facets* toeschreef aan de focalisatie, namelijk dat van de perceptie en dat van de psyche (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Het temporele aspect van het facet van de perceptie komt hier tot uiting wanneer Anton de flashback heeft. Hij blik als interne focalisator terug, wat retrospectieve focalisatie wordt genoemd (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Op cognitief vlak van het psychische facet wordt het opnieuw duidelijk dat het om een interne focalisator gaat: de kennis van de lezer is beperkt tot de kennis van Anton. Of Anton zich als focalisator afstandelijk dan wel empathisch opstelt (het emotionele vlak van het psychische facet) wordt niet meteen duidelijk uit wat er gebeurt in de proloog.

4.6 Hoofdstuk 1: 1952

4.6.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit hoofdstuk keert Anton, intussen een jongeman, voor het eerst sinds de aanslag terug naar Haarlem, met de trein. Hij gaat er naar een feestje van zijn studiegenoot Gert-Jan, die er een paar jaar eerder weer is komen wonen. Tijdens het feestje spreken de andere gasten over de huidige oorlog in Korea, over het communisme, het fascisme, de nazi's... Ze vragen Anton of hij zich niet gaan melden om te gaan vechten in Korea. Anton wil aan het getater ontsnappen en gaat buiten op een bankje zitten, maar zelfs daar roepen ze hem nog na vanaf het balkon. Dus begint Anton te wandelen. Hij gaat naar zijn oude school, en vervolgens zijn straat, waar zijn ouderlijke huis stond voor het werd platgebrand. Zijn oude burens, De Beumers, nodigen hem uit op de koffie. Zijn voormalige buurvrouw en hij spreken over wat er die nacht gebeurd is, zij vertelt hem wat er in tussentijd is veranderd. Tijdens het gesprek heeft Anton verschillende flashbacks, waaruit de lezer kan opmaken dat buurman Korteweg het lijk van Fake Ploeg in de voortuin van Anton had gelegd en dat Antons broer Peter het terug had willen verplaatsen. Nadat Anton afscheid heeft genomen van meneer en mevrouw Beumer, gaat hij nog langs het gedenkmonument, waarop hij de namen van zijn ouders leest, maar niet die van zijn broer. Vervolgens neemt hij de trein terug naar Amsterdam. Bij zijn oom en tante thuis, vraagt hij waarom zijn oom hem nooit over het gedenkmonument heeft verteld. Het blijkt dat zijn oom dat wel had gedaan enkele jaren eerder, maar dat Anton toen niet naar de inhuldiging wilde.

De setting waarin het hoofdstuk gestart wordt, is de binnenkant van de treinwagon waarin Anton zit. De eerste drie kaders tonen een close-up van zijn schijnbaar slapende gezicht: van heel dichtbij naar iets verder weg. In het derde kader zien we ook een tekstballon die niet aan hem toebehoort en hem 'wekt' uit zijn 'slaap' (hoewel hij een kader later beweert niet geslapen te hebben). De drie beelden zijn een voorbeeld van wat McCloud "de overgang in de tijd" noemt (McCloud, 1993, p. 70). De overheersende tinten van dit hoofdstuk zijn oranje, bruin en grijs, een scherp contrast met het donkere groen/blauw van de proloog.



Afbeelding 24

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 18

Vervolgens breidt de setting zich uit: van een blik door het treinraam naar Haarlem, tot een panoramisch beeld van Haarlem, waar we de trein waarin Anton zit doorheen zien rijden. De kardinale functie van dit hoofdstuk is het feit dat Anton voor het eerst sinds de aanslag weer terug is in Haarlem. Alle andere gebeurtenissen en acties in dit hoofdstuk zijn katalysators die de kardinale functie reden en diepgang geven. De katalysators dienen hier vooral om Antons emotionele staat en de manier waarop hij omgaat met de situatie te duiden. De lezer ziet Anton die zit te suffen in de trein, en nadat hij 'gewekt' wordt, ogenschijnlijk zonder veel emotie en met trage, feitelijke gedachten zijn geboortestad voor het eerst terugziet. Het is duidelijk dat hij als het ware een soort muur heeft opgebouwd: hij is voorbereid en betreedt het décor van zijn jeugd met een zekere afstandelijkheid. Ook is er sprake van een informatieve index: in het derde kader spreekt de vrouw op de trein Anton aan als 'jongeman', waardoor de lezer nog even geholpen wordt en zeker door zal hebben dat Anton hier een stuk ouder is dan in de proloog. Informatieve indexen kaderen verhaalelementen dan ook in tijd en ruimte (Barthes, & Duisit, 1975, p. 249).

Vervolgens ziet de lezer Anton door de stad 'dwalen', diep in gedachten verzonken. Zijn gedachten zijn nog steeds erg feitelijk, maar onder zijn kalme façade gaat meer schuil (dat wordt onder andere duidelijk door de pseudo-flashback eind pagina 21⁹). Het weer in de stad kan opgevat worden als een zuivere index, omdat Hulsing daarmee een benauwende sfeer wil creëren: op pagina 20 zien we een felle zon die Anton verblindt, en op pagina 21 zien we dan weer donkere wolken boven zijn hoofd hangen.

⁹ Flashbacks worden besproken in 3.6.2 op het niveau van het verhaal.



Afbeelding 25

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 20, p. 21

De index verleent ook sfeer aan de setting van de stad. Haarlem krijgt daardoor een grimmig, benauwend karakter.

Eenmaal in het huis van zijn studiegenoot Gert-Jan, komt Anton in een gesprek terecht van de andere gasten. Dat gesprek gaat over de oorlog in Korea (men vraagt of Anton zich er niet voor wil aanmelden), over de communisten, de nazi's... Anton is geen actieve deelnemer in het gesprek en we zien hem een paar keer wegstijven, met een wezenloze uitdrukking op zijn gezicht.



Afbeelding 26

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 22, p. 23

Anton laat subtiel vallen dat hij beneden hapjes had zien staan, en heeft daarmee een excuus gevonden om zich los te maken uit het gesprek. Hij gaat buiten op een bankje zitten voor het huis. Omdat iemand hem naroept dat "het aanmeldingsbureau de andere kant op

is” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 25) staat Anton vrijwel meteen weer op. Dan volgt een reeks beelden van Antons silhouet in het avondlicht, waaruit zijn emotionele toestand spreekt (opnieuw een “overgang in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70)). De muur die hij heeft opgebouwd lijkt een beetje afgebrokkeld: we zien hem letterlijk ‘buigen’ onder het gewicht van zijn verleden. Hij herpakt zich echter snel en beslist om naar zijn oude school te gaan.



Afbeelding 27

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 26

Daarna gaat Anton de straat in waar vroeger zijn ouderlijke huis stond. Daar spreekt mevrouw Beumer (een van Antons voormalige buren) hem aan. Het gesprek tussen mevrouw Beumer en Anton dat volgt, wordt vaak onderbroken door flashbacks. In de passage van het gesprek is er ook sprake van enkele indexen: wanneer Anton de hand schudt van meneer Beumer, blijkt uit diens woorden (“Goedendag, meneer.” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 30)) dat meneer Beumer dement is.



Afbeelding 28

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 30

Dat geldt als een informatieve index, subtiel iets toevoegend aan het geheel op de achtergrond van de functies die de geschiedenis vormgeven. Er gaat nog een zuivere index aan vooraf: het betraande, ontroerde gezicht van mevrouw Beumer. Het wordt opgevat als een zuivere index omdat het meer dienst doet als een aanzet voor de sfeer van de passage (oud verdriet, ontroering, medelijden...) dan als betrouwbare informatie over het personage van mevrouw Beumer.



Afbeelding 29

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 30

Doorheen het gesprek, zijn er nog enkele zuivere indexen (elementen die bijdragen aan de sfeer of meer diepgang geven aan de geschiedenis zonder er echt iets aan te veranderen).

Op pagina 32 kijkt Anton bijvoorbeeld op naar een crucifix die half in de schaduw is verborgen. Het kader ervoor toont een portret van meneer en mevrouw Beumer in betere

tijden. Deze simpele drie kaders, zonder tekst, versterken de sfeer – Anton zit met zijn hoofd in het verleden en draagt die last met zich mee, zoals Jezus zijn kruis.



Afbeelding 30

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 32

De ene flashback volgt de andere op. Een volgende zuivere index is van metaforische aard: vanaf pagina 34 zien we op de kaders die het gesprek tussen mevrouw Beumer en Anton tonen, vreemde 'bubbels' of 'belletjes'. Die bubbels groeien naarmate het gesprek vordert uit tot vlammen.



Afbeelding 31

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 34



Afbeelding 32

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 37

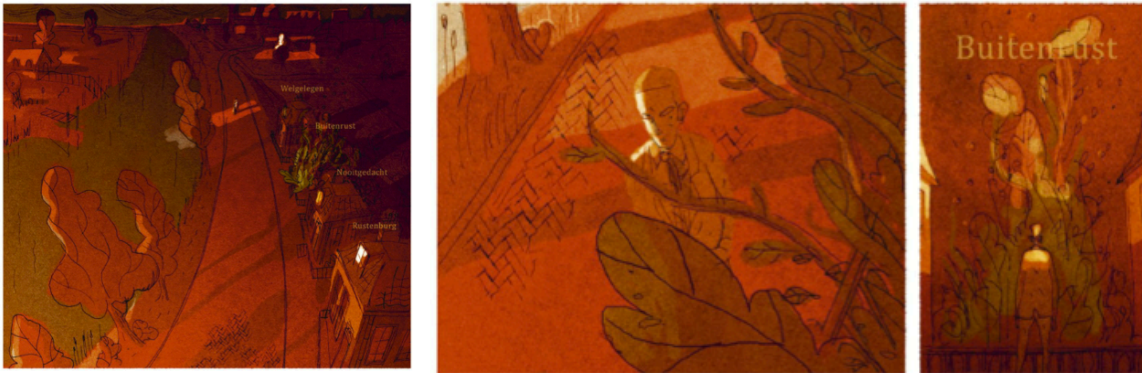
Die zuivere index breidt zich verder uit doorheen de flashbacks. We zien Antons gepijnigde gezicht, omgeven door de 'vlammen' van zijn herinneringen (opnieuw de referentie naar het motief 'vuur' van Mulisch) opduiken tussen de beelden van de flashback. De flashbacks zijn steeds donkerblauw (zoals de tint die ook opdook in de proloog) en ook de kaders die Antons gezicht en mevrouw Beumer in het heden tonen, verliezen iets van hun feloranje tint. Ze worden grijzer, grauwer, donkerder. Het verleden haalt hen in – iets wat Hulsing bijna letterlijk wilt uitbeelden; een metafoor die tot leven komt. Opnieuw zijn het elementen die niets essentieels veranderen aan de gang van de geschiedenis, maar die wel diepgang en sfeer creëren.



Afbeelding 33

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 38

Uiteindelijk verdwijnen de metaforische vlammen en worden ze vervangen door metaforisch onkruid. Die zuivere index heeft zijn oorsprong pagina's eerder, wanneer Anton langs de plaats waar zijn ouderlijke huis gestaan heeft, loopt. Op die plaats is een boel onkruid en plantengroei te zien. Ook in het gesprek met mevrouw Beumer wordt de begroeiing even vermeld.



Afbeelding 34

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 28



Afbeelding 35

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 35

Na de metaforiek van de vlammenzee waardoor Anton en mevrouw Beumer omgeven worden, maken de vlammen plaats voor datzelfde onkruid. Op de assen van het verleden tiert de herinnering eraan welig. Anton wordt erdoor verstikt – opnieuw een metafoor die Hulsing letterlijk verbeeldt.



Afbeelding 36

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 40

Als we, op het vlak van de setting, de tweepolige assen van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63) erbij betrekken, zien we hier een soort van 'clash' tussen twee polen: die van 'buiten' dringt die van 'binnen' binnen. Het hele hoofdstuk is een constant contrast tussen binnen en buiten: het begin in de trein (binnen), de wandeltocht door Haarlem (buiten), bij Gert-Jan thuis (binnen), het vervolg van de wandeltocht (buiten), bij de Beumers thuis (binnen), de tocht naar het gedenkmonument (buiten), de treinrit naar Amsterdam en thuis bij zijn oom en tante in Amsterdam (binnen). Met andere woorden: in dit hoofdstuk staat alles wat er zich buiten afspeelt, in direct contact met Antons individuele strijd met het verleden en zijn eenzaamheid (Haarlem, het gedenkmonument... Zelfs wanneer Anton langs zijn oude school loopt, gaat hij er niet binnen). Zodra hij binnen is, is dat verleden uiteraard nog steeds aanwezig, maar zijn er steeds andere personages die hem er ofwel van afleiden (zoals op het feest) of er met hem over praten (mevrouw Beumer). Binnen is Anton nooit alleen, buiten altijd. En in de kaders waar 'buiten' in 'binnen' sijpelt, grijpen de metaforische takken van zijn eenzame strijd hem naar de keel.

Vervolgens neemt Anton afscheid van de Beumers. Mevrouw Beumer stelt voor om samen naar het gedenkmonument te gaan, maar Anton beslist om alleen te gaan. Anton staat aan

het monument, kijkt op naar het standbeeld van de treurende vrouw en leest de namen op de voet van het monument. Hij wandelt terug naar het station, ook weer in stilte. Pas als hij op de trein zit, ziet de lezer een gedachtewolkje (“Peter mocht er niet op” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 43)). Peter was zijn broer, en staat niet vermeld op het gedenkmonument.

Eenmaal op de trein gebeurt er iets gelijkaardigs als in het huis van de Beumers: de pool van ‘buiten’ dringt de pool van ‘binnen’ binnen op het gebied van de setting. Anton wordt in de treinwagon verzwolgen door het onkruid van zijn verleden.



Afbeelding 37

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 44

Anton krijgt het zo benauwd dat hij de wagon uit loopt en een andere binnenstormt, die donkerder en koeler lijkt.

Daarna komt Anton aan in Amsterdam en gaat hij naar het huis van zijn oom en tante (waar hij woont). Tijdens zijn wandeling van het station tot aan de tram en tijdens zijn tramtochtje naar huis, is de lezer getuige van Antons gebogen en bedrukte lichaamshouding en zijn gedachtewolkje “Ik ga nooit meer naar Haarlem” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 46). De lezer begrijpt dus dat de muur die hij zo angstvallig had gebouwd, het bijna begeven heeft. De reis naar Haarlem heeft Anton van zijn stuk gebracht. De kleuren waarin Hulsing Amsterdam gedompeld heeft, zijn iets roder, iets feller dan de tinten eerder in het hoofdstuk. Rood, vurig geel en zwart overheersen, wat Antons emotionele vermoeidheid extra in de verf zet.

Eenmaal thuis bij zijn oom en tante zijn de tinten weer zachter (beige, geel, grijs). Zijn oom vraagt Anton waarom hij niet gebeld heeft om te zeggen dat hij later zou zijn. Anton kiest

ervoor om “Ik was in Haarlem” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 48) te antwoorden. Zijn oom en tante kijken hem bezorgd aan: het is duidelijk dat ze begrijpen waarom hij later is, en waarom hij niet gebeld heeft.



Afbeelding 38

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 48

Er volgt een kort gesprek tussen Anton en zijn oom en tante. Tijdens dat gesprek zien we Anton prullen met een vork. Die vork vormt de zuivere index van de passage: eerst als indicator voor Antons ongemakkelijkheid, vervolgens voor zijn emotionele strijd en eenzaamheid. De vork heeft strepen achtergelaten op het tafellaken. Een van die strepen wordt een metafoor voor de leegte die gaapt op de plaats waar ooit Antons ouderlijke huis stond in Haarlem. De setting verschuift dus weer van ‘binnen’ naar ‘buiten’ (hoewel enkel in Antons hoofd).



Afbeelding 39

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 50

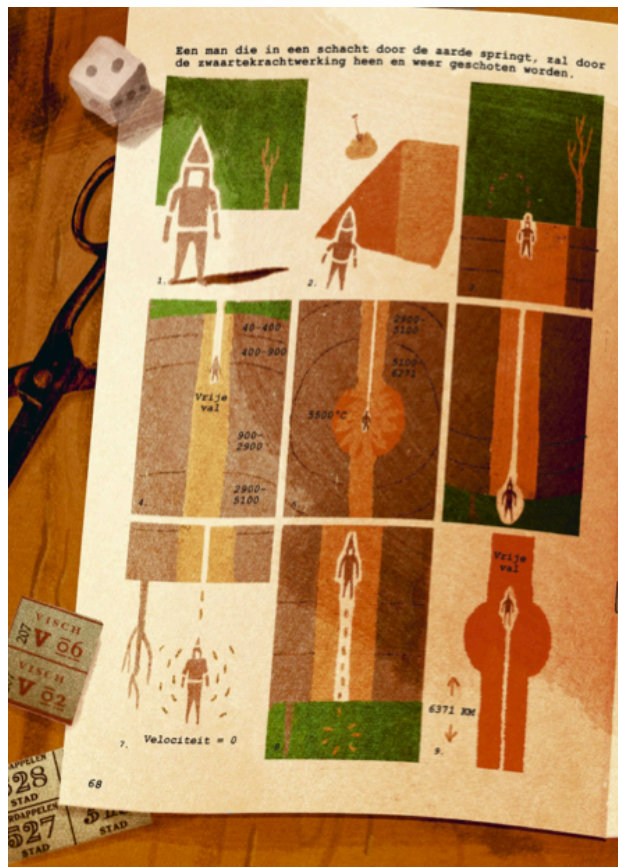
Het gat wordt onmetelijk diep, alsof het huis werkelijk door de aarde werd verzwoegen.



Afbeelding 40

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 51

De laatste setting is een metafoor die daarop verder bouwt. Het is een opengeslagen handboek *Natuur & Techniek* dat een vraagstuk toont over een man die naar het middelpunt van de aarde springt. Enkel het laatste kader van die zogenaamde pagina breekt de 'echtheid' van het boek: we zien Antons gezicht, met gesloten ogen. Hulsing impliceert hiermee dat Anton zichzelf identificeert met de man die verdwijnt naar het middelpunt van de aarde; net als zijn huis, door de aarde verzwoegen.



Afbeelding 41

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 52-53

Naast het handboek liggen ook voedselbonnen, een subtiële verwijzing van Hulsing naar het leven tijdens de Tweede Wereldoorlog. Op die manier weet de lezer dus ook dat het gaat om een handboek uit Antons kindertijd. Daarom kunnen de voedselbonnen beschouwd worden als een informatieve index: ze kaderen het beeld in de tijd. Bovendien is er ook een dobbelsteen te zien. Met enkel de striproman in gedachten lijkt dat een toevalligheid, maar in Mulisch originele roman is de dobbelsteen een motief. Anton krijgt die namelijk in zijn hand gedrukt op de avond van de aanslag en verder in het verhaal komt het motief vaak terug, steeds als een symbool voor een onaangename wending van het lot (Mulisch, 2009). Om die reden wordt de dobbelsteen in dit kader opgevat als een zuivere index, bijdragend aan de sfeer (indien de roman van Mulisch gekend is door de lezers).

Nu de kardinale functie en de bijkomende gebeurtenissen (de katalysators), de indexen en de setting besproken zijn, is het tijd om aandacht te besteden aan de actants in deze

passage. Er komen in dit hoofdstuk veel meer personages aan bod dan in de proloog, maar niet elk personage fungeert als een individu.

Op de as van het verlangen situeren we Anton als het subject dat naar iets (het object) verlangt. Anton heeft namelijk de uitnodiging van zijn vriend Gert-Jan aangenomen, terwijl hij wist dat het feest in Haarlem zou doorgaan. Hij wist met andere woorden dat hij voor de eerste keer sinds de aanslag zou moeten terugkeren naar de plaats waar het allemaal gebeurd is. Antons object (zijn doel) is dan ook om er op een bepaalde manier overheen te komen. Hij wil het een plaats kunnen geven en voor zichzelf bewijzen dat hij ‘normaal’ kan doen erover, zelfs als hij zich op de plaats bevindt waar het onheil plaatsvond (vandaar ook zijn feitelijke, droge gedachten in het begin van het hoofdstuk, wanneer hij door de stad wandelt). Op die manier is, op de as van de mededeling, Anton zowel de zender als de ontvanger, want hij veroorzaakt de ambitie (het streven, het doel) en wil ze benutten.

Doorheen het hoofdstuk wordt zijn doel echter bemoeilijkt, niet in het minst door Anton zelf. Tijdens het hoofdstuk krijgt hij verschillende flashbacks, die hem terugbrengen naar het verleden waar hij zich in feite van wil verlossen. Zijn trauma vormt dus een eerste tegenstander (actant) op de as van de participatie. Maar niet alleen Antons emoties en herinneringen staan hem in de weg. Op het feest zelf zijn er enkele gasten die druk in gesprek zijn over de oorlog in Korea en de link leggen met de Tweede Wereldoorlog. Ze laten zelfs vallen dat voormalige SS'ers zich kunnen melden om mee te gaan vechten in Korea, zodat ze het kunnen “goedmaken” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 24). Hun woorden wakkeren Antons negatieve gevoelens enkel aan, en maken het verleden weer tastbaar. Ze werken met andere woorden Antons trauma in de hand, waardoor zij – de gasten als geheel – ook als actant fungeren, namelijk als tegenstander.

Tegenover de tegenstanders staan er op de as van de participatie uiteraard ook helpers. Dat zijn mevrouw Beumer en Antons oom en tante. Zij proberen met hem te communiceren over zijn verleden en hem te helpen in het verwerkingsproces, al blijft Anton zelf steeds aan de oppervlakte.

In een verder stadium, namelijk dat van de personages, is het duidelijk dat het nog steeds enkel Anton is wiens gedachten en gevoelens volledig door de lezer gekend zijn (Hulsing toont zijn flashbacks, zijn gedachtewolkjes en zoomt ook vaak in op zijn gelaatsuitdrukking). Op het driedimensionale assenstelsel van Rimmon-Kenan (2003) staat Anton dus eenzaam aan de ene pool. De andere personages staan aan de andere pool. Zij blijven meer aan de oppervlakte. Zo zijn de gasten puur in de rol van tegenstander (actant), zonder individuele meerwaarde, Gert-Jan is een vriend maar er wordt voor de rest niets over hem gezegd of gedacht, meneer Beumer is dement en mevrouw Beumer is het stereotype omaatje dat medeleven, troost en ontroering aan de dag legt. Op de tweede as (die van de evolutie) maken zulke personages dan ook weinig evolutie door, in tegenstelling tot Anton, die zijn emotionele strijd in het begin van het hoofdstuk beheerst, maar steeds minder controle heeft over zijn trauma en zich erdoor 'verzwolgen' voelt. Zijn personage is logischerwijs dan ook het meest complex (op de as van de complexiteit).

4.6.2 Analyse op het niveau van het verhaal

In dit hoofdstuk spelen Antons flashbacks een substantiële rol. Op het niveau van het verhaal kunnen deze flashbacks (analepsen) ondergebracht worden in de categorie 'tijd', meer bepaald onder de noemer 'volgorde' in de tijd. Zoals geweten legt Genette de volgorde uit aan de hand van de begrippen richting, afstand en bereik (Van Belle, 1997, p. 18).

De eerste flashback bevindt zich onderaan pagina 21 en betreft een interne (afstand), partiële (bereik) analeps (richting). Anton kijkt naar een keldergat en de oranjetinten van het hoofdstuk veranderen langzaam naar het eerdere donkere, grauwe blauw/groen van de proloog. Het doet hem met andere woorden aan de cel denken waar hij met de onbekende vrouw in opgesloten zat. Omdat deze passage op zich ook deel uitmaakt van het hoofdverhaal, gaat het om een interne analeps. Dit voorbeeld is een speciaal geval, aangezien er niet echt een gebeurtenis getoond wordt: het is eerder een sfeer, een korte 'déjà vu' als het ware, die opgeroepen wordt. Er wordt niet echt een onderdeel van de gebeurtenis getoond, maar er wordt slechts een toespeling op de setting van die gebeurtenis gemaakt. Als sfeer echter ook als een onderdeel van de gebeurtenis beschouwd

kan worden, is het een partiële analeps. In elk geval gaat het hier om een zeer subtiële flashback.



Afbeelding 42

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 21

De meeste flashbacks die zich in dit hoofdstuk voordoen, zijn externe, partiële analepsen. Extern omdat ze de gebeurtenissen tonen die Hulsing niet in het hoofdverhaal heeft opgenomen, partieel omdat ze steeds fragmenten voorstellen.



Afbeelding 43, 44

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 26-27



Afbeelding 45

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 31



Afbeelding 46

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 34



Afbeelding 47

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 35



Afbeelding 48

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 37



Afbeelding 49

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 38



Afbeelding 50

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015 p. 39



Afbeelding 51

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 40

Er zijn nog een paar speciale gevallen wat de flashbacks betreft. Op pagina 29 heeft Hulsing een externe, partiële analeps geïntegreerd in een kader uit het heden om aan te tonen hoezeer Anton herinnerd wordt aan de aanslag. Hulsing buit hier handig zijn kleurenspeel uit: het donkerblauw in de tekstballon loopt als inkt uit tussen de oranjetinten, net als het donkerblauw en de grauwe tinten van Antons 'hallucinatie' (of herinnering). Hij ziet in zijn verbeelding Fake Ploeg in een plas bloed liggen.



Afbeelding 52

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 29

Iets gelijkaardigs gebeurt in de treinwagon, wanneer Anton op de weg terug naar Amsterdam is. Hij herinnert zich de vrouw uit de cel, die hem op het hart drukt dat hij niet mag vergeten “dat het de schuld is van de fascistten” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 46). Hulsing beeldt het uit alsof de vrouw op dat moment weer bij hem is, maar hij maakt opnieuw met zijn contrasterend kleurenpalet duidelijk dat ze zich enkel in Antons verbeelding manifesteert.



Afbeelding 53

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 45



Afbeelding 54

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 46

De kleuren vormen hier als het ware ‘het spiegelbeeld’ van de passage in de proloog waarin de vrouw hem aanraakt. Op de donkerblauwe achtergrond van de proloog werd haar hand (haar aanraking) plots bloedrood, terwijl hier midden in een zee van oranje haar aanraking koud en ijzig blauw in kleuren wordt gevat.

De volgende 'uitzonderlijke' analeps doet zich voor wanneer mevrouw Beumer Anton vertelt dat er na de aanslag een paar keer iemand had staan kijken op straat. In het volgende kader zien we een figuur bij een boom staan in de schaduw, zogezegd aan de overkant van de straat. Het kader is ondergedompeld in donkergrijze tinten. Vervolgens kijkt Anton naar buiten, naar dezelfde boom. Het donkergrijze kader is eigenlijk een 'ingebeelde' flashback: Anton stelt zich voor hoe een mysterieus figuur (de 'iemand' die mevrouw Beumer bedoelt) op straat stond te kijken naar de huizen. Het is een momentopname uit het verleden, maar één die Anton zich slechts voorstelt, geen die hij werkelijk aanschouwd heeft.



Afbeelding 55

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 32

Op pagina 33 is er een flashback te zien in een lichtjes ander kleurenpalet dan de gebruikelijke blauwtinten. De overheersende tint is hier groen. Dat komt omdat deze flashback geen betrekking heeft op de gebeurtenis van de aanslag, maar op een losse herinnering aan de terraria van meneer Korteweg. De lezer ziet twee kaders waarin een

hagedis getekend is; zoals de lezer zal weten uit de originele roman van Mulisch, waren Kortewegs hagedissen de hoofdreden dat hij het lijk van Ploeg verplaatst had. Hulsing beeldt de hagedis af als een onheilspellend, duister wezen; het melkwitte oog staart doodsvoor zich uit. De kaders van de flashback illustreren wat McCloud “van onderwerp naar onderwerp” noemt, een manier van striptekenaars om een scène af te beelden waarbij het verband tussen de opeenvolgende prenten alleen logisch is wanneer de lezers voldoende moeite doen om die te snappen. Het verband ligt met andere woorden niet voor de hand (McCloud, 1993, p. 71). De eerste twee kaders tonen een hagedis, het derde kader mevrouw Korteweg die de kleine Anton zegt dat hij “even snel” mag rondkijken, “maar stilletjes” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 33) en het laatste kader toont een nors uitziende meneer Korteweg die buiten iets aan het oppoetsen is. Hoewel de link tussen deze prenten niet expliciet is, kan de lezer wel begrijpen dat het om één scène gaat.



Afbeelding 56

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 33

Pagina 52 en 53 worden in beslag genomen door één groot kader: een opengeslagen handboek uit Antons kindertijd. Het is dus eigenlijk een externe analeps, maar van een bijzondere aard. Op het gebied van bereik zou bijvoorbeeld geopperd kunnen worden dat het een volledige analeps is, omdat de bladzijden van het boek in volledigheid getoond worden. Maar uiteraard zijn bladzijden uit een boek geen 'gebeurtenis'. Om die reden is het ook een zeer moeilijk te plaatsen flashback. Vooral omdat de laatste prent in het boek 'breekt' met de realiteit van de terugblik: we zien het gezicht van Anton, die zich identificeert met de man die naar het middelpunt van de aarde geschoten wordt. Naast het boek liggen een dobbelsteen en voedselbonnen, een tweede indicatie dat het wel degelijk om een analeps gaat.



Afbeelding 57

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 52-53

Een derde indicatie dat het een analeps betreft, is een subtiel detail dat Hulsing opgenomen heeft in een andere flashback enkele pagina's eerder. In de flashback waarin Anton en zijn familie geweerschoten horen, zien we Anton verschrikt opkijken vanachter een boek. Op de

omslag van het boek zien we dezelfde figuur als we hierboven op de bladzijden van het handboek zien.



Afbeelding 58

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 34

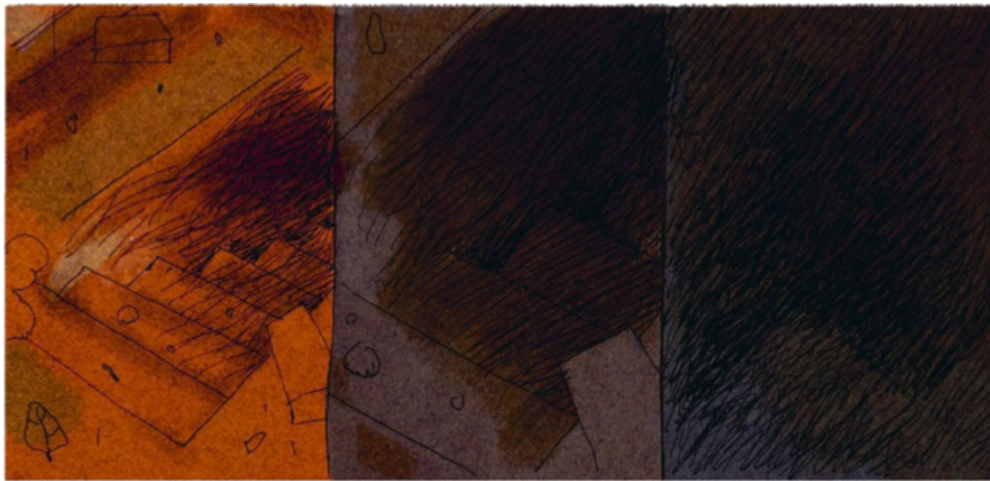
Dit beeld wijst dus vooruit naar de analeps van het handboek. Dat kan geïnterpreteerd worden als een soort van interne, partiële proleps (flashforward) in een analeps, of als een informatieve index, die via een subtiel detail de analeps van pagina 52 en 53 in een temporele context plaatst.

In de categorie duur van het niveau tijd zijn er ook in dit hoofdstuk vertragingen te vinden, die overeenstemmen met wat McCloud “de overgang in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70) noemt (tussen de kaders verstrijkt zo weinig tijd dat de afgebeelde beweging of actie vanzelfsprekend is). Een paar voorbeelden:



Afbeelding 59

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 18



Afbeelding 60

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 21

Tijdens de dialogen (zowel die in het heden als die tijdens de flashbacks) is er meestal sprake van scènes: de *verteltijd* loopt min of meer gelijk met de *vertelde tijd*.



Afbeelding 61

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 23

Af en toe zien we ook een versnelling: bijvoorbeeld wanneer Anton op het feest de trap opklimt naar het terras, heeft Hulsing dit samengevat in één kader:



Afbeelding 62

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 22

Aan het einde van het hoofdstuk maakt Hulsing gebruik van een pauze in de tijd, aan de hand van de metafoor en de metaforische flashback. Anton ziet in de strepen die zijn vork in het tafellaken getrokken heeft, de leegte die nu gaapt waar vroeger zijn huis stond in Haarlem, en vervolgens identificeert hij zich met de man uit zijn vroegere handboek *Natuur & Techniek*. Op die momenten staat de tijd van het verhaal stil.

Er is sprake van singulatieve frequentie in dit hoofdstuk: de gebeurtenissen vallen even vaak voor in de geschiedenis als in het verhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Wat focalisatie betreft, geldt hetzelfde als reeds vastgesteld werd aan de hand van de proloog. Anton is de interne focalisator door wiens ogen het verhaal verteld wordt, hoewel Hulsing ook kaders toevoegt die buiten zijn blikveld gaan en wij als lezers voortdurend Anton als een buitenstaander waarnemen. Zoals echter al gemotiveerd werd eerder in deze masterproef, wordt dat fenomeen toegeschreven aan het stripmedium, en de keuze die Hulsing maakte als het gaat over het in beeld brengen van het verhaal (het verschil tussen de focalisatie en de ocularisatie). Hoewel de lezer beelden te zien krijgt die Antons perceptie overschrijden (ocularisatie) is het verhaal zelf beperkt tot de kennis, emoties, en gedachten van Anton, alsook tot de plaats waar hij zich bevindt (focalisatie).

Een voorbeeld van ocularisatie waarbij Antons perspectief overschreden wordt:

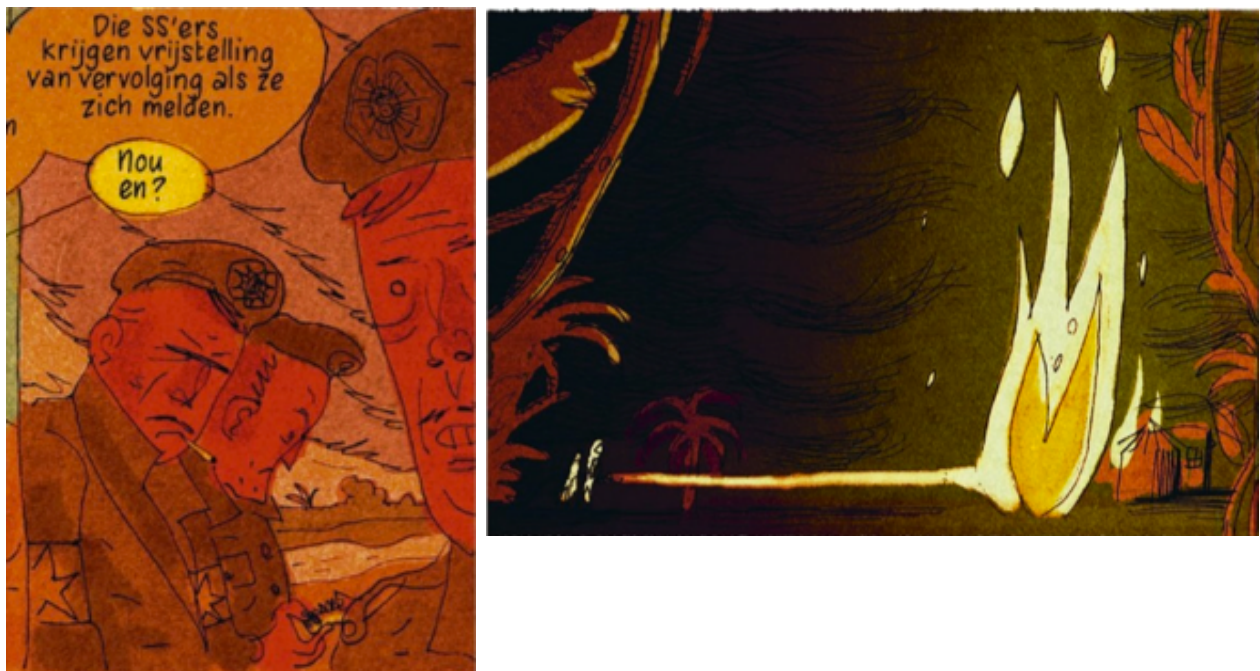


Afbeelding 63

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 19

De facetten waarmee Rimmon-Kenan de focalisatie uitbreidt, bevinden zich op twee niveaus, namelijk dat van de perceptie en dat van de psyche. Op het niveau van de perceptie benoemt Rimmon-Kenan de panoramische en simultane focalisatie (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Volgens Rimmon-Kenan is zo'n focalisatie enkel mogelijk bij een externe focalisator (staat buiten het verhaal), maar Herman en Vervaeck zijn het hier niet mee eens. Zij argumenteren dat een interne focalisator zich probleemloos kan *inbeelden* wat er op dat moment elders zou gebeuren. "Ook de inbeelding behoort tot de waarneming van de focalisator." (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 80).

Daarvan vinden we in dit hoofdstuk ook enkele voorbeelden terug. Op het feest stelt Anton zich bijvoorbeeld enkele SS'ers voor in Korea, wanneer de gasten hen ter sprake brengen.



Afbeelding 64 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 23, p. 24

Uiteraard zijn die beelden fictief. Maar binnen Antons verbeelding zijn het wel degelijk voorbeelden van panoramische, doch interne focalisatie.

Een nog duidelijker voorbeeld hiervan vinden we terug op pagina 44, wanneer Anton zich afvraagt hoe de situatie zou zijn als zijn broer Peter hem de nacht van de aanslag had kunnen overtuigen hem te helpen het lijk van Ploeg terug te verplaatsen.

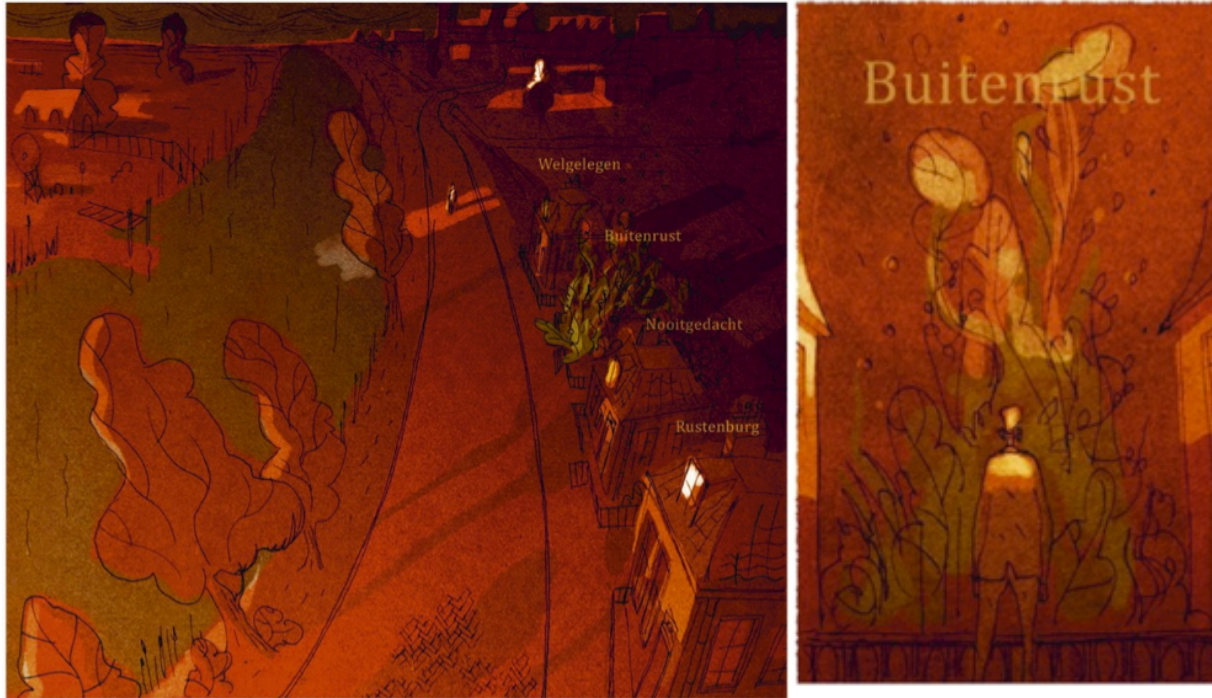


Afbeelding 65

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 44

Wanneer er zich een analepsis voordoet, is er sprake van retrospectieve focalisatie op het niveau van de psyche (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Anton komt in dit hoofdstuk bovendien ook over als een empathische focalisator. Hij lijkt begrip op te brengen voor de onwetendheid van mevrouw Beumer, hoewel het hem ergens pijn doet.

Er is één ogenblik in dit hoofdstuk waarop geargumenteed kan worden dat er sprake is van inmengingen van een externe focalisator, en dat niet verklaard kan worden aan de hand van ocularisatie. Dat ogenblik doet zich voor op pagina 28, wanneer Anton door zijn oude straat wandelt. Elk huis in die straat – waaronder ook zijn ouderlijke huis – had een naam: Welgelegen, Buitenrust, Nooitgedacht en Rustenburg. Buitenrust was de naam van Antons huis. Hulsing heeft op twee kaders de namen als losse tekst toegevoegd. Er kan dus geopperd worden dat er sprake is van externe focalisatie, gelijklopend met de interne focalisatie van Anton. Het blijft evenwel het enige punt waarop twijfel mogelijk is, dus doorheen het hoofdstuk geldt nog steeds Antons interne focalisatie.



Afbeelding 66

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 28

4.7 Hoofdstuk 2: 1956

4.7.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit hoofdstuk gaat Anton naar het ziekenhuis, omdat hij last heeft van migraine. Onder invloed van de verdoving voelt hij zich licht en zorgeloos. In de wachtkamer vangt hij een gesprek op over de Russische inval in Hongarije. Hij rijdt op zijn brommer naar de kamer die hij als student huurt in Amsterdam. Zijn oom en tante helpen hem de laatste meubels op orde te zetten. Hij vertelt hen zich te willen specialiseren in de anesthesie. De volgende dag is hij bij zijn oom en tante thuis; hij praat er met zijn oom over het feit dat hij op de liberalen wil stemmen. Diezelfde dag vinden er rellen plaats in Amsterdam tegen het communisme. Daar komt hij Fake Ploeg junior tegen. Hij nodigt hem uit op zijn gehuurde kamer. Ze praten over het verleden, over de reden dat Fake zich in Amsterdam bevindt, over hun families. Fake vindt het oneerlijk dat Anton kansen heeft gekregen die hij niet heeft gekregen, alleen omdat Fakes vader bij de NSB was. Omdat Anton uiteindelijk aangeeft dat Fakes situatie anders is, dat de naam van zijn vader voor een reden niet op het gedenkmonument in Haarlem staat, wordt Fake zo boos dat hij een steen door Antons spiegel gooit. Wel bedankt hij Anton nog dat hij hem als kind verdedigde toen Fake gepest werd omdat zijn vader een NSB'er was.

De kardinale functie van dit hoofdstuk is de ontmoeting van Anton met Fake Ploeg junior tijdens de rellen. De andere gebeurtenissen, die eraan vooraf gaan en die erop volgen, zijn de katalysators die de kardinale functie ondersteunen. Die gebeurtenissen zullen nu chronologisch besproken worden, alsook de setting waarin ze zich afspelen.

De eerste bladzijde van dit nieuwe hoofdstuk is puur gericht op de setting. Het kader neemt de volledige pagina in beslag. De lezer ziet enkele donkere wolken boven een ziekenhuisgebouw hangen. De tinten van dit hoofdstuk zijn overwegend groen, grijs en beige (er zijn dus minder rood- en oranjetinten dan in het vorige hoofdstuk).



Afbeelding 67

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 57

Vervolgens verschuift de setting van 'buiten' naar 'binnen' op de as van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63). De volgende vier kaders tonen een close-up van Antons gezicht, van zeer dichtbij naar verder weg. Opnieuw een voorbeeld van een "overgang in de tijd" (McCloud, 1993, p. 70). Rond zijn hoofd heeft Hulsing 'belletjes' getekend: een informatieve index die aangeeft dat Anton onder invloed is van verdoving. Het is ook de eerste keer dat de lezer een ontspannen glimlach op Antons gezicht ziet.



Afbeelding 68

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 58

In de wachtzaal gaat Anton bij enkele mannen staan die het hebben over Russische tanks die Hongarije zijn binnengereiden. Net als bij het gesprek op het feest een hoofdstuk eerder, is Anton afwezig, en ziet de lezer hem weggijken. Het is duidelijk een onderwerp waar Anton geen gesprek over wil voeren. Bovendien zorgt de uitwerking van de verdoving ervoor dat hij de essentie van wat er verteld wordt niet duidelijk vat: het enige wat hij hoort is 'Rusland...Amerikanen...Hongarije...', woorden die elkaar ook steeds sneller gaan opvolgen, wat Hulsing heeft verduidelijkt door de tekst letterlijk door elkaar te laten lopen en het lettertype kleiner te zetten.



Afbeelding 69

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 59

Anton vertrekt uit het ziekenhuis. Met zijn brommer snort hij door Amsterdam. Eenmaal op de kamer die hij huurt in Amsterdam, waar ook zijn oom en tante zijn om hem te helpen meubels naar boven te dragen en te ordenen, vertelt Anton hen dat hij zich wil toeleggen op de anesthesie. Zodra zijn oom en tante vertrokken zijn, volgen er enkele kaders die tonen hoe Anton zijn avond vult met boeken schikken en piano spelen.



Afbeelding 70

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 61

Deze kaders dragen vooral bij aan de sfeer. Wat namelijk opvalt, is dat dit hoofdstuk op een veel lichtere toets van start is gegaan dan het voorgaande en de proloog. Het trauma is nog steeds aanwezig (wat Hulsing in herinnering roept door Antons wezenloze gezichtsuitdrukking wanneer de mannen in de wachtkamer het hebben over de Russen in Hongarije), maar Anton is hier veel luchthartiger dan de lezer tot nu toe heeft gezien. De setting is een zonnige, gezellige woonkamer. De volgende drie kaders geven aan dat de avond gevallen is: de lezer ziet Anton op het dak van zijn huis een boek lezen en een sigaret roken. Het tweede kader toont het nachtelijke Amsterdam, met name de daken die Anton ziet vanaf het dak waarop hij zit. De kleuren zijn donkerder, groener. Op het derde kader zien we wuivende planten. Boven de planten heeft Hulsing dezelfde soort 'belletjes' getekend die eerder in dit hoofdstuk symbool stonden voor Antons roes. Of Hulsing met de planten verwijst naar het onkruid dat in het vorige hoofdstuk een metafoor vormde voor Antons trauma, is onduidelijk, maar de aanwezigheid van de 'belletjes' pleit wel voor deze opvatting. De drie kaders zijn een voorbeeld van wat McCloud "aspect tot aspect" (McCloud, 1993, p. 72) noemt. Het verband tussen de kaders spreekt namelijk niet voor zich, maar is niettemin duidelijk omdat ze de sfeer van de nachtelijke setting oproepen.



Afbeelding 71, 72

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 61, p. 62

Op de volgende pagina is Anton thuis bij zijn oom en tante om zijn schone kleren op te halen. Zijn oom berispt hem om zijn keuze op de liberalen te stemmen. Anton is hier minder goedgeluimd dan de dag voordien. Hij kijkt bedrukt en geeft toe een pessimist te zijn.



Afbeelding 73

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 63

Wanneer Anton weer naar zijn gehuurde kamer rijdt, valt hem op dat er iets aan de gang is in de stad. "Rot op rood tuig" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 64) staat op een gevel gespoten,

er is een ruit ingegooid... Anton besluit zijn brommer verder weg van zijn kamer te parkeren, weg van de drukte. Te voet komt hij midden in de rellen tegen het communisme terecht. De kaders die de chaos uitbeelden, zijn voorbeelden van McClouds “aspect tot aspect” (de link ertussen ligt niet voor de hand maar samen schetsen ze een sfeervolle setting) (McCloud, 1993, p. 72). We zien ook een vrouw met kind bovenop een gebouw staan: zij zijn in blauwe tinten gekleurd. Op die manier wil Hulsing letterlijk ‘in de verf zetten’ dat zij hem doen denken aan de vrouw in de cel, die, net als de vrouw hier doet met haar kind, Anton een troostende schouder bood.¹⁰ Dat beeld fungeert daarom in deze passage als een zuivere index, die de sfeer duidt en aangeeft hoe Anton zich voelt.



Afbeelding 74

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 65

Pagina 75 en 75 worden in beslag genomen door één groot kader dat een overzicht geeft van de rellen. De tekeningen zijn chaotisch en volledig in een zachte oranjetint gedompeld, met hier en daar een witte toets. Zoals eerder gezegd, gebruikt Hulsing in dit hoofdstuk

¹⁰ Tevens een flashback; zie 4.7.2.

amper rood- of oranjetinten. Het is dus opmerkelijk dat dit wel het geval is voor dit kader, in tegenstelling tot de andere kaders (die binnen de groen-, grijs- en beigetinten vallen). Waarschijnlijk wil Hulsing zo duidelijk maken dat de rellen invloed hebben op Antons gemoed: hoe roder de tinten, hoe harder Anton onder invloed staat van zijn verleden.



Afbeelding 75

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 66-67

Anton zoekt zijn sleutels en probeert in het gedrang zijn huis binnen te gaan. Op dat moment komt Fake Ploeg Junior in beeld. Hij valt op in de massa omdat zijn huidskleur donkeroranje/rood gekleurd is. Ook dat komt overeen met wat hierboven gesuggereerd wordt over Hulsings subtiele kleurnuances. Bovendien zijn de tekstballonnen van Fake in dezelfde tint donkerblauw geverfd als de proloog en de flashbacks in hoofdstuk 1¹¹. Fake Ploeg Junior roept dus duidelijk het verleden op; hij is als het ware de afdruk ervan. De kleuren staan hier dan ook voor een informatieve index omdat ze het personage van Fake kaderen in tijd en ruimte, en ook voor een zuivere index, omdat ze duidelijk maken dat de aanwezigheid van Fake bepalend is voor de sfeer en de stemming.

¹¹ Dat kan ook opgevat worden als een subtiele, abstracte vorm van een flashback; zie 4.7.2.



Afbeelding 76

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 68

Fake Ploeg Junior houdt bovendien een steen vast. Anton nodigt hem uit om binnen te komen. Het blijkt uit hun gesprek dat Fake helemaal vanuit Den Helder naar Amsterdam is gekomen om stenen op communisten te gooien. Fake vindt het oneerlijk dat Anton kan studeren en zichzelf geisers repareert. Hij ziet namelijk geen verschil tussen de dood van zijn vader en Antons ouders. Anton probeert dat behoedzaam te weerleggen: Fakes moeder leeft bijvoorbeeld nog, en er was ook “een verschil tussen de dood van jouw vader en die van mijn ouders” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 71). Wanneer Fake hem vraagt wat dat verschil dan wel mag wezen, zegt Anton: “Mijn ouders waren onschuldig” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 71). De gemoederen raken verhit en uiteindelijk wordt Fake zo boos dat hij de steen (die hij op Antons piano had neergelegd) weer oppakt en Antons spiegel ermee ingooit. Zoals eerder in deze masterproef al vermeld werd, is ‘steen’ een belangrijk motief in Mulisch’ roman (als symbool voor kantelmomenten in de geschiedenis). De steen is hier dus een zuivere index, sfeerbepalend voor de passage. Ondanks zijn woede-uitbarsting zegt

Fake nog wel dat hij nooit zal vergeten dat Anton het als kind voor hem had opgenomen toen hij in een NSB-uniform in de klas zat.

De setting gaat dus ook in dit hoofdstuk vaak van 'binnen' naar 'buiten', maar hier zit er geen symbolische betekenis meer achter. Hulsing houdt zijn decors met opzet zeer rudimentair en laat details liever achterwege; het verhaal primeert. Het hoofdstuk speelt zich volledig af in Amsterdam.

Op het einde van het hoofdstuk is er sprake van een metaforische setting, één die bovendien verwijst naar de metaforische setting aan het einde van het vorige hoofdstuk. Anton gooit namelijk de steen van Fake door zijn raam de straat op. De laatste twee kaders van pagina 76 tonen de val van de steen, maar in plaats van dat de steen zich in de setting van het straatbeeld bevindt, is hij in een soort koker getekend. Pagina 77 wordt ten slotte volledig in beslag genomen door een groot kader dat een lange schacht uitbeeldt. Die schacht doet denken aan de gapende leegte die in het vorige hoofdstuk stond voor de leegte tussen de huizen achtergelaten door Antons afgebrande ouderlijke huis. De lezer ziet de steen de ogenschijnlijk oneindige diepte in vallen. Het kleurenpalet van dit laatste kader is een mengelmoes van de groentinten van het hoofdstuk en het donkerblauw dat verwijst naar de aanslag.



Afbeelding 77

Bron: Mulisch, & Hulsing, p. 76



Afbeelding 78

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 77

In dit hoofdstuk zijn de belangrijke personages Anton, zijn oom en tante en Fake Ploeg Junior. De andere personages (de dokter, de mannen in de wachtkamer, de mensen tijdens de rellen) kunnen we beschouwen als – om het filmisch te beschrijven – edelfiguranten en figuranten. Wel vervullen sommigen van hen de rol van een actant. In dit hoofdstuk is Anton op de as van het verlangen opnieuw het subject. Hij streeft namelijk naar iets: hij wil verder met zijn leven, en liefst zonder “maagzweren” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 60). Dat is het object op de as van het verlangen. Op de as van de mededeling is Anton op die manier zowel de zender (die het streven in gang zet) als de ontvanger (die het streven zal benutten). Anton wordt in zijn streven geholpen door zijn oom en tante, die hem helpen zijn kamer in te richten en hun mening geven over zijn politieke ingesteldheid: zij fungeren met andere woorden als de ‘helpers’ op de as van de participatie. Op diezelfde as situeren zich ook de tegenstanders: in dit hoofdstuk zijn dat de mannen in de wachtkamer, die met hun gepraat over de oorlog in Hongarije Anton terug aan zijn eigen verleden herinneren, en uiteraard Fake Ploeg Junior, het vleesgeworden symbool van dat verleden.

Op het vlak van de personages vertonen Antons oom en Fake Ploeg evolutie en complexiteit. Op de as van de complexiteit, die de eigenschappen van de personages aangeeft, staat Anton niet meer alleen aan de ene pool (met veel eigenschappen). Zijn oom is dichterbij die pool toe geschoven. Op pagina 63 spreekt hij Anton immers streng toe, terwijl hij een hoofdstuk eerder enkel meelevend en voorzichtig omging met hem. Hij vertoont dus niet enkel meerdere eigenschappen, ook onderging zijn personage een evolutie (op de as van de evolutie).



Afbeelding 79

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 63

Ook het personage van Fake Ploeg Junior doorloopt een (weliswaar kleine) evolutie. Hij is vooral cynisch en kwaad, maar op het einde bedankt hij Anton om een voorval uit hun kindertijd, ondanks zijn woede. Hij vertoont dus ook meer eigenschappen en een evolutie, respectievelijk op de as van de complexiteit en de as van de evolutie. Wat de as van de psyche betreft (in hoeverre de lezer in het hoofd en hart van de personages kan kijken) blijft Anton alleen staan. Er is één moment waarop dit betwifelbaar is, namelijk op pagina 70, wanneer Fake vertelt over zijn jeugd.



Afbeelding 80

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 70

Het lijkt of de lezer hier in het hoofd van Fake kan kijken. Die conclusie zou betekenen dat er sprake is van een afwisseling in focalisatie: plotseling krijgt de lezer te maken met een momentopname van interne focalisatie vanuit Fakes perspectief (terwijl tot nu toe Anton de interne focalisator was). Uiteraard is het mogelijk om een breuk in de algemene focalisatie te veroorzaken, als een element van spanning (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 77). De focalisatie bevindt zich echter op het niveau van het verhaal en zal in 4.7.2 besproken worden. Wat we uit deze kaders kunnen concluderen op het vlak van de personages (op de as van de psyche), is het volgende: als het een flashbacks van Fake is, dan bevindt hij zich dichterbij de pool van Anton (en is hij dus ook een personage waarvan gedachten/emoties gekend zijn door de lezer). Als de beelden die te zien zijn echter 'ingebeelde aanvulling' is van Anton bij de woorden van Fake, dan bevindt Fake zich aan de andere pool, met de

andere personages, en is Anton nog steeds het enige personage in de geschiedenis van wie de lezer de gedachten en gevoelens kent.

4.7.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Ook in dit hoofdstuk komen enkele flashbacks voor, zij het subtieler dan in het vorige hoofdstuk. Wat tijd betreft, situeren ze zich in de categorie van de volgorde.



Afbeelding 81

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 65

Tijdens de rellen kijkt Anton naar boven, en ziet hij een vrouw en kind op het dak staan. In 4.7.1 werd dat al benoemd als een zuivere index, maar het is een zuivere index omdat het een duidelijke verwijzing is naar het verleden, namelijk naar de proloog, wanneer Anton in de cel zat met de vrouw. Om dat duidelijk te maken, heeft Hulsing de vrouw en het kind blauw gekleurd (de kleurcode van de proloog en van de flashbacks naar de aanslag). Anton ziet zichzelf in het kind dat getroost wordt. Wat afstand en bereik betreft (in de categorie van de volgorde), kan gesteld worden dat het hier gaat om een interne (afstand), partiële

(bereik) analeps. Het is een verwijzing naar wat er zich afspeelde in de proloog, dus naar een element dat zich in het hoofdverhaal situeert (intern). Het toont slechts een deel van een gebeurtenis – op zeer subtiële wijze – en is daarom partieel.



Afbeelding 82

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 69

Dit voorbeeld van een flashback is een uitzonderlijk geval. De passage op zich is namelijk helemaal geen flashback. Het terugverwijzende element zit vervat in het personage van Fake Ploeg. Zijn huidskleur is veel roder dan die van Anton, wat duidt op een verwijzing naar een motief van Mulisch (vuur). Telkens Anton zich emotioneel instabieler voelt, is er veel meer rood in de kaders te vinden, en dat gebeurt steeds als hij weer aan de aanslag denkt. Het weerzien van Fake laat hem niet onberoerd. Bovendien is de rode kleur ook een duiding van Fakes gemoed: hij is kwaad, en rood is uiteraard een kleur die woede op een gevatte wijze uiterlijk maakt. Het is echter vooral de kleur van de tekstballonnen die hier van belang is. Fakes tekstballonnen zijn blauw gekleurd, en zodra Anton met hem begint te spreken, ook die van Anton zelf (terwijl ze eerder een tint hadden die paste bij de tinten van

het hoofdstuk). Het is een subtiële referentie naar hun verleden. Ze spreker erover, dus hun tekstballonnen nemen ook de kleur van het verleden aan. Het betreft hier opnieuw een zeer subtiële, in het heden gevatte flashback; extern op het vlak van afstand (de aanslag zelf valt buiten het hoofdverhaal) en partieel op het vlak van bereik.

De volgende flashback is een twijfelgeval. Zoals in 4.7.1 al aangehaald werd, is het hier niet meteen duidelijk of dit een flashback is (in welk geval het een kijk zou zijn in de gedachtewereld van Fake) of een 'ingebeelde' flashback van Anton, die Fakes verhaal aanvult met een voorstelling van hoe het zich indertijd heeft afgespeeld. Of de flashback nu ingebeeld is of niet, in beide gevallen gaat het om een externe, partiële analeps.



Afbeelding 83

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 70

Een pagina later treedt er een interne partiële analeps op. Anton denkt aan de hand van de onbekende vrouw in de cel die hem aanraakt (een situatie binnen het hoofdverhaal, dus intern).



Afbeelding 84

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 72

Vervolgens is er sprake van een flashback waarover geen twijfel bestaat dat Anton hem zich 'inbeeldt'. Sprekend over de "gijzelaars die ze [de Duitsers] samen met hen [Antons ouders] hebben afgemaakt" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 73), stelt Anton zich diezelfde gijzelaars voor, opgesteld op een rij voor het genadeschot (hij was zelf niet bij die gebeurtenis). Het volgende kader toont een huis dat in lichterlaaie staat, Antons huis dus, dat de Duitsers platgebrand hebben. De tekstballon luidt: "Had daar [op het gedenkmonument] ook 'Fake Ploeg' moeten staan?" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 73). De flashback gaat verder op de volgende pagina, en toont het gedenkmonument (het standbeeld van de treurende vrouw), omgeven door de vlammen (waardoor Antons huis verzwolgen werd). Het laatste kader is een overgangskader, deels flashback en deels heden. De achtergrond is zwart, en onderaan staat Fake Ploeg Junior, er scherp tegen afstekend met zijn rode huidskleur en omhuld door dezelfde vlammenzee als in de twee voorgaande kaders. Hoewel het opnieuw een speciaal geval is, kan ook deze flashback een externe, partiële analeps genoemd worden.



Afbeelding 85

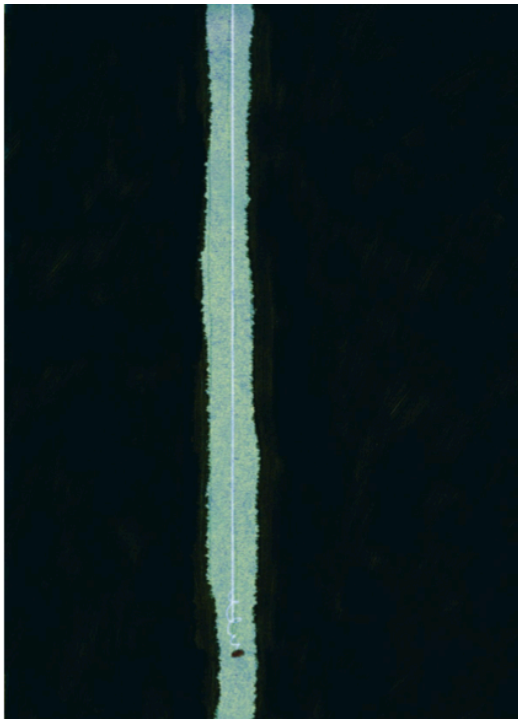
Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 73



Afbeelding 86

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 74

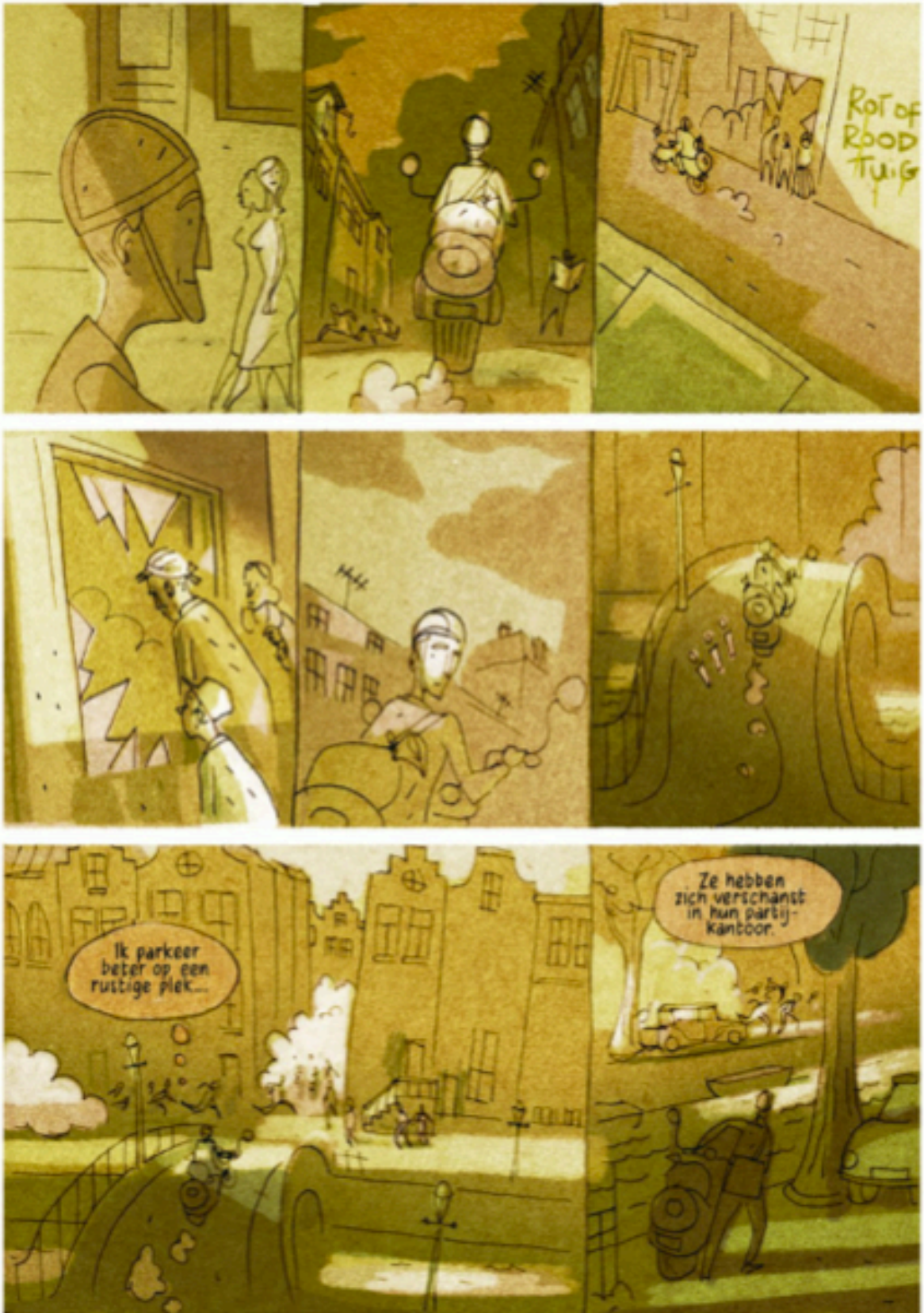
Het allerlaatste kader van het hoofdstuk verwijst met zijn kleurenpalet ook terug naar het verleden. Deze analeps is opnieuw vervat in het heden en zowel een interne als een externe partiële analeps. Intern omdat het kader verwijst naar een van de laatste kaders van het vorige hoofdstuk, extern omdat de kleuren verwijzen naar de aanslag. Het gaat in elk geval om een metaforisch beeld, bedoeld om Antons gevoelswereld uit te drukken. Ter verduidelijking is het bewuste kader van het voorgaande hoofdstuk ernaast geplaatst.



Afbeelding 87, 88

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 77, p. 51

Als we de tijd van het verhaal bekijken op het gebied van duur, dan zien we dat Hulsing in dit hoofdstuk geprobeerd heeft om zoveel mogelijk de *vertelde tijd* overeen te doen komen met de *verteltijd*. Niet enkel de dialogen, maar ook verschillende passages waarin Anton door de stad rijdt (tijdens de rellen bijvoorbeeld) doen een poging om zo goed mogelijk de tijd die ze in realiteit zouden innemen, te illustreren. Er wordt dan gesproken over een scène. Aangezien eerder in deze masterproef al dialogen werden opgenomen in het kader van de scène, zal hier aandacht besteed worden aan de andere passages. Het beste voorbeeld van een scène, is de passage van de rellen. Daarbij neemt Hulsing ook veel kaders op die McCloud “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) zou noemen.



Afbeelding 89

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 64



Afbeelding 90

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 65



Afbeelding 91

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 66-67

Naast scènes heeft Hulsing ook enkele versnellingen in dit hoofdstuk verwerkt, waarbij de *verteltijd* dus 'sneller' gaat dan de *vertelde tijd*.



Afbeelding 92

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 59



Afbeelding 93

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 61

Bovendien is de lezer ook tweemaal getuige van een ellips (*verteltijd* = 0): de eerste keer is na de nachtpassage (na de groen getinte kaders die een nachtelijk Amsterdam tonen), wanneer Anton plots op de volgende pagina in de woonkamer bij zijn oom en tante zit, terwijl hij op zijn kamer zat te lezen de vorige avond en er geen passage werd getoond waarin hij 's morgens opstaat en naar hun huis rijdt. De tweede keer is wanneer Anton Fake Ploeg Junior bij hem op zijn kamer uitnodigt, en Fake het kader erna meteen vraagt: "Of we nog in Haarlem wonen?" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 69). Fake speelt hier in op een vraag die Anton gesteld heeft, maar die de lezer niet te zien heeft gekregen.



Afbeelding 94, 95

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 63, 69

Op het einde van het hoofdstuk last Hulsing een pauze in door middel van het metaforische beeld van de steen die blijft vallen. De lezer weet immers dat de steen in werkelijkheid op de straatstenen terecht is gekomen en niet eindeloos valt. Hulsing beeldt dit echter wel zo uit, en zorgt daardoor dat het verhaal even ‘gepauzeerd’ is.

Er is sprake van singulatieve frequentie in dit hoofdstuk: de gebeurtenissen vallen even vaak voor in de geschiedenis als in het verhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Wat focalisatie betreft, is het nog steeds Anton die fungeert als interne focalisator, waarbij enkel zijn gedachten en gevoelens zichtbaar zijn. Er is echter één moment waarop er getwijfeld kan worden of zijn interne standpunt kort afgewisseld wordt met het interne standpunt van Fake. Zoals al eerder aangegeven, gaat het om de al dan niet ‘ingebeelde’ flashback op pagina 70 (zie afbeelding 80 of 83). Wat pleit voor het feit dat het kan gaan om inbeelding van Antons kant, is het feit dat er later opnieuw een flashback volgt die een moment toont waar Anton in werkelijkheid niet bij was, maar die hij zich wel levendig voor de geest haalt. Inbeelding “behoort” immers ook “tot de waarneming van de focalisator” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 80). Aangezien er echter nog drie momenten volgen in de beeldroman waarbij er sprake is van een focalisatiewissel, is het ook niet onmogelijk dat het

inderdaad gaat om een flashback vanuit Fakes waarneming. In dit geval is de flashback in kwestie dus voor interpretatie vatbaar.

Bij de analepsen is er sprake van retrospectieve focalisatie (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Anton is bovendien ook een empathische focalisator; hij is het niet eens met Fake, maar lijkt wel met hem mee te leven. Fake richt zelf de aandacht op Antons empathie door de gebeurtenis uit hun schooltijd aan te halen.

Tijdens het gesprek met Fake is er af en toe sprake van een ocularisatie die verdergaat dan Antons zicht. Op die manier brengt Hulsing de rellen, die nog steeds aan de gang zijn buiten op straat, weer in beeld. Anton en Fake zullen de herrie namelijk nog wel horen, maar de lezer is zich er niet meer van bewust – vandaar Hulsing keuze om in deze passage af en toe de setting van 'binnen' naar 'buiten' te verschuiven.



Afbeelding 96

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 71

4.8 Hoofdstuk 3: 1959

4.8.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit korte hoofdstuk wordt de sfeer van Antons studententijd opgeroepen. Hij blijkt nogal een *womanizer* te zijn. In het ziekenhuis – waar hij een opleiding volgt tot anesthesist – wordt hij nageroepen en nagekeken door verpleegsters, en op zijn kamer wisselen de meisjes elkaar af. Tegen elk van deze meisjes legt hij telkens opnieuw de werking van de sextant uit, maar Hulsing is erin geslaagd dit te vatten in één enkele scène. Opmerkelijk is dat in Mulisch' originele werk dit hele hoofdstuk slechts één alinea in beslag neemt (Mulisch, 2009).

De kardinale functie van dit hoofdstuk is simpelweg het feit dat Anton tijdens deze episode zijn verleden tijdelijk uit zijn hoofd heeft gezet (of dat toch probeert). Hij gaat helemaal op in zijn uitleg over de sextant, een apparaat dat hem “fascineert” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 82). De katalysators die deze kardinale functie onderbouwen, zijn ook maar gering (het is dan ook een erg kort hoofdstuk). Op pagina 81 maakt de lezer kennis met de setting, die op de tweepolige as van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63) voor de pool ‘buiten’ staat: een bruisend Amsterdam vol leven, waar Anton gemoedelijk doorheen wandelt. Hij maakt een tevreden indruk. Op de laatste twee kaders wordt hij aangesproken door een dame, die met hem begint te praten. Zij is de eerste dame van een hele reeks die in dit hoofdstuk de revue passeren.



Afbeelding 97

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 81

Het eerste kader op de volgende pagina toont de ingang van het ziekenhuis. Het is een setting die dus zowel 'buiten' als 'binnen' representeert. Alle kaders die volgen, spelen zich 'binnen' af. Eerst twee kaders binnen in het ziekenhuis, vervolgens op Antons kamer. Slechts één kader breekt de regelmaat: op pagina 83 zien we Anton met een meisje door het park wandelen ('buiten').



Afbeelding 98, 99



Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 82, 83

Wel moet gezegd worden dat de polen 'binnen' en 'buiten' in dit hoofdstuk geen symbolische waarde hebben. Zoals gebruikelijk besteedt Hulsing weinig aandacht aan details als het op het décor aankomt. Wel is er sprake van een informatieve index op pagina 82: in het derde kader zien we Anton aan het werk op de achtergrond, terwijl op de voorgrond een verdoofde patiënt ligt. Hulsing herinnert op die manier de lezer eraan dat Anton zich op de anesthesie heeft toegelegd.



Afbeelding 100

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 82

Doorheen het hoofdstuk heeft Hulsing ook een zuivere index verweven (namelijk een karaktertrek van Anton): hij heeft tijdens zijn studententijd het ene vriendinnetje na het andere. Daarnaast is er ook de zuivere index die de stemming van de vriendinnetjes weergeeft: waar in het begin van het hoofdstuk de vrouwen nog geïnteresseerd lijken, zijn ze naar het einde toe steeds meer bezig met andere dingen (in het laatste kader van pagina 83, waar Anton op café zit met twee dames, zien we één van hen zelfs gapen).



Afbeelding 101

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 82



Afbeelding 102

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 83

Het feit dat hij veel vriendinnetjes heeft, is een zuivere index (over een karaktertrek) omdat Hulsing hiermee duidelijk maakt dat Anton een leegte wil opvullen. Hij blijft aan ieder meisje zijn uitleg over de sextant geven omdat hij er zelf door gefascineerd is, en het maakt hem niet uit of de dame in kwestie erin geïnteresseerd is of niet. Hij zoekt affectie, interesse bij vrouwen. Hij vult zijn leven met fysieke vrouwelijke nabijheid en vult zijn gedachten met bewondering voor de sextant.

Wat de actants in dit hoofdstuk betreft, speelt Anton opnieuw de rol van subject op de as van het verlangen. Zijn object is (zoals hierboven uitgelegd) zijn verleden te ‘vergeten’ en zijn dagen te vullen met vrouwen, met in scène gezette affectie en interesse. Op de as van de mededeling is hij zender (hij veroorzaakt het streven) en ontvanger (hij profiteert van het streven). In dit hoofdstuk komt hij, op de as van de participatie, vooral helpers tegen. De vrouwen – naamloze personages die niet als individu belangrijk zijn, maar als delen van het geheel – zijn die helpers. Ze helpen hem zijn gedachten te verzetten, zijn zorgeloosheid intact te houden. Enkel op het einde van het hoofdstuk wordt Anton uit zijn roes gehaald. Een van de vrouwen onderbreekt zijn uitleg over de sextant en kondigt aan dat haar ouders hem graag zouden ontmoeten. Daar is Anton duidelijk niet klaar voor. Het laatste meisje zorgt dus voor een zekere ‘tegenstand’: ze is een tegenstander die Antons zorgeloosheid onderuit haalt.



Afbeelding 103

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 84

Op het vlak van het driedimensionale assenstelsel van de personages (Rimmon-Kenan, 2003) staat Anton in dit hoofdstuk op eenzame hoogte. Op de as van de complexiteit staat hij eenzaam aan de pool met meerdere eigenschappen. Dit hoofdstuk geeft namelijk een nieuw facet aan het personage van Anton: de *womanizer* die een leegte wil vullen met affectie maar zich (nog) niet echt wil binden. De andere personages in dit hoofdstuk zijn naamloos en hebben geen persoonlijkheid: ze doen enkel dienst om Antons karakterevolutie in de verf te zetten. Zijn personage maakt dus (op de as van de evolutie) een evolutie door in dit hoofdstuk. Het lijkt immers dat hij een nieuw hoofdstuk van zijn leven is begonnen, dat hij de zwarte bladzijde van zijn verleden heeft omgeslagen, of daar toch een verdienstelijke poging toe doet. Op de as van de psyche kijkt de lezer in dit hoofdstuk in niemands hoofd, ook niet in dat van Anton. De kans is groot dat Hulsing hiermee aantoont dat Anton ook zijn eigen gedachten en gevoelens een halt toeroept door constant zijn dagen te vullen met oppervlakkig gebabbel en geflirt.

4.8.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Als we het tijdsgebruik onder de loep nemen, dan kan het volledige hoofdstuk in feite gecategoriseerd worden als een voorbeeld van wat Genette iteratieve frequentie noemt (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71). Hulsing geeft Antons uitleg over de sextant namelijk slechts eenmaal weer, verspreid over de kaders van drie pagina's, maar op elk kader toont hij wel een ander meisje, wat aangeeft dat het een situatie is die zich herhaalt (maar met andere 'veroveringen').



Afbeelding 104

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 84

Niet alleen is er hier sprake van iteratieve frequentie; op het vlak van duur kan ook gezegd worden dat Hulsing gebruik maakt van een versnelling: de *verteltijd* neemt hier immers aanzienlijk minder tijd in beslag dan de *vertelde tijd*.

In dit hoofdstuk vinden we geen analepsen of prolepsen terug (op het vlak van volgorde van de tijd).

De focalisatie spreekt in dit hoofdstuk niet voor zich, aangezien de lezer de gedachten en gevoelens van Anton, noch die van andere personages te zien krijgt. Daarom is het ook moeilijk om Anton als focalisator in te schatten als bijvoorbeeld al dan niet empathisch wat het emotionele facet op het niveau van de psyche betreft (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Desondanks is er ook geen bewijs dat het hier dan zou gaan om een externe focalisator. Om die reden is het waarschijnlijk om aan te nemen dat Anton nog steeds de interne focalisator is, maar dat dit hoofdstuk geen geïllustreerde en/of woordelijke weergave daarvan levert.

De ocularisatie is zoals gebruikelijk 'vrij' van Antons strikte, letterlijke oogpunt, maar in dit hoofdstuk worden er ook geen beelden getoond die duidelijk buiten zijn gezichtsveld gaan.

4.9 Hoofdstuk 4: Londen

4.9.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit opnieuw korte hoofdstuk bevindt Anton zich in Londen. Hij bezoekt winkels, kerken... En het belangrijkste: hij ontmoet er Saskia, zijn eerste vrouw.

De kardinale functie van dit hoofdstuk is de ontmoeting tussen Anton en Saskia. De gebeurtenissen eromheen zijn de katalysators, die de kardinale functie reden en betekenis geven.

De tinten van dit hoofdstuk zijn dieporanje en donkergrijs. Het eerste kader geeft meteen aan de Anton zich in Londen bevindt: het is een informatieve index.



Afbeelding 105

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 87

We zien een winkelstraat en de typische dubbeldekker. Op de winkelvitrine achter de bus staat “Men’s Fashion” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 87). De kaders die volgen, bevestigen het vermoeden van de lezer dat Anton zich in die kledingzaak bevindt. Hij past er een jas. Vervolgens kuiert hij verder door de straat met de jas die hij net gekocht heeft aan. In een winkel met navigatie-instrumenten, koopt hij een sextant. Aan de donkere lucht is te zien dat de avond inmiddels gevallen is: een tweede informatieve index. Anton loopt een kerk binnen – Westminster Abbey – en blijft even stilstaan aan een graftombe. Op de volgende

pagina bevindt hij zich in een andere setting¹². Hij zit op café met een dame. Ze zijn in gesprek en roken terwijl. Er is geen dialoog opgenomen: het feit dat ze met elkaar praten en het fijn hebben, wordt enkel afgeleid uit de beelden. De lezer ziet de vrouw (die op dit punt dus ook niet bij naam genoemd wordt) lachen en Anton verliefd naar haar kijken. De kaders verschaffen de lezer met andere woorden twee zuivere indexen: de eerste is dat het gezellig is (sfeer), de tweede dat Anton waarschijnlijk verliefd is op zijn gesprekspartner (gemoed). Op het tweede kader van de tweede strook kijkt de vrouw geschrokken op haar horloge: een informatieve index waardoor de lezer beseft dat het al laat wordt. Het laatste kader van de tweede strook suggereert dat Anton niet enkel verliefd is, maar dat ze effectief een koppel vormen, want ze rennen hand in hand over straat, Anton met zijn winkelzakken in zijn andere hand. De winkelzakken vormen ook een informatieve index, omdat Hulsing hiermee aanduidt dat de cafépassage zich op dezelfde dag voordoet als de beginpassage van het hoofdstuk. Daarmee kadert hij de gebeurtenis in tijd en ruimte. Ook de Guinness reclame achter het hoofd van de vrouw doet dienst als informatieve index (als ruimtelijke situering van de gebeurtenis).



Afbeelding 106

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 87

¹² Later zal blijken dat het hier gaat om een proleps (zie 4.9.2).

Ze lopen tot bij drie mannen. Antons vriendin kust een van hen op de wang; Hulsing heeft hem enkele rimpels gegeven, waardoor hij ouder lijkt. Naar alle waarschijnlijkheid gaat het om de vader van Antons vriendin. Hij schudt Anton de hand en het gezelschap vertrekt, terwijl Anton hen uitzwaait.

Op pagina 89 bevindt Anton zich opnieuw in Westminster Abbey, op dezelfde plaats waar de lezer hem achterliet op pagina 87, namelijk aan de graftombe. Hij gaat zitten en leunt tegen de muur, met gesloten ogen. Hij dommelt in. Er verschijnt een vrouwelijk gestalte tussen de graftombes. Ze loopt op hem af en steekt haar hand naar hem uit. Haar gestalte is donker, met een subtiele blauwe ondertoon. Net zoals in hoofdstuk 1, waar Anton een blauw ingekleurde vrouw met haar kind op het dak van een gebouw zag staan, doet dit beeld niet enkel dienst als subtiele flashback, maar ook als zuivere index (sfeerbepalend). Anton wordt geschrokken wakker. Zoals in 4.9.2 uitgelegd zal worden, dacht hij bij haar aanraking weer aan de vrouw in de cel. Dan ziet hij haar naar hem glimlachen. De lezer herkent de vrouw met wie Anton op café zat een pagina eerder (die passage was met andere woorden een interne, partiële proleps). Op haar hoedje staat KLM: een informatieve index die aangeeft dat ze is een stewardess is. Ze maken kennis met elkaar.

Op pagina 90 gebeurt er weer een tijdsprong: de proleps op pagina 89 wordt hier verdergezet, al gaat het hier dan niet meer om een proleps, maar om het heden. Terwijl Anton zijn vriendin uitzwaait, ziet hij haar silhouet door de achteruit van de auto, die steeds verder weggrijdt. Het silhouet heeft opnieuw een blauwe, donkere tint: een verwijzing naar de vrouw die hem troostte in de proloog. Opnieuw gaat het hier om een zuivere index, die de sfeer zet. De lezer beseft dat Anton in zijn vriendin de vrouw uit de cel gevonden heeft, en misschien daarom voor haar gevallen is. Anton gaat weer naar zijn hotel, en lijkt goedgegluimd. Dat kan de lezer afleiden uit een zuivere index: Anton loopt namelijk fluitend zijn hotel binnen.



Afbeelding 107

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Het hoofdstuk eindigt met een brief van Anton aan zijn oom en tante. Dankzij die brief worden de voorgaande gebeurtenissen in context geplaatst: de vrouw krijgt een naam (Saskia) en de lezer komt ook te weten dat haar vader ambassadeur is in Athene en ook in Londen is “om zijn strijdmakkers uit de oorlog te zien” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90).

De rollen van de actants zijn in dit hoofdstuk niet vanzelfsprekend. In de lijn van het vorige hoofdstuk, waar Anton subject en zender/ontvanger was op respectievelijk de as van het verlangen en van de mededeling, kan dit hoofdstuk opgevat worden als het verlengde daarvan. Anton probeert namelijk zijn leven nog steeds verder te zetten en het verleden achter zich te laten. Doorheen dit hoofdstuk maakt hij een tevreden indruk. Wat de as van de participatie betreft, is het personage van Saskia zowel een helper als een tegenstander. Ze ‘helpt’ hem omdat hij dankzij haar het gevoel van verliefdheid kent en hij gelukkig wordt van haar gezelschap – ze maakt met andere woorden positieve emoties in hem los die de negatieve doen vergeten. Aan de andere kant doet ze hem denken aan de vrouw in de cel, wat Hulsing duidelijk maakt door zijn kleurgebruik (integratie van het donkerblauw) en Antons ‘droom’¹³ net voor hij wakker wordt in Westminster Abbey en hij Saskia ontmoet.

¹³ Een flashback die besproken zal worden in 4.9.2.



Afbeelding 108

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89

Op die manier is Saskia ook een ‘tegenstander’. Hulsing zet de lezer immers aan het denken: is Anton enkel verliefd op haar geworden omdat ze hem herinnert aan de enige bron van geborgenheid en troost die hij had vlak na de aanslag? De mysterieuze vrouw in de cel is misschien zijn vrouwelijke ideaalbeeld geworden; een utopie waar hij onbewust naar op zoek is. Daarmee maakt Hulsing duidelijk dat het trauma nog steeds invloed heeft op Anton, zelfs wanneer hij zelf denkt (of hoopt) van niet.

Wat de personages betreft, maakt de lezer in dit hoofdstuk kennis met Saskia en met haar vader. De nieuwe personages blijven echter nog sterk aan de oppervlakte. Anton ondergaat een verdere evolutie (op de as van de evolutie): na de vele avontuurtjes in Amsterdam, lijkt hij nu zijn hart verloren te hebben aan een vrouw. Op de as van de psyche krijgt de lezer in

dit hoofdstuk een inkijk in zijn droom, waarin hij de aanraking van Saskia verwacht met die van de vrouw in de cel vele jaren geleden. Anton krijgt er dankzij Saskia ook een eigenschap bij (op de as van de complexiteit van de personages): hij heeft iemand lief en oogt vrolijker dan ooit.

4.9.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Zoals vermeld werd in 4.9.1, verandert de setting plots van de binnenkant van Westminster Abbey naar een café vanaf pagina 88, om dan op pagina 89 opnieuw te veranderen naar Westminster Abbey. Pagina 88 betreft namelijk een proleps, die vanaf pagina 90 verdergezet wordt (op welk punt het geen proleps meer is, maar het heden voorstelt). Hulsing laat met andere woorden twee gebeurtenissen die zich op één avond afspelen en met elkaar te maken hebben, door elkaar lopen, waardoor het eerste deel van de tweede gebeurtenis een proleps wordt. Het gaat hier concreet om een interne, partiële proleps. Intern, want de proleps verwijst vooruit naar een gebeurtenis binnen het hoofdverhaal (zelfs binnen hetzelfde hoofdstuk) en partieel omdat hij uiteraard slechts een deel van die gebeurtenis toont.



Afbeelding 109

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 88

De passage is dat Saskia en Anton het gezellig hebben op café, en dat Saskia zich vervolgens moet haasten naar de taxi die haar vader geregeld heeft. Anton wuift hen uit.

Daar eindigt de proleps. Anton bevindt zich op pagina 89 weer in Westminster Abbey. Hij gaat zitten en dommelt weg. Op dat moment maakt Hulsing weer gebruik van een subtiële flashback. Saskia's silhouet krijgt namelijk dezelfde donkere, groenblauwe tint als de lezer kent uit de proloog. Ook de close-up van Antons gezicht krijgt die tint. Zo geeft Hulsing aan dat Anton zich in een droomstaat bevindt. In die droom wordt de hand die Saskia naar hem uitsteekt, de hand van de vrouw uit de cel. De aanraking op zich wekt hem, en als hij Saskia ziet staan in het tegenlicht, ziet hij even weer de vrouw uit de cel. Dat maakt Hulsing duidelijk door Antons geschrokken gezichtsuitdrukking in close-up te laten zien, gepaard met het kleurgebruik. Aangezien deze flashback terugwijst naar de proloog, gaat het om een interne, partiële analeps.



Afbeelding 110

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89

Op pagina 90 gaat het verhaal verder op het punt waar de proleps op pagina 88 werd afgebroken (maar hier is het niet langer een proleps; hier gaat het om het heden). Anton wuift Saskia uit als ze weggrijdt in de taxi. Opnieuw wendt Hulsing een subtiele interne, partiële analeps aan (van dezelfde soort als hierboven wordt beschreven) die aangeeft dat Saskia op een bepaalde manier dienst doet als een vleesgeworden herinnering.



Afbeelding 111

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Ook op het gebied van de categorie 'duur' wat de tijd betreft, zijn er enkele interessante ingrepen gebeurt in dit hoofdstuk. Wat namelijk meteen opvalt, is dat Hulsing hier afwijkt van zijn normale structuur van drie stroken per pagina. In dit hoofdstuk tekent hij vier stroken. Dat geeft de indruk van een grotere snelheid: de lezer krijgt meer kaders te verwerken op één pagina. Dat feit op zich wijst op een algemene versnelling doorheen het hoofdstuk. Daarnaast nemen de gebeurtenissen die Hulsing toont (Anton die door de winkelstraat wandelt, een jas koopt, een sextant koopt, naar Westminster Abbey gaat, het gesprek op café...) uiteraard meer tijd in beslag dan de lezer nodig heeft om er kennis van te nemen via de prenten. Daarom betreffen zowel pagina 87, 88 als de middelste strook op pagina 90 versnellingen van de tijd.



Afbeelding 112, 113

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 87-88



Afbeelding 114

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Pagina 89 is dan echter weer een goed voorbeeld van de scène. Via wat McCloud omschrijft als “overgangen in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70), waarbij er amper tijd verstrijkt tussen de opeenvolgende kaders, probeert Hulsing om de *vertelde tijd* te doen gelijklopen met de *verteltijd*.



Afbeelding 115

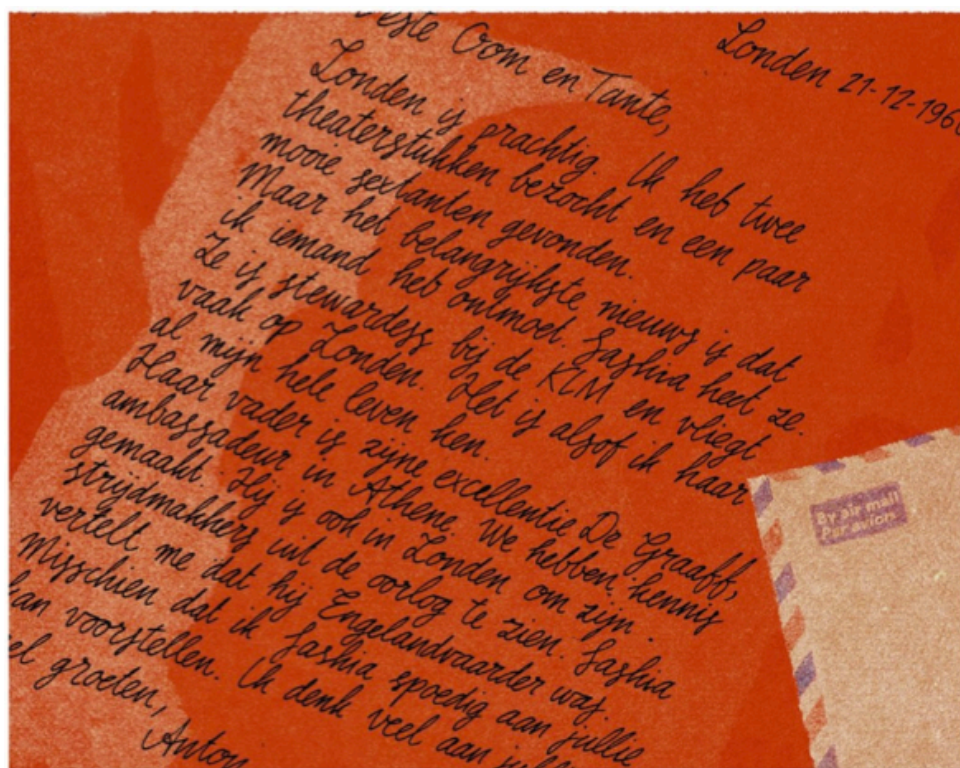
Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89

Een zelfde soort “overgang in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70) vinden we ook terug op pagina 90, wanneer Saskia weggrijdt in de taxi.



Afbeelding 116 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Het laatste kader is een voorbeeld van een perfect samenvallen van de *vertelde tijd* en de *verteltijd* (een scène). Het betreft namelijk de brief die Anton naar zijn oom en tante heeft geschreven. De lezer doet er even lang over om deze brief te lezen als een personage in het verhaal erover zou doen.



Afbeelding 117 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Op het vlak van frequentie kan gesuggereerd worden dat de ‘droom’ van Anton in Westminster Abbey, over de aanraking van de vrouw in de cel, een “repetitieve frequentie” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71) is. Het voorval is namelijk maar één keer gebeurd, maar

wordt hier herhaald (weliswaar in Antons verbeelding). De rest van de gebeurtenissen zijn singulatief wat frequentie betreft.



Afbeelding 118

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89

In dit hoofdstuk zijn er op het gebied van de focalisatie momenten waarop de interne focalisatie van Anton samenvalt met de ocularisatie. Op die momenten kijkt de lezer letterlijk via de blik van het focaliserende personage. Miller omschreef dergelijke kaders als “subjectieve prenten” (Miller, 2007, p. 110). Het eerste moment is wanneer Anton wakker geschrokken is en naar Saskia opkijkt. Hulsing tekent de prent vanuit kikvorsperspectief, omdat Anton laag zit en Saskia over hem heen staat gebogen. Het tweede moment is wanneer Anton haar uitwuift terwijl de taxi weggrijdt. De lezer ziet ook dit letterlijk via zijn ogen.



Afbeelding 119

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89



Afbeelding 120

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 90

Uiteraard zijn er, net als in een film, ook in dit hoofdstuk momenten waarop de ocularisatie zich distantieert van Antons interne focalisatie en de lezer beelden te zien krijgt die buitendiens gezichtsveld gaan. Meteen in het begin van het hoofdstuk wordt de lezer geconfronteerd met een voorbeeld hiervan. Het eerste kader toont namelijk de buitenkant van de winkel waarin Anton zich bevindt.



Afbeelding 121

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 87

Ook wanneer Anton ingedommeld is in Westminster Abbey, ziet de lezer Saskia naderbij komen, iets wat Anton onmogelijk zelf kan zien.



Afbeelding 122

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 89

4.10 Hoofdstuk 5: Athene

4.10.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

De kardinale functie van dit 4 bladzijden tellende hoofdstuk is in feite het onderwerp van het hoofdstuk op zich, namelijk dat Anton zich in Athene bevindt. Dat betekent dat zijn relatie met Saskia serieus is geworden, want hij is bij haar ouders in hun villa in Athene. Daar is Saskia's vader immers ambassadeur. Gedurende het hoofdstuk heeft Anton het met Saskia's vader in diens werkkamer over wat er gebeurd is de avond van de aanslag, terwijl Saskia buiten bij het zwembad van de zon geniet samen met haar moeder.

Hulsing begint het hoofdstuk met een groot kader dat de setting treffend weergeeft. De lezer ziet een Porsche een oprit oprijden door een grote poort, opgehouden door een butler. Ernaast staat een kast van een moderne villa, en ietsje verder staat een Mercedes geparkeerd (aan de vlaggen te zien de officiële bedrijfswagen van ambassadeur De Graaff, Saskia's vader). Achter de heuvel is de zee te zien. Het kleurenpalet van dit hoofdstuk is warm en aangenaam: okergeel en hemelsblauw vormen de sleutelkleuren. De setting doet hier op die manier ook dienst als een zuivere index: de sfeer die wordt neergezet is zomers, ontspannen, luxueus. Bovendien fungeren de villa en de dure wagens ook als een informatieve index die de rijkdom van de familie De Graaff verbeelden.



Afbeelding 123

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 93

In dit hoofdstuk is de tweepolige as tussen 'binnen' en 'buiten' op het gebied van de setting wel weer symbolisch. Hulsing zet dat contrast ook in de verf. Anton en meneer De Graaff bevinden zich namelijk binnen in het huis, waar ze een beladen gesprek voeren over wat er de nacht van de aanslag met Anton en zijn familie gebeurd is. In de werkkamer overheersen de schaduwen: het kleurenpalet bestaat uit donkergroene tinten. Die tinten vormen een groot contrast met het geel en blauw van 'buiten'; dat kleurencontrast vertaalt zich ook naar een contrast tussen de sfeer 'binnen' en die 'buiten'. Buiten is Saskia aan het zwemmen, genieten zij en haar moeder van de zon en is de sfeer met andere woorden ontspannen en zomers, terwijl binnen de geesten uit het verleden de sfeer zwaarmoedig maken. Hulsing beklemtoont de tweepoligheid nog eens door in het eerste kader op pagina 94 vanuit de setting 'binnen' een blik te verlenen op de setting 'buiten'.



Afbeelding 124

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 94

Anton vertelt meneer De Graaff over wat hij de nacht van de aanslag heeft meegemaakt. Tijdens dat gesprek ziet de lezer het uitzicht vanuit het raam: een Griekse tempel, het zwembad, Saskia die zwemt en zij en haar moeder die bediend worden door de butler. De lezer krijgt enkele kaders te zien waarop de rijkdom en de luxe afgebeeld wordt: een informatieve index. Omdat ook de sfeer geduid wordt, vormt het geheel van kaders ook een zuivere index. McCloud zou de overgang tussen bepaalde kaders omschrijven als “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72). De link ertussen (bijvoorbeeld tussen het beeld van de tempel en het beeld van het Vogue tijdschrift naast het zwembad) ligt er niet vingerdik bovenop maar is niettemin logisch omwille van de context, en draagt bij tot het creëren van een algemene sfeer.



Afbeelding 125

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 94



Afbeelding 126

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 95

Meneer De Graaff vertelt Anton dat hij ook “bij dergelijke aanvallen betrokken” was (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 95). De laatste twee stroken van pagina 96 hebben diepe, donkerblauwe tinten en tonen Anton en Saskia die in bed liggen te slapen. Anton kan de slaap echter niet vatten. Hij denkt weer aan die vreselijk nacht, en aan de vrouw die hij toen ontmoette in de cel. De setting wordt abstract: een rode vlek (bloed) spreidt zich uit over Antons gezicht, en in het volgende kader zien we een kasseiweg waarop een man zit (Anton ogenschijnlijk). Rode vlekken op de stenen breken het kleurenpalet. De kleine bloedvlekken worden een bloedbad, dat de man verzwelgt. Uiteraard is deze setting een weergave van Antons innerlijke wereld, en aangezien hij de slaap probeert te vatten, misschien ook van zijn verontruste droomwereld¹⁴.

¹⁴ Bovendien gaat het hier ook om een subtiele flashback, die behandeld zal worden in 4.10.2.



Afbeelding 127

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 96

De actants zijn in dit hoofdstuk opnieuw redelijk vaag. Het is dan ook een erg kort hoofdstuk. In het verlengde van de voorgaande hoofdstukken beschouwen we Anton als het subject op de as van het verlangen. Hij vertelt openlijk tegen meneer De Graaff over wat hij zich herinnert van de avond van de aanslag, dus lijkt hij zijn trauma te willen ventileren. Daar streeft hij naar: dat is met andere woorden zijn object. Op die manier is hij dus ook zowel de zender als de ontvanger op de as van de mededeling. Op de as van de participatie is meneer De Graaff de helper, want hij biedt een luisterend oor voor Anton. Antons tegenstander is zijn trauma op zich – de vreselijke herinneringen die hem kwellen en uit zijn slaap houden.

In dit hoofdstuk zijn er in totaal vijf personages: Saskia, mevrouw De Graaff, butler Yannis, meneer De Graaff en Anton. De butler, Saskia en mevrouw en meneer De Graaff blijven echter aan de oppervlakte. Ze voeren meer acties uit dan dat hun karakter getoond wordt. Enkel meneer De Graaf geeft aan dat hij ook veel heeft meegemaakt tijdens de oorlog en oogt aangedaan door Antons relaas. Desondanks krijgt de lezer niet veel informatie over wie meneer De Graaf is als persoon. Anton is in feite voornamelijk aan het woord. Zowel op

de as van de complexiteit, de evolutie als de psyche staat hij dus eenzaam aan de uiterste pool: doorheen de striproman tot nu toe, heeft Anton evolutie vertoond (zowel uiterlijk qua leeftijd als innerlijk), verschillende eigenschappen aan de dag gelegd (complexiteit) en heeft de lezer steeds inzicht in zijn hoofd en hart gehad. Op het einde van dit hoofdstuk neemt de lezer ook weer een kijkje in Antons dromen, of in zijn emotionele gemoedstoestand. Ook komt de lezer eindelijk meer te weten over wat er die avond net gebeurd is.

4.10.2 Analyse op het niveau van het verhaal

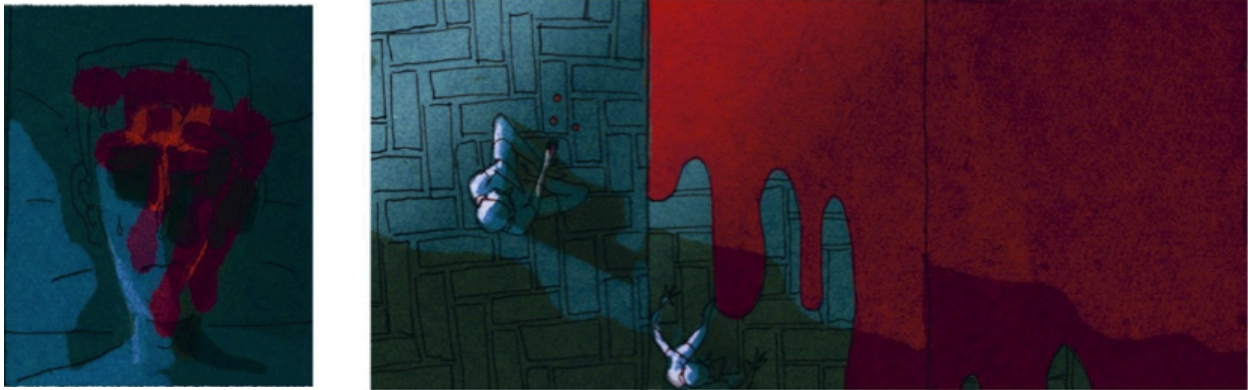
Wat volgorde van de tijd in dit hoofdstuk betreft, treft de lezer op het einde een subtiële interne, partiële analeps aan. Intern omdat het een flashback is naar de passage van de proloog, partieel omdat het om een detail gaat, namelijk om de aanraking van de vrouw, die blijkbaar bebloed was. Dat is een feit dat de lezer pas in dit hoofdstuk leert, omdat Anton erover spreekt. Nu is het ook mogelijk om de abstracte ‘rode hand’ uit de proloog niet enkel als een weerspiegeling van Antons angst te zien, maar ook als een letterlijke verwijzing naar bloed.



Afbeelding 128

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 13

De flashback verwijst dus terug naar de bovenstaande gebeurtenis. Hulsing gebruikt hier, naast een beeld van Antons gezicht onder het ‘denkbeeldige’ bloed, ook een abstracte metafoor: een eenzame man op straat die in de groeiende zee van bloed verdrinkt.



Afbeelding 129

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 96

Het rood vormt een mooi contrast met de andere, koelere kleuren. Zoals eerder gezegd in deze masterproef wijst de aanwezigheid van hevige rood- of oranjetinten meestal op Antons onrustige gemoedstoestand (vooral als ze in contrast staan met het kleurenpalet van het hoofdstuk waarin ze optreden).

Hulsing heeft getracht het tempo van de monoloog/dialogoog zo getrouw mogelijk te volgen. De *verteltijd* loop hier met andere woorden zo goed mogelijk gelijk met de *vertelde tijd*: Genette noemt dat een scène (Genette, 1972).

De frequentie is ook in dit hoofdstuk louter singulatief.

De ocularisatie overschrijdt hier slechts enkele keren de interne focalisatie van Anton. Concreet gebeurt dit op de eerste bladzijde, waar de lezer Saskia en mevrouw De Graaff ziet aankomen bij de villa en getuige is van een korte dialoog tussen de butler en mevrouw De Graaff. Het is mogelijk dat Anton, die zich in de villa bevindt, hun gesprek vanuit het openstaande raam opvangt, dus om te zeggen dat op dit punt een externe focalisator het overneemt van de interne, gaat misschien te ver. Om die reden houden we het op een uitgebreide ocularisatie ten opzichte van de focalisatie.



Afbeelding 130

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 93

Tijdens Antons monoloog toont Hulsing beelden van buiten: Saskia die zwemt, de butler die haar en haar moeder bedient met een fris drankje aan het zwembad... Anton heeft wel zicht op deze beelden vanuit de werkkamer, maar bepaalde close-ups van de acties buiten gaan waarschijnlijk net iets verder dan zijn gezichtsveld. Op dat gebied overschrijdt de ocularisatie dus nogmaals Antons interne focalisatie.



Afbeelding 131

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 95

4.11 Hoofdstuk 6: 1966

4.11.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit hoofdstuk zijn Saskia en Anton al getrouwd en hebben ze een dochter, Sandra. Ze gaan naar een begrafenis van een vriend van Antons schoonvader, meneer De Graaff. Na de begrafenis wordt er in het café gediscussieerd over de oorlog. Anton voelt zich al weinig op zijn gemak, maar wanneer hij een gesprek opvangt tussen twee mannen over een specifiek voorval, kan hij zijn mond niet houden. De mannen lijken het immers te hebben over de moord op Fake Ploeg. Anton mengt zich in het gesprek. De man die de moord gepleegd heeft, Takes, neemt hem mee naar buiten en vertelt hem op het kerkhof over Fake Ploeg, over de misdaden die hij beging tijdens de oorlog. Takes wijst Anton erop dat het vreemd is dat de Kortewegs het lijk verplaatsten naar de voortuin van een gezin met kinderen (dat van Anton) en niet naar de voortuin van de andere burens, de familie Aarts. Hij vraagt Anton of die niet inzit met het ‘waarom’ van de situatie, maar Anton zegt dat oorlog gewoon “één grote rotzooi” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 114) is. Vervolgens verklapt Takes Anton dat hij niet alleen was toen hij Ploeg doodschoot. Er was een dame bij hem. Het begint Anton langzaam te dagen. Hij barst in tranen uit. Hij verklaart dat hij met de dame in kwestie in de cel zat de avond van de aanslag, dat ze gewond was. Takes zegt dat dat kwam omdat Ploeg haar op het laatste nippertje had beschoten. Ook hij wordt emotioneel. Op dat moment worden ze gestoord door Saskia, Sandra en mevrouw De Graaff.

Na de begrafenis rijden Anton en zijn gezin naar de duinen. Anton valt in slaap op het strand en droomt dat hij, net als de man in zijn handboek *Natuur & Techniek*, naar het middelpunt van de aarde springt. Eenmaal thuis kan hij de slaap niet vatten doordat hij constant aan de vrouw in de cel zit te denken en besluit hij Takes op te zoeken. Daar hebben ze een gesprek over de vrouw. De gelijkenis tussen haar en Saskia is treffend. Takes vertelt Anton dat de man die naast hem in het café zat intussen zelfmoord heeft gepleegd omdat er een fascist door de rechtbank is vrijgelaten.

Na drie korte hoofdstukken trakteert Hulsing de lezer opnieuw op een uitgebreid hoofdstuk, waarvan de dominante kleur geel is, doorspekt met groentinten. De kardinale

functie is de ontmoeting van Anton en Takes, en het feit dat hij achter de identiteit van de vrouw in de cel komt. De andere gebeurtenissen vormen de katalysators.

De eerste twee stroken van pagina 98 zijn een voorbeeld van wat McCloud “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) noemt: ze roepen samen een sfeer op. In dit geval wijst die sfeer ook op de tijd waarin de gebeurtenissen zich afspelen, namelijk de late jaren zestig. Op het eerste kader worden enkele hippies afgebeeld, de volgende kaders tonen demonstraties tegen de Amerikaanse troepen in Indochina en mensen gekleed volgens de tijdsperiode. De setting dient op die manier ook als informatieve index, die de gebeurtenissen in een tijdruimtelijk kader plaatst.



Afbeelding 132

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 98

De volgende strook is opnieuw een informatieve index. De setting toont een woonkamer met een teddybeer en sextanten op de vloer. De lezer ziet Anton spelen met een sextant samen met een klein meisje. In het kader ernaast pleegt Saskia een telefoontje. Met die

strook geeft Hulsing aan dat Anton samenwoont met Saskia en inmiddels vader is geworden.



Afbeelding 133

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 98

Vervolgens vertrekt het drietal naar de begrafenis van een vriend van Saskia's vader, meneer De Graaff. Saskia twijfelt nog om Sandra (hun dochter) mee te nemen, omdat ze de dood "niks voor kinderen" vindt (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 99). Anton spot met die uitspraak. Het volgende kader is een zuivere index, die aangeeft dat Saskia niet opgezet was met Antons reactie. De lezer ziet hoe een bezorgd kijkende Anton zich excuseert tegenover een norse Saskia. Op de achterbank speelt Sandra onbezorgd met haar teddybeer. Het is een zuivere index omdat het de sfeer weergeeft, die gespannen is.



Afbeelding 134

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 99

De lezer merkt ook enkele rimpels op het gezicht van Anton op. Dat is ook een informatieve index, aangezien zo de leeftijd van Anton weergegeven wordt.

De volgende setting is aan en in de kerk. Er volgen opnieuw enkele “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) kaders. Het verband ertussen wordt duidelijk omwille van de context, en samen brengen ze de setting voor de lezer zo goed mogelijk tot leven.



Afbeelding 135

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 99



Afbeelding 136

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 100

Binnen in de kerk, tijdens de dienst, worden de kleuren donkerder, dieper rood. Naar analogie met wat eerder in deze masterproef werd vastgesteld, betekent dit dat Antons emoties zwaarder worden, dat er gerefereerd wordt naar zijn traumatische ervaring. En inderdaad, als Anton omkijkt, ziet hij een mysterieuze, gesluierde vrouw zitten, die hem doet denken aan de vrouw in de cel. Hulsing maakt dit duidelijk door de vrouw op het moment van de associatie blauwgroen in te kleuren.¹⁵ Omdat de sfeer daardoor beklijvend wordt, geldt het ook als zuivere index.



Afbeelding 137

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 101

De volgende setting is het café naast de kerk, waar een hoop mannen na de begrafenis een verhit gesprek voeren over de oorlog. Meneer De Graaff en Anton zijn er ook bij. Midden in het algemene gesprek vangt Anton een stem op die het over een specifiek voorval heeft. De tekstballon die aan die persoon toebehoort, is donkeroranje ingekleurd. Zoals eerder gezegd, staat donkeroranje voor een link met het verleden via Antons oploeiende emoties.

¹⁵ Ook een flashback, die behandeld zal worden in 4.11.2.



Afbeelding 138

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 104

De setting wordt weer even metaforisch, wanneer het kader bloedrood wordt en Anton terugdenkt¹⁶ aan de droom die hij had in het vorige hoofdstuk (de man die verdrinkt in een zee van bloed). Antons gelaat blijft als een schaduw aanwezig op die metaforische kaders.



Afbeelding 139

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 104

Takes neemt Anton mee naar buiten. Ze gaan op een bankje in het kerkhof zitten en praten over wat er die avond gebeurd is. Takes vertelt Anton over het soort man dat Fake Ploeg

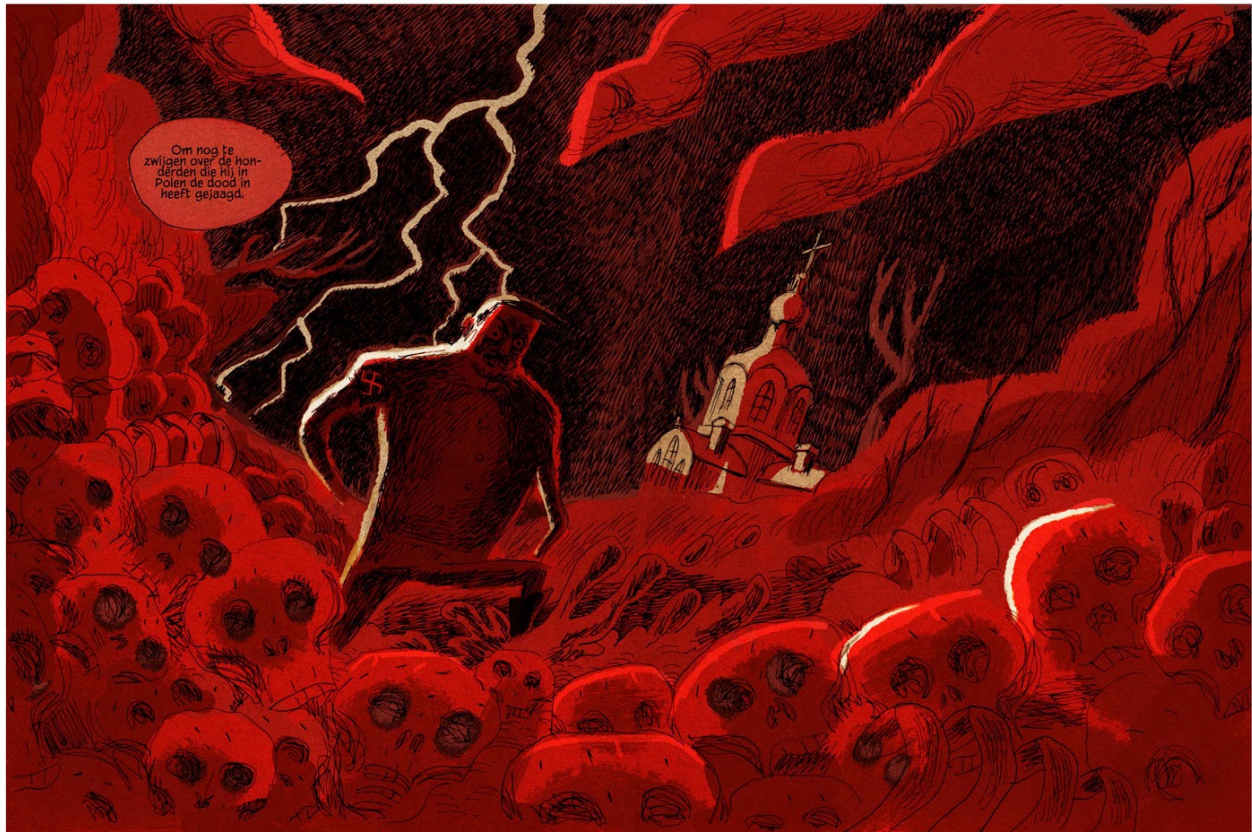
¹⁶ Analeps; wordt besproken in 4.11.2.

was. Hulsing zet zijn woorden – die best gruwelijk van aard zijn – kracht bij via metaforische kaders. Het eerste stelt een donker silhouet voor (Fake Ploeg) met een zweep en een tuinslang, in een zee van zwart en rood. Het volgende kader neemt twee volledige bladzijden in beslag en toont hetzelfde silhouet, nog steeds erg donker, die door een zee van doodskoppen waadt. Achter hem staat een kerktoren en flitst een bliksemschicht. De lucht is donker, de doodskoppen en de wolken, die puntig zijn en naar Fake Ploeg lijken te wijzen, bloedrood. Deze kaders zijn duidelijk zuivere indexen: de sfeer die ze uitstralen, is gruwelijke en beklijvend. De metafoor is zo sterk dat het bijna surrealistisch wordt. Uiteraard is de belangrijkste kleur hier rood; Hulsing heeft er daardoor zowel Antons emotionele toestand, als Mulisch' motief 'vuur' in verwerkt.



Afbeelding 140

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 107



Afbeelding 141

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 108-109

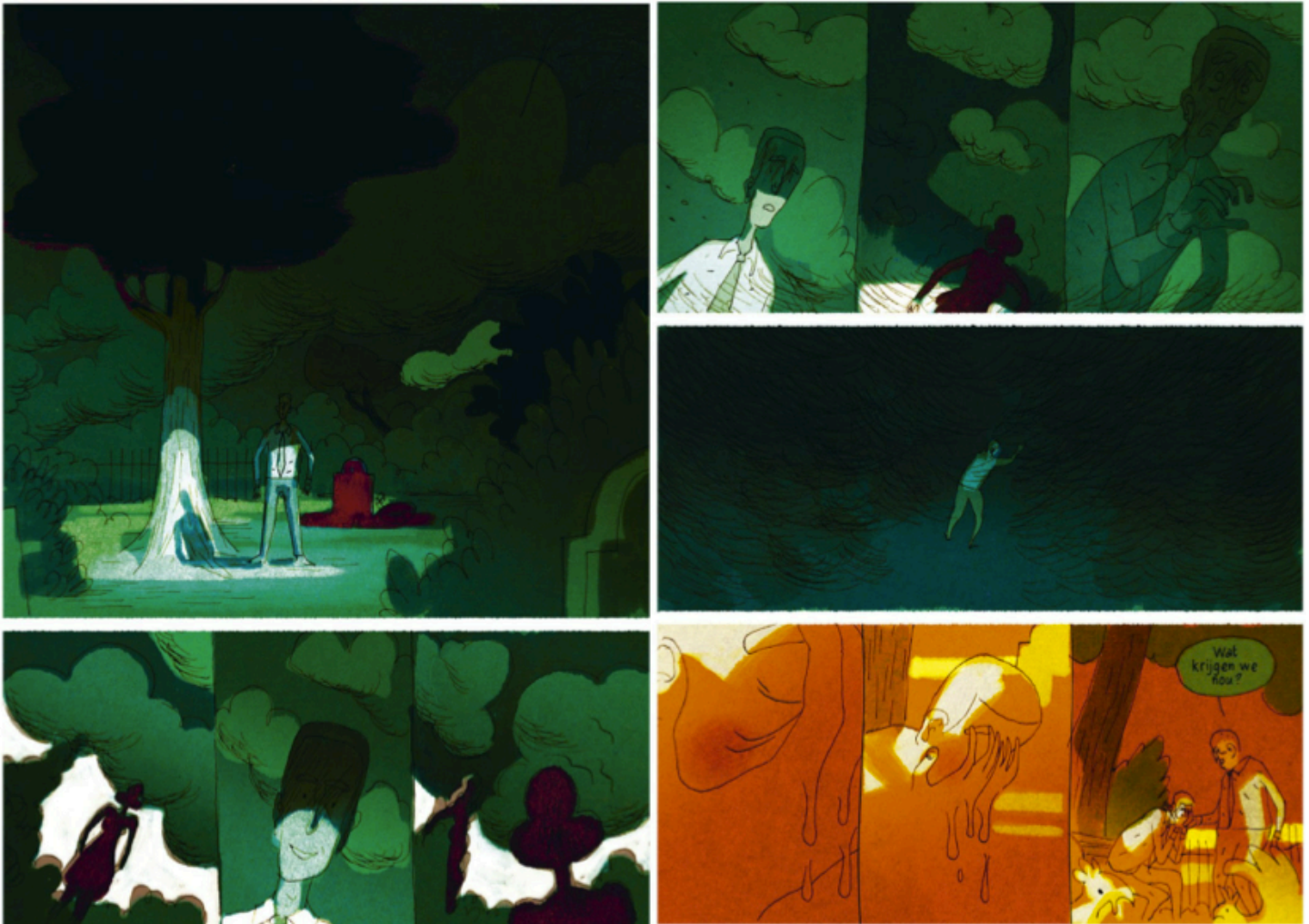
Hulsing verwerkt de metaforische setting vervolgens in de werkelijke setting door Anton in een open graf te doen kijken, waarin ogenschijnlijk dezelfde doodsoppen liggen. De sfeer wordt met andere woorden naadloos verdergezet. Hulsing speelt ook met de tweepolige as 'hoog' versus 'laag' op het vlak van de setting. De metafoor zet zich van onder de grond ('laag') verder in de realiteit, en hoe 'hoger' de setting, hoe meer de metafoor is weggeëbd.



Afbeelding 142

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 110

Vervolgens zegt Takes plots dat Anton en zijn familie het lijk van Ploeg gewoon hadden moeten binnenhalen. Dan zouden de Duitsers het immers nooit gevonden hebben. Anton is even van slag. Hij probeert de situatie te verdedigen – tegenover Takes en ook tegenover zichzelf – door te zeggen dat ze geen tijd hadden, dat ze gewoon ganzenbord zaten te spelen en de Duitsers er waren voor iemand er erg in had. Hij slaagt er echter niet helemaal in. Door Takes begint hij zich ook te vragen waarom de Kortewegs het lijk bij hen hadden gelegd en niet bij andere burenen. Uiteindelijk zegt Takes dat hij niet alleen was toen hij Ploeg neerschoot. Er was een dame bij hem. Zodra Anton beseft over welke dame het gaat, verandert de setting opnieuw naar een metafoor, een soort visioen waarin de vrouw die hem indertijd getroost heeft, Anton ontglipt. Het metaforische visioen is donkergroen ingekleurd, naar analogie met het kleurenpalet van de proloog.



Afbeelding 143, 144

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 116, p. 117

Anton barst in tranen uit. Hij zit met zijn hoofd nog in het visioen, wat Hulsing duidelijk maakt door de kleur groen tussen het oranje van de kaders te verwerken (in Takes tekstballon en in het loof van de bomen (zie hierboven)).

Saskia, Sandra en mevrouw De Graaff komen Anton halen. Anton rijdt met Saskia en Sandra naar de zee. Hulsing houdt de beklijvende sfeer die de herinnering aan de vrouw opgeroepen heeft aan door de gelijkenis tussen haar en Saskia extra in de verf te zetten. Saskia wordt tijdens de passage aan zee steeds als een silhouet in een donkere groenblauwe tint afgebeeld. Telkens Anton naar haar kijkt, ziet hij met andere woorden de vrouw uit de cel.



Afbeelding 145

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 120

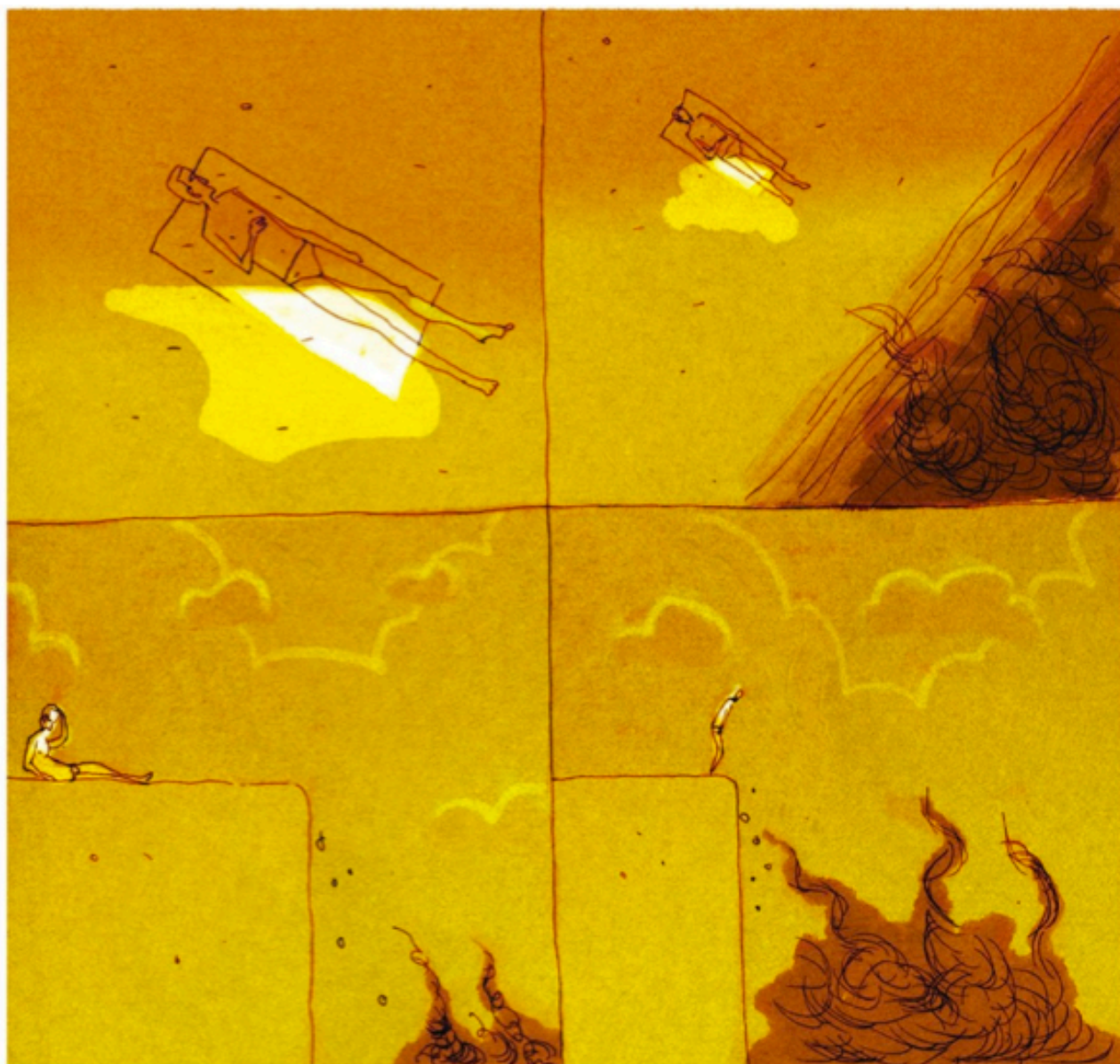
Hij probeert zijn gedachten te verzetten door te zwemmen in de zee, maar de 'kilte' van zijn herinneringen haalt hem in en lijkt hem naar beneden te willen trekken. Hulsing gebruikt dan ook donkerdere, grijsblauwe tinten om het contrast met de hete zomerdag duidelijk te maken: een zuivere index.



Afbeelding 146

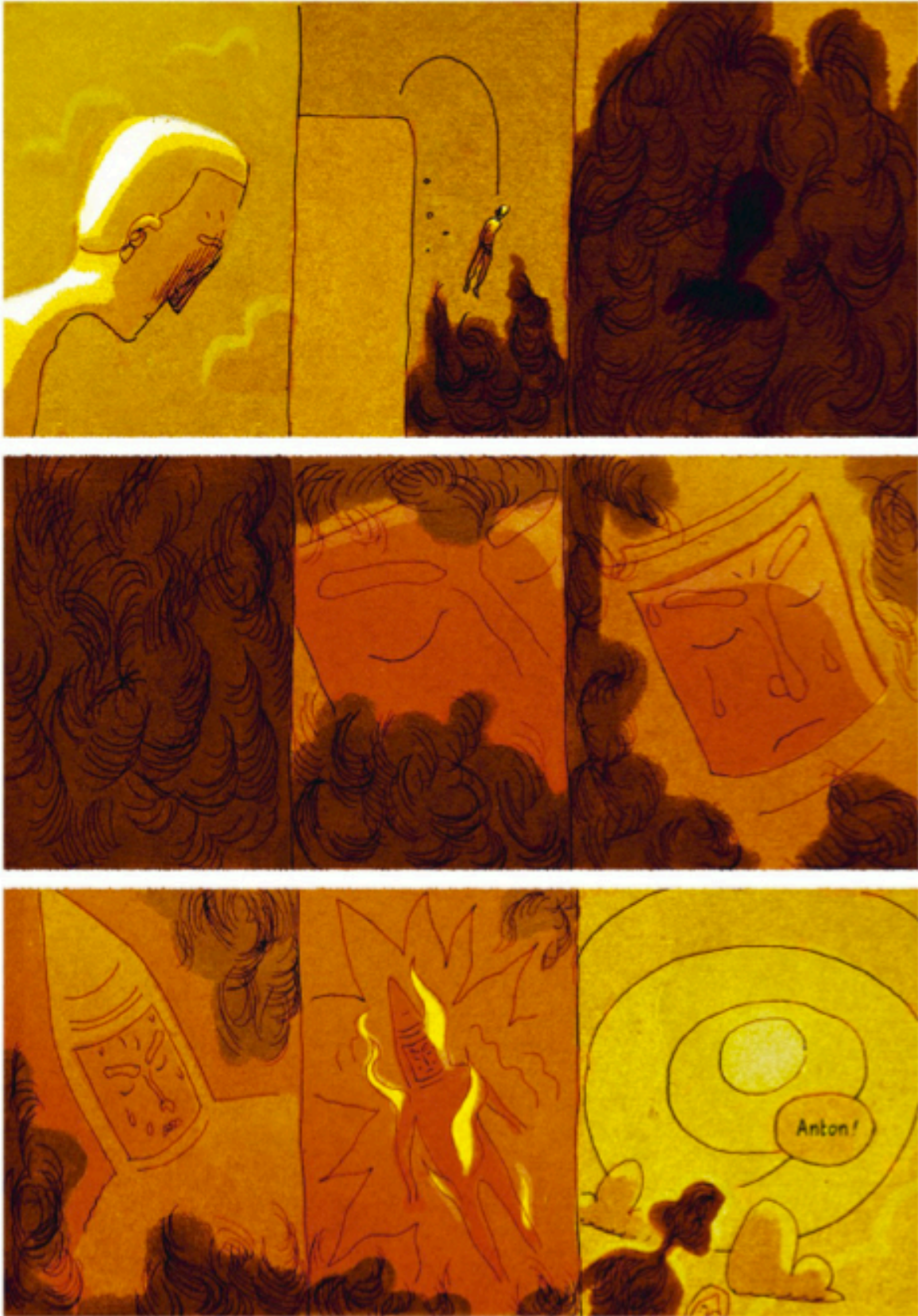
Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 121

Vervolgens valt Anton in slaap op het strand. Hulsing verweeft hier de metafoor van de bovengenoemde zuivere index van 'kilté' in de kaders. De lezer ziet hoe de grijsblauwe massa uit de zee lijkt te kruipen en kijkt daarna binnen in Antons hoofd. Hij droomt dat hij aan een afgrond staat, en de grijsblauwe massa in springt. In die grijsblauwe massa verandert hij in het mannetje uit zijn handboek *Natuur & Techniek* dat naar het middelpunt van de aarde springt. Zijn gezicht begint te zweten; de vlammen slaan om hem heen. Hulsing vertelt deze droom op een gestaag tempo, gebruik makend van wat McCloud "overgangen in de tijd" (McCloud, 1993, p. 70) zou noemen.



Afbeelding 147

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 122



Afbeelding 148

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 123

Saskia maakt hem wakker en ziet dat hij verbrand is door de zon. Dat verklaart deels zijn droom. Vervolgens verandert de setting. Anton en zijn gezin zijn nu thuis. Het eerste kader dat deze setting toont, is abstracter dan gebruikelijk. Alles is vaag en wazig, overtrokken met een rood getint waas. Aangezien Anton in de zon heeft liggen bakken, kan dit een informatieve index zijn om aan te tonen dat hij zich er niet lekker door voelt en de hitte nog in zijn lichaam en hoofd zit. Maar daarnaast is het ook een zuivere index, want de rode kleuren wijzen, zoals eerder gezegd, naar zijn gespannen emotionele toestand. Hulsing vage omtrekken en abstracte vormen kunnen in die zin ook wijzen op zijn verwarring en zenuwachtigheid.



Afbeelding 149

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 124

Anton kan de slaap niet vatten. Hij dwaalt door het huis, en werpt een blik in de slaapkamer, waar Saskia en Sandra liggen te slapen. Saskia is deze keer nog feller donkerblauw dan in de vorige kaders. De herinnering, de associatie met de vrouw uit de cel, wordt sterker. Haar 'blauwe gloed' straalt zelfs af op Anton: Hulsing geeft zijn gezicht en lichaam subtiel een veeg uitgedunde blauwe verf over de rode ondertonen heen. Op die manier onderstreept hij de zuivere index.



Afbeelding 150

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 125

Anton neemt een foto van Saskia erbij. Hulsing laat haar gelaatstrekken vervagen en door elkaar lopen, dompelt ze onder in donkerblauw. Hulsing zet hier in feite dezelfde zuivere index voort: de sfeer is zwaar. De lezer heeft door dat Anton ten volle begint te beseffen dat Saskia en de vrouw uit de cel erg op elkaar lijken. De setting wordt minimalistisch: pure duisternis. De achtergrond is zwart en de schaduw van de vrouw streelt Antons gezicht; in het tweede kader ziet de lezer dezelfde rode abstracte vorm op haar hand, waarvan nu geweten is dat het om bloed gaat.



Afbeelding 151

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 126

Anton vraagt zich vervolgens af of hij wel van Saskia houdt. Ten einde raad besluit hij Cor Takes op te zoeken. Die had hem een briefje met zijn adres op gegeven. Op pagina 128 is de setting een druk Amsterdam, en op pagina 129 ziet de lezer dat er opnieuw een of andere betoging aan de gang is. De kaders vormen samen een “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) duiding; de sfeer en drukte van de stad worden opgeroepen, alsook de ondertoon van onrust. De opschriften op de spandoeken van de betoging (“Weg met de monarchie”, “Het Witte Huizen Plan” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 129)) vormen bovendien een informatieve index, die de gebeurtenissen in een tijdruimtelijk kader plaatst.



Afbeelding 152

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 128



Afbeelding 153

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 129

Anton belt aan bij Takes. Die opent de deur schuchter, alsof iemand hen in de gaten houdt. Hij vertelt Anton dat Willy Lages, een ter dood veroordeelde oorlogsmisdadiger, vrijgelaten is door de rechtbank. Ook blijkt dat hij Anton heeft nagetrokken, waaruit Anton afleidt dat het voor Takes “nog steeds oorlog” is (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 130). Wanneer Takes vertelt over zijn ervaring met het voltrekken van doodvonnissen en het bestaan van een “groot bassin met formaline” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 131) vermeldt, wordt de setting opnieuw een kader lang metaforisch, of toch ‘niet-werkelijk’. Anton stelt zich namelijk het bassin voor: de lezer ziet losse lichaamsdelen ronddobberen. De kleuren zijn rood, niet geel zoals de rest van de passage. Dat wijst op Antons gedrukte gevoel bij Takes woorden, en is een aanwijzing dat dit kader wel degelijk in Antons fantasie ontstaan is.



Afbeelding 154

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 131

Takes neemt Anton mee naar zijn kelder. De tinten worden groener en donkerder. Anton blijft even stilstaan voor een grote kaart van Haarlem, waarop de plaats waar Fake Ploeg dood werd geschoten, is aangeduid. Dan valt zijn oog plots op een foto van een vrouw. Anton herkent haar als de vrouw uit de cel. Takes wordt plots agressief: hij drukt Anton tegen de muur en begint hem uit de haren over de vrouw. Hij wil weten of ze het over hem (Takes) gehad heeft. Over de hoek waar de twee mannen staan, valt een schaduw in de vorm van het hoofd van de vrouw (dezelfde vorm die ook Saskia's hoofd heeft). Het volgende kader zoomt in op Antons van angst vertrokken gezicht, opnieuw in diezelfde schaduw. De schaduw¹⁷ fungeert als een zuivere index, die de beklievende passage een extra dimensie verleent.



Afbeelding 155

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 134

Anton vertelt Takes wat hij nog weet. Het blijkt dat Takes niet wist dat ze in een cel van het politiebureau van Heemstede zat; hij dacht dat ze in Haarlem vast werd gehouden. Hij denkt dat als hij dat geweten had, ze haar misschien hadden kunnen bevrijden. Anton vertelt dat ze een lang verhaal was beginnen vertellen, en Takes geeft aan dat ze een filosoof was als het op moraal aankwam. “Maar dan wel een filosoof met een pistool” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 136). Op het einde van pagina 136 verandert de setting naar Haarlem op de avond

¹⁷ Daarnaast is het ook een flashback, die besproken zal worden in 4.11.2.

van de aanslag. Hulsing toont de achtervolging van Fake Ploeg. Aangezien het hier duidelijk om een flashback gaat (één die bovendien getuigt van een kortstondige focalisatiewissel), wordt deze passage pas besproken in 4.11.2. In elk geval werd de vrouw geraakt door een kogel van Ploeg. Takes heeft nog steeds haar pistool. Hij zegt dat de loop van zulke pistolen na de oorlog moesten worden dicht gegoten (dat moest van Antons schoonvader en “zijn royalistische vriendjes” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 140)) als men ze wilde houden als souvenir. Maar Takes heeft de loop open gelaten omdat het pistool misschien nog van pas kan komen. Hulsing verwerkt in die uitleg opnieuw een sprekende metafoor. Het eerste metaforische kader toont het pistool, zwevend tegen een duistere achtergrond. Er druipt bloed in de loop, die doorzichtig gemaakt is. Het volgende kader is een close-up ervan. In het derde kader heeft het bloed de loop bijna helemaal verstopt. Er komen een paar ‘gewone’, niet-metaforische kaders tussen. Vervolgens sluit Hulsing de metafoor af door er nog één kader tussen te voegen waarin de loop, volledig bloedrood, gelijkgesteld wordt met de schacht naar het middelpunt van de aarde, waar het mannetje – Anton – doorheen valt.



Afbeelding 156

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 140



Afbeelding 157

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 141

Takes verlaat de kelder. Anton krijgt hoofdpijn door de sigarettenrook die in de kelder hangt. Hulsing beeldt dit uit via “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) kaders.



Afbeelding 158

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 142

Anton gaat ook weer naar boven. Takes vertelt hem dat de man die naast hem in het café zat na de begrafenis, zelfmoord heeft gepleegd toen hij het nieuws te horen kreeg dat Lages, de oorlogsmisdadiger, vrij werd gelaten. Anton verlaat Takes' huis en de setting verandert nog een laatste maal naar een drukke Amsterdamse straat. Hulsing sluit het hoofdstuk af met een pagina vullend kader. Donkerrood is de overheersende kleur. Antons silhouet wordt verlicht door een felle zonnestraal die tussen de gebouwen schijnt, waardoor hij veel lichter en geler van kleur is. Onderaan de pagina is het rood donkerder, haast zwart. Het spel van licht en schaduw en de vage contouren van het volk op straat en de setting in het algemeen, zorgen voor een zwaarmoedige sfeer.



Afbeelding 159

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 143

Wat de actants betreft, heeft Saskia in dit hoofdstuk de rol van tegenstander aangenomen, terwijl ze in voorgaande hoofdstukken eerder aan de pool van de helper stond op de as van de participatie – hoewel er altijd wel een ‘kiem’ van tegenstand in haar personage verscholen heeft gezeten. De reden van die verschuiving is dat Anton beseft heeft dat hij misschien enkel van Saskia is gaan houden omdat ze hem deed denken aan de vrouw uit de cel. Dat was in voorgaande hoofdstukken al duidelijk, maar hier wordt hij er zich effectief bewust van, en begint hij daardoor ook te twijfelen aan de echtheid van zijn gevoelens voor Saskia. Saskia is een tegenstander omdat zij een levende link vormt met de spoken uit Antons verleden. Natuurlijk was het wel Anton zelf die op haar verliefd is geworden, dus in feite is hij een tegenstander van zichzelf omdat hij onbewust op zoek blijft naar de vrouw uit de cel, de enige factor van warmte en geborgenheid die hij op de avond van de aanslag had. Het personage van Cor Takes zweeft ook ergens tussen helper en tegenstander. Hij ‘helpt’, omdat de mysterieuze vrouw uit de cel dankzij hem een identiteit krijgt, en omdat Anton nu eindelijk weet wie Ploeg vermoord heeft. Hij is een tegenstander omdat hij het verleden weer oprakelt. Op de as van de mededeling is hij echter ook de zender. Hij creëert namelijk de ambitie bij Anton (de ontvanger) om meer te weten te komen over wat er die avond is gebeurd. Op de as van het verlangen is het object (dat waarnaar gestreefd wordt) meer informatie, met name over de mysterieuze vrouw uit de cel, wiens identiteit eindelijk ingevuld wordt in dit hoofdstuk. Het subject is Anton: hij voert de acties uit (met Takes spreken, hem opzoeken thuis) om zijn streefdoel te bereiken.

Als het over de personages gaat, is dit hoofdstuk duidelijk gefocust op Anton en Takes. Antons dochter Sandra, zijn vrouw en meneer en mevrouw De Graaff blijven sterk op de achtergrond. Cor Takes komt wel meer op de voorgrond, maar zijn personage blijft redelijk eenzijdig. Hij komt over als een verbitterd, wraakzuchtig en gefrustreerd man. Op de as van de evolutie en de complexiteit van de personages blijft Anton de meeste evolutie en de meeste eigenschappen vertonen, wat uiteraard logisch is aangezien hij het hoofdpersonage is. Zijn evolutie bestaat erin dat hij in dit hoofdstuk over zijn verliefdheid op Saskia heen is, misschien zelfs over zijn liefde voor haar. Die begint hij namelijk in vraag te stellen, omdat hij beseft dat de fysieke gelijkenis tussen Saskia en de vrouw in de cel hem tot haar aantrok. Afgezien daarvan blijft zijn gemoed bedrukt; over het algemeen is dat de meest frequente

gemoedstoestand van Anton doorheen de striproman. Op de as van de psyche is de lezer nog steeds deelgenoot van Antons gedachten en gevoelens, maar in dit hoofdstuk heeft ook Cor Takes een flashback. In 4.7.1, waarin hoofdstuk 2 besproken werd, was er een moment waarop de mogelijkheid bestond dat de lezer ook een flashback van Fake Ploeg Junior te zien kreeg, maar dat moment viel ook te interpreteren als een mentale invulling van Anton bij Fakes uitleg¹⁸. Voor dit hoofdstuk is dat echter niet het geval: hier gaat het duidelijk om een flashback die zich binnenin Takes' hoofd afspeelt.¹⁹ Hulsing beeldt namelijk het moment af waarop Takes en zijn vriendin door Antons straat fietsen en Ploeg neerschieten, waarna Takes' vriendin geraakt wordt. Het is niet onmogelijk dat Anton zich ook hier die situatie inbeeldt, maar anders dan in hoofdstuk 2 bij het verhaal van Ploeg Junior, staat Takes' begeleidende uitleg niet boven de prenten gedrukt als een soort van voice-over. De lezer krijgt het moment echt te zien alsof het opnieuw gebeurt. Op de as van de psyche kunnen we dus stellen dat tijdens dat moment, ook de gedachten- en gevoelswereld van Cor Takes de lezer bekend is.

4.11.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Hulsing gebruikt in dit hoofdstuk opnieuw subtiele flashbacks door blauwe tinten het oranjegeel getinte kleurenpalet te laten onderbreken. De flashbacks verwijzen naar de vrouw uit de cel en zijn daarom interne, partiële analepsen. Een voorbeeld:



Afbeelding 160

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 101

¹⁸ Zie 4.7.1.

¹⁹ Wat voor gevolgen dit voor de focalisatie heet, wordt toegelicht in 4.11.2.

Zoals eerder als gezegd werd, kleurt Hulsing Saskia na Antons gesprek met Takes donkerblauw in. Dat is uiteraard een zelfde soort analeps als de bovenstaande.

Hulsing verwerkt ook enkele keren een interne, partiële analeps naar de aanraking van de vrouw, en dit steeds op een erg beeldende, metaforische wijze.



Afbeelding 161

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 118



Afbeelding 162

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 126

Op pagina 127 heeft Hulsing twee analepsen door elkaar heen laten lopen: we zien vanuit Antons oogpunt een beeld uit Westminster Abbey, toen hij wakker werd en Saskia zag, die over hem heen gebogen stond. In de flashback is het echter niet langer Saskia, maar een

donkerblauw gekleurd silhouet – de vrouw uit de cel dus. Beide analepsen zijn partieel en intern, en komen in één kader samen in de vorm van een herinnering van besef en gewaarwording. Anton ziet namelijk in dat hij in Saskia steeds al de vrouw uit de cel herkend heeft.



Afbeelding 163

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 127

Op pagina 113 is er ook sprake van een externe partiële analeps. Anton herinnert zich een moment dat Hulsing niet in het hoofdverhaal heeft opgenomen: vlak na de aanslag maken hij en zijn broer Peter ruzie om de sleutel van de tuinomheining, net voor Peter de deur uit stormt om het lijk van Ploeg te verplaatsen. Hun moeder probeert Peter nog tegen te houden. Die gebeurtenis behoort dus niet tot het hoofdverhaal, maar de lezer heeft er intussen al wel weet van dankzij een andere flashback uit hoofdstuk 1²⁰. Hulsing kan het zich daarom veroorloven dit ene moment in slechts twee kaders in herinnering te roepen, waarin de gedaanten van Peter en de moeder (die zich nog aan hem tracht vast te klampen) en een vage close-up van de sleutel die op de grond valt, getoond worden.

²⁰ Voor de flashback in kwestie: zie 4.6.2.



Afbeelding 164, 165



Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 113

Vervolgens is er nog een lange flashback, van einde pagina 136 tot einde pagina 139. Het opmerkelijke aan deze flashback is dat het er geen van Anton is, maar een van Takes. De lezer ziet hoe Takes en de vrouw de avond van de moord beleefd hebben. Ze vertrekken in een schuur en fietsen zij en zij. Wanneer Fake Ploeg langsfietst, schieten ze hem neer. Fake is echter niet meteen dood. De hele scène is ondergedompeld in donkere blauw- en groentinten, maar Fakes bloed is helrood. Ook zijn tekstballon is rood. Daarmee zet Hulsing Fakes sterfproces letterlijk in de (rode) verf. De flashback is ook doorspekt met vage en/of metaforische beelden. De close-up van Fake als hij stervend zijn eigen pistool bovenhaalt om op zijn twee belagers te schieten, is erg abstract: een wirwar van schaduwen, kleuren en agressieve lijnen. Ook het laatste kader, waarin Takes in paniek de geraakte vrouw in zijn armen houdt, is met vloeiende kleuren en lijnen weergegeven.



Afbeelding 165

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 136



Afbeelding 166, 167

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 137, 138



Afbeelding 167

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 139

Wat frequentie van de tijd betreft in dit hoofdstuk, kan iets gezegd worden over Fakes doodstreutel (die Hulsing overigens niet als onomatopée opvoert, maar als een omschrijving, terwijl het wel om de directe rede gaat). De lezer herinnert zich misschien nog dat Anton in hoofdstuk 1, wanneer hij voor het eerst weer in Haarlem is sinds de aanslag, een visioen/herinnering heeft van Fake Ploeg die ligt dood te bloeden op de straatstenen. De doodstreutel in dat visioen, wordt hier in de flashback van Takes herhaald (weliswaar in verschillende kleuren). Het gaat om een gebeurtenis die eenmaal is voorgevallen, maar die tweemaal beschreven wordt. Dat wordt repetitieve frequentie genoemd (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71). Dit voorbeeld wordt als enige voorbeeld van repetitieve frequentie gebruikt omwille van de letterlijke herhaling. Er zou namelijk gesuggereerd kunnen worden dat Antons flashbacks naar de vrouw en haar aanraking ook een vorm is van repetitieve frequentie, maar omdat die herinneringen door Hulsing ‘vervormd’ zijn (toevoeging van metaforen, Anton wordt niet terug kind maar blijft volwassen, de schim van de vrouw is verwerkt in het personage van Saskia...) gelden ze niet als pure herhaling en worden ze dus niet meegeteld als repetitieve frequenties.



Afbeelding 168, 169 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 29, p. 139

Naast volgorde (analepsen) en frequentie, is er ook nog de duur of het ritme van de tijd. In dit hoofdstuk is het duidelijk dat Hulsing zoveel mogelijk het realistische, natuurlijke ritme van de gebeurtenissen wilde behouden. Hij neemt de tijd om ze uit te beelden. Over het algemeen kunnen we dan ook spreken van scènes. De scène is eigenlijk een snelheid die voornamelijk van toepassing is op dialogen, aangezien het om een “overlapping” gaat tussen de duur van de *vertelde tijd* en de *verteltijd*. Die “overlapping” wordt echter eerder

als een utopie beschouwd: “helemaal identiek zijn van de *vertelde tijd* en de *verteltijd* nooit” (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 66). Om die reden zijn bijvoorbeeld de passages waarin Anton ’s nachts door zijn huis dwaalt en in de kelder van Takes de kaart van Haarlem en de foto van de vrouw bestudeert, ook voorbeelden van scènes.



Afbeelding 170, 171

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 125, p. 133

In dit hoofdstuk wordt er op een bepaald moment ruw gebroken met de constante interne focalisatie van Anton. Uiteraard zorgde de ocularisatie er al eerder voor dat de lezer soms beelden te zien kreeg die Antons gezichtsveld overstegen, maar hier gebeurt er iets veel extremers: de lezer krijgt een inkijk in het hoofd van Cor Takes. In deze masterproef werd in het hoofdstuk over de methodologie al besproken dat er wisselende focalisatie kan optreden als spanningselement (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 81). Als we naar het psychische aspect van de focalisatie kijken (een van de *facets* van Rimmon-Kenan (2003)), dat zich zowel cognitief als emotioneel uit, kunnen we stellen dat op cognitief gebied in dit hoofdstuk het onderscheid gemaakt kan worden tussen twee verschillende interne

focalisators. De focalisatie is namelijk afwisselend beperkt tot de perceptie van Anton en van Takes.

Als het over het facet van perceptie van focalisatie gaat, en meer bepaald over het temporele aspect daarvan, dan kan er opnieuw geponeerd worden dat er tijdens de flashbacks sprake is van retrospectieve focalisatie (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82).

Op het emotionele vlak van het facet van de psyche (Rimmon-Kenan) stelt de focalisator zich ofwel afstandelijk ofwel empathisch op. Zoals eerder besproken kan Anton beschouwd worden als een empathische focalisator. Hij heeft begrip voor Takes verbittering en opvliegendheid. Tijdens de kortstondige interne focalisatie van Takes, geeft die echter geen blijk van empathie.

4.12 Hoofdstuk 7: 1976

4.12.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

Anton is niet langer samen met Saskia. Hij is voor de tweede keer getrouwd, ditmaal met Liesbeth. Ze hebben een zoontje, Peter. In dit korte hoofdstuk neemt Anton Sandra (zijn dochter met Saskia) mee naar Haarlem, om haar de plaats waar vroeger zijn ouderlijk huis stond en het gedenkmonument van de aanslag te tonen. Tijdens hun bezoek herinnert hij zich plots woorden van de vrouw uit de cel. Omdat ze betrekking hebben op Takes, wil hij Takes daarvan op de hoogte stellen. Maar eenmaal in Amsterdam, blijkt Takes' huis met de grond gelijk te zijn gemaakt. Anton herkent de kaart van Haarlem, die nog ophangt op de naakte gevel. Hij ziet hoe een bouwvakker de kaart van de muur trekt en weggooit.

De kardinale functie is dat Anton met Sandra naar Haarlem trekt en zich woorden van de vrouw uit de cel herinnert. De andere gebeurtenissen vormen de katalysators die deze kardinale functie met de vorige en de volgende verbinden.

De eerste twee pagina's van het hoofdstuk worden volledig in beslag genomen door de pagina's van een fotoplakboek van Antons dochter Sandra. Op die manier slaagt Hulsing erin Antons leven tussen 1966 en 1976 samen te vatten: zijn scheiding van Saskia, zijn nieuwe huwelijk met Liesbeth, de geboorte van hun zoon Peter... Ook geeft Hulsing aan dat Anton gedurende al die jaren nog steeds heel erg bezig is met het verleden via een tekening van Sandra tussen de foto's in. De tekening toont Anton, zittend op een tafel en omgeven door hagedissen. Het opschrift erbij luidt: "papa ziet gekke dingen" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 147). Hulsing verwerkt met die tekening zowel een zuivere index van sfeer als een analeps²¹. Of er op deze pagina's echt van een setting gesproken kan worden, is betwifelbaar. Het is een soort tijdlijn, gebracht als een fotoboek. Het kan wel als een soort van setting geïnterpreteerd kan worden omdat het een chronotoop is, een koppeling van tijd en ruimte die de geschiedenis op die twee niveaus plaatst (Bakhtin, 1996, pp. 84 – 258). In die zin doen de pagina's ook dienst als een informatieve index die het hoofdstuk situeert in tijd en ruimte.

²¹ De analeps zal besproken worden in 4.12.2.



Afbeelding 172

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 146-147

Op de volgende pagina ziet de lezer hoe Anton zijn dochter Sandra komt ophalen bij haar moeder thuis. De kleuren van dit hoofdstuk zijn felle oranjetinten. Anton en Saskia zijn dan ook op weg naar Haarlem, waar Anton zijn dochter wil tonen waar haar vader vroeger gewoond heeft, en vooral waar hij zijn trauma heeft opgelopen. De hevige oranjetinten wijzen dus ook op het feit dat Anton in beslag genomen wordt door het verleden en dat invloed heeft op hoe hij zich voelt. Anton vertelt zijn dochter over hoe zijn straat er vroeger uitzag en over de vrouw uit de cel. Daarom herinnert hij zich plots enkele woorden die de vrouw op die bewuste avond tegen hem gesproken heeft. Hij besluit Takes op te zoeken, maar Takes huis blijkt helemaal te zijn afgebroken. De setting verandert van Amsterdam naar Haarlem en terug naar Amsterdam. Het merendeel van het hoofdstuk zitten Anton en Sandra in de auto. Wanneer Sandra en Anton door zijn vroegere straat in Haarlem wandelen, kleurt Hulsing de villa die nu op de plaats staat waar vroeger Antons huis stond,

wit. Op die manier vestigt hij er de aandacht op en geeft hij het contrast aan tussen het 'licht' van het heden en de 'duisternis' (oorlog) van het verleden. Op de tweepolige as van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63) kunnen we dat contrast situeren als licht versus donker. Anton noemt de villa zelf "een gouden tand in een oud gebit" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 150).



Afbeelding 173

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 150

Op de laatste pagina heeft Hulsing op subtiele wijze een informatieve index opgenomen, die de gebeurtenissen in een temporeel kader plaatsen. Wanneer Anton voor de bouwwerf staat waar Takes' huis stond, staat op de schutting tekst geklad: "1976 sucks" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 153).



Afbeelding 174

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 153

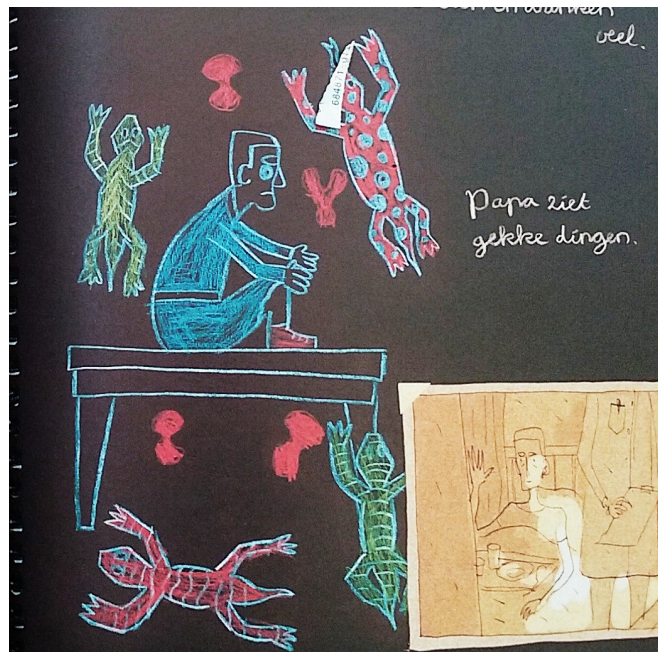
In dit hoofdstuk fungeert Anton als de actant van het subject dat een actie onderneemt op de as van het verlangen. Zijn object of streefdoel is, zoals eerder al het geval is geweest, om het verleden (en zijn trauma) een plaats te kunnen geven. In dit hoofdstuk doet hij dat door zijn dochter de plaats te tonen waar al het onheil indertijd heeft plaatsgevonden. Aangezien zijn streven op de as van de mededeling wordt veroorzaakt door de zender en benut door de ontvanger, is Anton zowel de zender als de ontvanger. Eenmaal in Haarlem herinnert Anton zich dingen die de vrouw in de cel hem heeft gezegd. Anton is op de as van de participatie zowel zijn eigen helper als tegenstander: hij wil zichzelf 'helpen' door zijn verhaal aan zijn dochter te vertellen en naar Haarlem te gaan, maar of het hem effectief goed doet, kan niet met zekerheid gezegd worden. Om die reden is hij ook een 'tegenstander': hij roept zichzelf steeds weer terug naar het verleden.

Anton en Sandra zijn de enige personages in dit hoofdstuk. Sandra heeft een evolutie ondergaan: ze is veranderd van kind naar tiener, die op de hoogte is van het trauma van

haar vader, hoewel ze het niet helemaal kan begrijpen. Ze vertoont ook meerdere eigenschappen: ze vertelt Anton dat ze een opstel schrijft over tijd en haalt de inzichten van de Grieken aan, wat erop wijst dat ze slim is. Ook staat ze ervoor open om met haar vader naar de plaats te gaan die hem nog steeds dwarszit, wat getuigt van empathie en interesse. Op de as van de psyche staat Anton op eenzame hoogte. Hij is ook in dit hoofdstuk het enige personage van wie de gedachten en gevoelens gekend zijn.

4.12.2 Analyse op het niveau van het verhaal

Als het over de volgorde van de tijdstructuur gaat, dan treft de lezer op de tweede pagina een subtiele analeps aan, namelijk in de kindertekening van Anton omgeven door hagedissen. Die hagedissen verwijzen naar de terraria van meneer Korteweg. In hoofdstuk 1 werd er reeds een analeps van deze mysterieuze dieren geïntegreerd. Hulsing geeft daarmee aan dat de hagedissen meer te maken hebben met het verhaal als aanvankelijk gedacht zou worden. De lezer die vertrouwd is met het werk van Mulisch, weet uiteraard dat de liefde voor zijn hagedissen meneer Korteweg ertoe aanzette om het lijk van Ploeg te verplaatsen. Het gaat hier concreet om een partiële, externe analeps, terugverwijzend naar een fragment uit het verleden dat niet tot het hoofdverhaal behoort.



Afbeelding 175

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 147

Hulsing gebruikt in dit hoofdstuk nog een partiële, interne analeps. Anton herinnert zich namelijk woorden van de vrouw uit de cel. Hulsing neemt deze analepsen echter niet op als 'echte' flashbacks in de kaders: anders dan in voorgaande hoofdstukken, laat hij de woorden van de vrouw weerklinken in de gedachten van Anton. In tegenstelling tot zijn eerder besproken kleurcodes, gebruikt hij geen groene of blauwe tinten om de gedachtewolkjes van Anton in te vullen. Het enige wat hij doet, is meer schaduw creëren door ruwe, scherpe zwarte lijnen te tekenen aan de randen van de ballonnen en in één kader ook op Antons gezicht.



Afbeelding 176

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 151



Afbeelding 177

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 152

Wat de duur van de tijd aangaat, kunnen de eerste twee pagina's (het fotoplakboek) gecategoriseerd worden als een samenvatting of versnelling. Hulsing vat daarmee namelijk de tien jaar die zijn verstreken tussen het vorige hoofdstuk en dit hoofdstuk met een paar 'foto's' en een kindertekening samen. Ook op de volgende pagina integreert Hulsing een soort samenvatting in de dialoog van Anton, die te kennen geeft dat Saskia intussen ook een nieuwe vriend heeft en dat Antons zoontje Peter al naar de crèche gaat.



Afbeelding 178 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 148

Vervolgens ziet de lezer twee kaders die McCloud "aspect tot aspect" (McCloud, 1993, p. 72) zou noemen: twee kaders van dezelfde scène, logisch met elkaar in verband gebracht door de kennis van de lezer omtrent de gebeurtenis. De kaders vormen ook een soort van versnelling die de stilte in de wagen illustreren, maar die minder tijd in beslag nemen dan de *vertelde tijd*.



Afbeelding 179 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 149

In feite is dit hele hoofdstuk een versnelling. Het ritme ligt hoog. Tijdens de dialoog tussen Sandra en Anton, verspringt de setting van de straat naar een terrasje, hoewel hun gesprek naadloos aansluit.



Afbeelding 180, 181



Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 150, p. 151

Ook op het einde is er sprake van een duidelijke versnelling. In slechts drie kaders gaan Anton en Sandra van Haarlem naar Amsterdam, naar het (afgebroken) huis van Takes.



Afbeelding 182

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 152



Afbeelding 183

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 153

De laatste drie kaders van het hoofdstuk vormen een contrast met de rest door plotseling een vertraging te bieden. Ze zijn voorbeelden van wat McCloud “aspect tot aspect” (McCloud, 1993, p. 72) noemt: de lezer ziet hoe een bouwvakker de kaart van Haarlem (die hing in het vorige hoofdstuk op in de kelder van Takes) van de muur trekt, daarop volgt een kader waarop Anton als met verstomming geslagen de actie aanschouwt, en het laatste kader toont hoe de bouwvakker de kaart in een vuilnisbak gooit. Hulsing neemt zijn tijd om deze actie te tekenen. Zoals eerder gezegd, zorgt hij ervoor dat Anton en Sandra in drie kaders van Haarlem naar Amsterdam rijden, en hier duurt het drie kaders om een kaart weg te gooien. Hulsing werkt dus duidelijk met een contrast tussen ritmes: een hoog ritme/versnellingen doorheen het hoofdstuk en als afsluiter een vertraging. Daardoor krijgt het weggooien van de kaart ook extra betekenis, alsof de bouwvakker een deel van Antons verleden in de vuilnisbak doet belanden.



Afbeelding 184 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 153

De tijdsfrequentie is in dit hoofdstuk singulatief: de gebeurtenissen vallen even vaak voor in de geschiedenis als in het verhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Anton is ook hier de interne focalisator. De ocularisatie (die er natuurlijk zoals steeds voor zorgt dat de lezer Antons gezicht kan zien) gaat af en toe weer zijn blikveld voorbij, bijvoorbeeld op pagina 152, waarop hij zijn ogen sluit maar wel een kader van de luidende klok opgenomen wordt ("aspect tot aspect" (McCloud, 1993, p. 72)).



Afbeelding 185 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 152

Wanneer Anton zich de woorden van de vrouw herinnert, kan er gesproken worden over retrospectieve focalisatie op het niveau van de psyche (facet van perceptie van Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82)), hoewel de flashback erg beperkt is gehouden met louter woorden en geen beelden van het moment uit het verleden toont.

Afgezien van het facet van perceptie, is er ook nog het psychische facet op cognitief en emotioneel gebied. Cognitief is de focalisatie in dit hoofdstuk weer beperkt tot louter Antons perceptie (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82). Emotioneel stelt Anton zich als focalisator ook in dit hoofdstuk empathisch op: hij denkt terug aan liefhebbende woorden voor Takes van de vrouw uit de cel, en besluit hem op te zoeken om het hem te laten weten.

4.13 Hoofdstuk 8: 1981

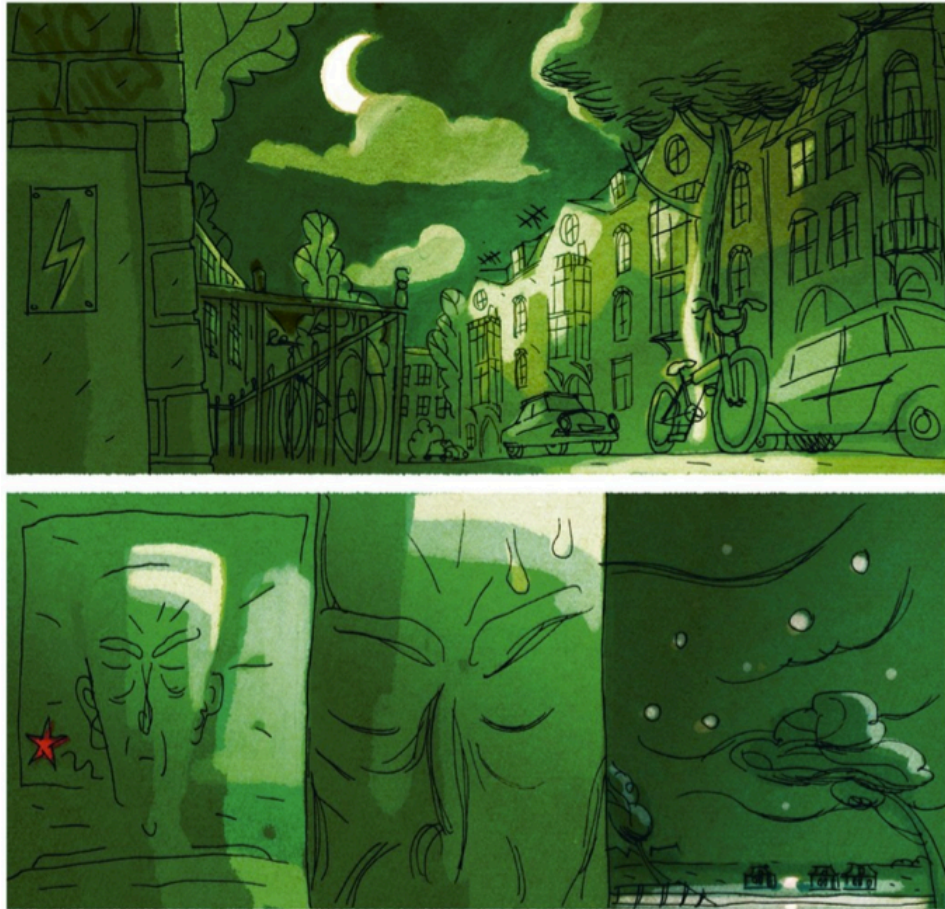
4.13.1 Analyse op het niveau van de geschiedenis

In dit laatste hoofdstuk heeft Anton last van kiespijn. Omdat het zaterdagochtend is, wil zijn tandarts hem enkel behandelen als hij mee gaat demonstreren tegen de neutronenbom. Antons zoon Peter loopt tijdens de demonstratie een eindje met hem mee, tot hij vrienden tegenkomt en hun wegen zich scheiden. Vervolgens komt Anton zijn dochter Sandra tegen, die zwanger is. Wanneer ze afscheid genomen hebben, wordt Anton plots aangesproken door een vrouw, die Karin Korteweg, de dochter van de Kortewegs, blijkt te zijn. Ze vertelt Anton dat haar gezin na de avond van de aanslag geëmigreerd is omdat meneer Korteweg vreesde dat Anton vroeg of laat wraak zou komen nemen. Anton vraagt of Peter naar hen was gevlucht toen de Duitsers kwamen. Karin bevestigt dat. Voor Peter hen echter kon bedreigen, schoten de Duitsers hem door zijn hoofd. Ze vertelt Anton ook dat ze de Duitsers alles had opgebiecht diezelfde avond nog, maar dat ze de dader al hadden: een jong meisje (de vrouw uit de cel). Ten slotte biecht ze Anton op dat meneer Korteweg het lijk verplaatst had “omdat hij niet kon aanzien dat zijn hagedissen iets zou overkomen” (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 167). Anton wordt kwaad. Hij vraagt Karin waarom ze het lijk van Ploeg dan niet bij de Aartsen hadden gelegd, een familie die niemand goed kende. Karin zegt dat ze dat wel wilde, maar dat haar vader het haar verbood omdat er blijkbaar een jong Joods gezin zat ondergedoken. Anton neemt die informatie in zich op en schijnt er vrede mee te nemen.

De kardinale functie van dit hoofdstuk is de ontmoeting tussen Anton en Karin Korteweg en het oplossen van de waaromvraag, wat leidt tot zijn catharsis. De gebeurtenissen die daartoe leiden, zijn de katalysators.

Het kleurenpalet is een combinatie van groen- en geeltinten. De eerste pagina van het hoofdstuk is donkergroen getint, omdat de gebeurtenis zich 's nachts afspeelt. De overgang tussen de eerste strook en de tweede, is wat McCloud “aspect tot aspect” kaders noemt, waartussen het verband door de lezer afgeleid moet worden (McCloud, 1993, p. 72). De twee eerste kaders op de tweede strook zijn voorbeelden van wat McCloud “de overgang in

de tijd” noemt (McCloud, 1993, p. 70). Op het eerste kader van die tweede strook staat een rood sterretje, dat staat voor de pijn in Antons kies: een informatieve index. De rimpels in zijn gezicht zijn bovendien toegenomen: een informatieve index voor zijn leeftijd. Vervolgens gaat de setting over naar Antons droom.



Afbeelding 186

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 156

In die droom zien we Antons zere kies uit de leegte groeien die na de aanslag was overgebleven op de plaats waar zijn ouderlijke huis stond. Het is ten eerste een zuivere index, omdat het een metaforisch sfeerbeeld is voor het sluimerende trauma waar Anton nog steeds elke dag aan denkt, en ten tweede verwijst het naar Antons uitspraak uit het vorige hoofdstuk. Daarin zei hij immers aan zijn dochter Sandra dat de villa die gebouwd is op de plaats waar zijn huis vroeger stond als “een gouden tand in een oud gebit” is (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 150). Hulsing verbindt de twee verhaalelementen niet enkel door het beeld van een tand, maar ook door de kleur: in het vorige hoofdstuk was de villa wit

ingekleurd, waardoor die scherp afstak tegen het oranje kleurenpalet. Hetzelfde geldt voor de witte kies in dit hoofdstuk, die duidelijk in contrast staat met de donkergroene achtergrond.



Afbeelding 187

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 157

Vervolgens gaat de setting over naar de werkelijkheid: Anton wordt wakker van het lawaai van een helikopter en de pijn in zijn kies. Hij belt zijn tandarts op. Hoewel het zaterdagochtend is, wil de arts hem wel behandelen, maar alleen als Anton daarna mee gaat demonstreren tegen de neutronenbom. Dat tekstuele element is een informatieve index: de lezer weet of kan via wat opzoekingswerk makkelijk te weten komen dat in 1981 de demonstratie tegen de neutronenbom plaatsvond op 21 november, en dus plaatst dit tekstuele element de gebeurtenis in een heel precies temporeel en ruimtelijk kader.



Afbeelding 188

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 157

De laatste strook van pagina 157 bevat ook een informatieve index: de lezer ziet dat Peter intussen opgegroeid is tot een jong kereltje.



Afbeelding 189

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 158

De setting verandert op de as van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63) naar de 'buiten' pool. Anton loopt over straat, waar de demonstratie al aan de gang is. Vervolgens wijdt Hulsing twee volledige pagina's aan één groot kader vol met informatieve en zuivere indexen. De informatieve indexen zijn duidelijk: posters en spandoeken met opschriften zoals "Stop Reagan" (Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 158) en peace-tekenen, en ook het uiterlijk van de betogers speelt een rol. De menigte is een mengeling van punkers, hippies, moslims, gezinnen met hun kinderen en doorsnee burgers. De zuivere index zit in de inkleuring van Anton: Hulsing zorgt ervoor dat het licht hem vol in het gezicht raakt, waardoor hij wit afsteekt tegen een in groentinten ondergedompelde achtergrond. Het is een zuivere index omdat het de sfeer aangeeft: Anton voelt zich (nog) niet op zijn plaats te midden van de betogers. Hij is als een vreemde eend in de bijt.



Afbeelding 190

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, pp. 158-159

Daarna verschuift de setting weer naar 'binnen': de lezer ziet hoe Anton in een tandartspraktijk behandeld wordt. Zijn kies bleek een stukje naar boven te zijn gekomen. De tandarts becommentarieert dat Anton oud aan het worden is. Dat kan opnieuw tellen als informatieve index omdat Hulsing zo nog eens extra in de verf zet dat de lezer Anton heeft zien evolueren van jongen naar oudere heer. Daarmee situeert Hulsing de gebeurtenis in een tijds kader.



Afbeelding 191

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 160

Vervolgens verplaatst de setting zich weer naar 'buiten' toe, naar de demonstratie. Antons zoon Peter besluit een stukje met hem mee te lopen. Hulsing 'zoomt uit' om de omvang van de demonstratie in beeld te brengen.



Afbeelding 192

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 161

Peter komt enkele van zijn vriendjes tegen, en hij neemt afscheid van zijn vader. Anton loopt even alleen verder en lijkt zich al wat meer op zijn gemak te voelen tussen de betogers. Dan komt hij Sandra, zijn dochter, tegen. Hulsing toont haar meteen met een bolle buik: een informatieve index voor haar zwangerschap.



Afbeelding 193

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 162

Tijdens de dialoog tussen Anton, Sandra en haar vriend verschijnt er een bezorgd ogend figuur op de achtergrond. Het is een vrouw, en ze blijft aanwezig gedurende de hele interactie tussen Anton en zijn dochter. Haar blik, die weemoed uitstraalt, is een zuivere index voor de sfeer. De lezer voelt dat er iets zal gebeuren, dat de vrouw een rol zal spelen in de rest van het hoofdstuk.



Afbeelding 194

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 163

Wanneer de vrouw, na het afscheid van Anton en Sandra, Anton aanspreekt, brengt Hulsing dat via wat McCloud "van onderwerp naar onderwerp" kaders noemt. Het gaat daarbij om één scène waarin het verband tussen de twee prenten alleen logisch is bij voldoende inspanning van de lezers (McCloud, 1993, p. 71).



Afbeelding 195

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 163

Wanneer Anton de vrouw herkent als Karin Korteweg, de dochter van zijn voormalige burens de Kortewegs (die Ploegs lijkt bij hen hadden gelegd op de avond van de aanslag), integreert Hulsing een metaforisch kader. Dat kader heeft een lichtjes ander kleurenpalet: de tinten zijn bruiner, grauwer. Ook zijn er enkele hagedissen op te zien. Dit kader fungeert als een zuivere index omwille van de beklijvende sfeer die het oproept, maar ook als een informatieve index omdat het de lezer herinnert aan wie Karin Korteweg is (aan de hand van de hagedissen). Omdat het een jongere Karin Korteweg toont, doet het beeld ook dienst als analeps²².



Afbeelding 196

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 164

²² De analepsen worden in 4.13.2 besproken.

Tijdens de dialoog tussen Anton en Karin houdt Hulsing de setting zeer abstract en simplistisch. Hij werkt in feite bijna uitsluitend met licht en schaduw (twee uiterste polen op de as van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63)). Dat contrast (licht versus donker) komt ook als motief terug in de oorspronkelijke roman van Mulisch. Op die manier krijgt de setting hier een symbolische betekenis. Door de achtergrond zo eenvoudig mogelijk te houden, vestigt Hulsing bovendien de aandacht op de interactie tussen de personages.



Afbeelding 197

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 164

Wanneer Karin opbiecht dat haar vader zijn hagedissen koste wat het kost wilde beschermen, brengt Hulsing een metafoor terug uit hoofdstuk 1: Anton die gewurgd wordt door het onkruid dat groeide op de toen (1952) lege plaats waar zijn huis stond. Het is een zuivere index van Antons emoties, die hem – letterlijk – verstikken.



Afbeelding 198

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 165

Anton wordt boos. Hij vraagt Karin waarom de Kortewegs het lijk niet bij de Aartsen hadden gelegd. Op het moment dat Karin zegt dat er bij de Aartsen een jong Joods gezin zat ondergedoken, integreert Hulsing een metaforisch kader dat aansluit op de vorige reeks: het onkruid rond Antons nek verslapt.



Afbeelding 199

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 169

De informatie zorgt ervoor dat Anton een soort van catharsis ondergaat. De waaromvraag is nu volledig opgelost. Hij kan met andere woorden eindelijk loslaten. Hulsing zet die emotionele evolutie om in een reeks metaforische beelden. Onderaan pagina 169 ziet de lezer hoe Anton als het ware 'opstijgt' uit de schacht waardoor hij in vorige hoofdstukken steeds maar viel (naar analogie met het mannetje uit zijn handboek *Natuur & Techniek*). Die

schacht staat voor de leegte die gaapte tussen de naburige huizen van Antons ouderlijke huis, nadat het platgebrand was door de Duitsers. Het feit dat hij nu, in plaats van te vallen, naar omhoog stijgt, is een duidelijk beeld voor de zich ontwikkelende catharsis.



Afbeelding 200

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 169

De volgende twee pagina's betreffen een flashback, die nader toegelicht zal worden in 4.13.2. Het begin van de flashback toont hoe Anton weer neerdaalt in dezelfde schacht. Dat betekent niet dat de catharsis 'mislukt' is of ongedaan is gemaakt, maar staat eerder voor een laatste 'afdaling', een laatste reis naar het verleden. De reden voor die opvatting is dat de kleuren tijdens Antons afdaling geleidelijk grijs donkergroen en donkerblauw worden, die zoals de analyse eerder al uitwees, staan voor de avond van de aanslag.



Afbeelding 201

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 170

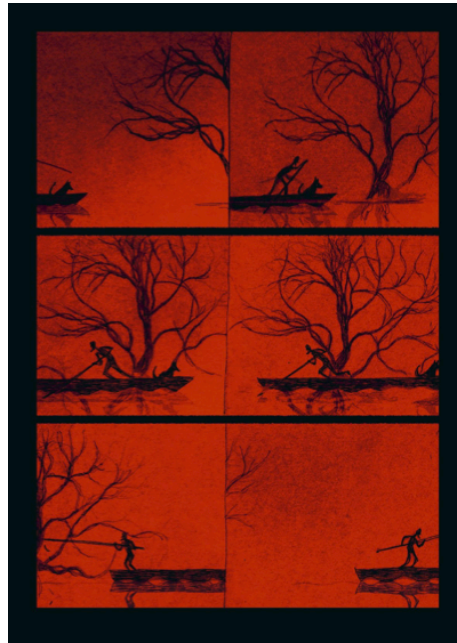
De flashback eindigt ook met een metaforische setting, die bovendien terugverwijst naar de metaforische setting aan het einde van de proloog. Hier ziet de lezer Anton vredig tussen het riet zitten. Hij kijkt naar een oude man die op een bootje voorbij vaart. Vooraan in de boot zit een hond. Dat beeld komt de lezer bekend voor: ook in de proloog was er een beeld van een man en een hond in een boot, die verstrikt raakten in de wortels van een boom. In tegenstelling tot dat beeld, straalt dit beeld geen agressiviteit uit. Terwijl de kleuren van de metaforische kaders uit de proloog helrood en zwart waren, gaan de kleuren hier van zacht donkerblauw naar lichter groen; Hulsing integreert steeds meer licht en maakt de subtiële overgang van de flashback (blauw kleurenpalet) naar het heden (groen en geel kleurenpalet). Hij werkt ook met duidelijke contrasten tussen licht en schaduw (opnieuw een referentie naar het motief 'licht versus donker' van Mulisch): op het eerste kader valt er een streep fel licht op Antons gesloten ogen en in de volgende kaders op het water waarop de oude man vaart. De oude man staat uiteraard symbool voor Anton zelf. De kaders zijn bovendien gebracht als met zwart omrande cirkels, alsof ze vanop een afstand (als door een telescoopkijker) aanschouwd worden.



Afbeelding 202

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 172

Het metaforische kader uit de proloog ter vergelijking:



Afbeelding 203

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 14

Vervolgens verschuift de setting weer definitief naar het heden. Hulsing toont een beeld van Antons vredige gezicht, als het ware een close-up van het beeld uit de metaforische setting. Hij is omgeven door de gezichten van andere mensen. In het volgende kader ziet de lezer hoe Anton opgetild wordt door de menigte. Ook in de volgende kaders ‘drijft’ hij verder over de massa betogers. Die beelden zijn ook metaforisch, hoewel ze gesitueerd zijn in de werkelijke setting waarin Anton zich bevindt. Karin Korteweg is echter plots verdwenen en er kan ook geen geloofwaardige reden bedacht worden dat Anton opgetild en gedragen zou worden door de betogers. Hulsing zet met deze beelden kortom de catharsis voort. Anton voelt zich lichter nu de last van het verleden van zijn schouders is gevallen. Een tweede reden dat deze kaders een metafoor voor Antons catharsis zijn, is dat de beeldenreeks ook plots eindigt op pagina 174 wanneer Peter (Antons zoon) zijn hand neemt en ze samen weglopen van de demonstratie. Hulsing neemt een kader op waarin de lezer Anton naar zijn zoon ziet kijken, met één oog nog gesloten, alsof hij net wakker is geworden (uit de metafoor, uit de dagdroom dus).



Afbeelding 204

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 173



Afbeelding 205

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 173



Afbeelding 206

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 174

Op de laatste strook op pagina 174 wordt een informatieve index teruggevonden: de lezer ziet mensen spandoeken oprollen en een straatveger de straat schoon vegen. Het gaat hier om een informatieve index omdat de lezer daarmee wordt duidelijk gemaakt dat de demonstratie ten einde is.



Afbeelding 207

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 174

Hulsing sluit zijn beeldroman af met een pagina vullend kader waarop Anton en zijn zoon Peter hand in hand weglopen over iets dat eruit ziet als een strand. De 'zee' achter hen is donkergroen, grijs. Hun schaduwen strekken zich lang uit over het gele zand. De zee is een metafoor voor het verleden, een poel van duisternis, die Anton nu definitief de rug toekeert, daarin gesterkt door zijn zoon: de ultieme catharsis. Er zijn echter ook twee lijnen dwars door het kader getekend. De eerste lijn bestaat uit twee parallel lopende strepen en is ingekleurd in hetzelfde donkergroen van de metaforische zee. De tweede lijn is een simpele, smalle, zwarte streep, die de kustlijn en de schaduwen van Anton en Peter 'onderbreekt' en doet verspringen (het doet denken aan de optische illusie wanneer men een arm of been in het water steekt en de lijnen niet langer overeen lijken te komen). Het interessante aan deze twee lijnen (de dikke en de smalle) is dat ze naar elkaar toe lopen. Ze zullen elkaar raken in een punt dat buiten het kader ligt. Anton en Peter bevinden zich tussen de twee lijnen en lijken in de richting van dat punt te lopen. Door die lijnen krijgt het beeld van de catharsis plots ook iets dreigends. De weg die Anton en Peter afleggen, is bijvoorbeeld eindig, alleen ziet de lezer niet waar hij zal eindigen. Bovendien is het ook onrustwekkend dat de dikke lijn dezelfde kleur heeft als de duistere zee van het verleden. En dan is er nog de kwestie van de optische illusie, of de toespeling daarop, die de andere lijn veroorzaakt. Wellicht bedoelt Hulsing daarmee dat een trauma niet zomaar van het ene op het andere moment kan opgeborgen worden. Anton heeft rust gevonden, maar de gebeurtenissen blijven hoe ze zijn: zijn ouders en broer zijn nog steeds vermoord geweest die nacht. Hulsing wil met dit kader misschien de boodschap brengen dat Anton het verleden wel achter zich kan laten, maar dat hij het nooit zal kunnen, en ook nooit zal mogen vergeten. Het heeft zijn leven getekend. Een volledige catharsis is in die zin niet meer dan een illusie (vandaar misschien de optische illusie door de smalle lijn). In elk geval is dit kader voor interpretatie vatbaar.



Afbeelding 208

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 175

Wat de actants in dit hoofdstuk betreft, is op de as van het verlangen Anton het subject, wiens doel (object) het is om verder te gaan met zijn leven en het verleden achter zich te laten. Doorheen de hele roman is dat in feite Antons doel, en hier komt het weer sterk naar voren omwille van de catharsis op het einde. Op de as van de mededeling is Anton dan ook zowel zender als ontvanger. Op de as van de participatie speelt Karin Korteweg een sleutelrol. Aanvankelijk lijkt ze op te treden als tegenstander, omdat ze een spook is uit het verleden, maar dan blijkt ze de ultieme helper te zijn. Dankzij de informatie die ze verschaft, komt Anton immers tot zijn catharsis. Ook Peter is een belangrijke helper: het laatste kader zet dat nog eens in de verf. Anton kan zijn aandacht nu volledig richten op het geluk van zijn jonge zoon (een kleinere, 'traumaloze' versie van zichzelf) die hem op zijn beurt ook helpt gelukkig te zijn en verder te gaan.

In dit hoofdstuk zijn er verschillende personages die een evolutie hebben doorgemaakt op de as van de evolutie (Rimmon-Kenan). Zo is Peter opgegroeid tot een jongen en is Saskia zwanger. Ook Anton vertoont een belangrijke (emotionele) evolutie: hij slaagt erin het verleden los te laten. Naast Anton is Karin het belangrijkste personage in dit hoofdstuk. Op de as van complexiteit vertoont ze vooral spijt en medeleven. Anton vertoont meerdere eigenschappen: voor hij Karin ontmoet staat hij wantrouwig tegenover de demonstratie, na het tandartsbezoek ontdooit hij enigszins, en zodra Karin in beeld komt, is hij eerst verbaasd, dan beheerst, vervolgens boos en uiteindelijk opgelucht. Op de as van de psyche krijgt Karin Korteweg meer duiding dan andere personages (afgezien van Anton). Er is namelijk sprake van een flashback vanuit haar perspectief²³, waardoor de lezer inzicht krijgt in haar gedachten. De meeste nadruk ligt echter nog steeds op Anton: aan de hand van de verschillende metaforische kaders verbeeldt Hulsing Antons emoties, iets wat de auteur met geen enkel ander personage doet.

²³ Dat heeft uiteraard gevolgen voor de focalisatie, die in 4.13.2 behandeld zal worden.

4.13.2 Analyse op het niveau van het verhaal

In dit laatste hoofdstuk zijn er weer enkele analepsen. Slechts één ervan is echter van Anton: het kader waarin hij Karin Korteweg herkent. Hulsing maakt die herkenning duidelijk voor de lezers door er de hagedissen van meneer Korteweg in te verwerken. Dit kader is, naast een metafoor, ook een externe, partiële analeps omdat er een jongere Karin Korteweg op afgebeeld staat (haar rimpels ontbreken).



Afbeelding 209

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 164

Vervolgens komen er enkele flashbacks vanuit Karins perspectief. De bovenstaande flashback van Anton en de volgende van Karin, heeft Hulsing in bruintinten ingekleurd. Hij heeft met andere woorden geen gebruik gemaakt van het gebruikelijke kleurenpalet dat naar de aanslag verwijst (donkergroen en donkerblauw). Wellicht wilde hij duidelijk maken dat de flashbacks ofwel niet van Anton zijn, ofwel (in het geval van het bovenstaande kader) niet met de aanslag te maken hebben. De herinnering aan Karin Korteweg staat op zichzelf, los van wat er die avond gebeurd is. Bovendien is het bovenstaande kader, zoals gezegd, ook een metaforisch kader.

De volgende flashback (van Karin) begint met twee kaders die McCloud “van de ene scène naar de andere scène” zou noemen (McCloud, 1993, p. 71). De lezer ziet hoe meneer Korteweg verslagen op de vloer van zijn huis zit. Het volgende kader toont plots een schip

op de oceaan. Karins tekstballonnen helpen uiteraard bij de interpretatie van de overgang tussen deze beelden, maar niettemin vereisen ze een “deductieve redenering” van de lezer (McCloud, 1993, p. 71).



Afbeelding 210, 211

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 165

Het gaat hier om een externe, partiële analeps: het zijn fragmenten van gebeurtenissen uit het verleden die niet tot het hoofdverhaal behoren.

Op de volgende drie pagina's verwerkt Hulsing nog meer flashbacks van Karin. Op de eerste twee stroken zijn de beelden voorbeelden van wat McCloud beschouwt als “van onderwerp naar onderwerp” (McCloud, 1993, p. 71). De connectie tussen de prenten vereist een inspanning van de lezers, maar ze verwijzen wel naar dezelfde gebeurtenis.



Afbeelding 212

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 166

Deze flashback wordt afgesloten door beelden die voorbeelden zijn van “de overgang in de tijd” (McCloud, 1993, p. 70): er verstrijkt erg weinig tijd tot geen tijd tussen de kaders, waardoor het verband voor de hand ligt.



Afbeelding 213

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 166

Op pagina 167 is de flashback dan weer opgebouwd volgens kaders die “van de ene scène naar de andere scène” gaan (McCloud, 1993, p. 71). De lezer ziet hoe Karin ondervraagd wordt door de Duitsers, gevolgd door een beeld van een trap met bloedsporen (de trap die wellicht leidde naar de cel waarin Anton met de vrouw zat, en dus is het bloed van haar), een beeld van Antons huis dat in vlammen opgaat en een beeld van meneer Korteweg die zijn terraria kort en klein slaat. De hagedissen zitten onder het bloed. De lezer leidt daaruit af dat meneer Korteweg zich zo schuldig voelde, dat hij de dieren die hij wilde beschermen, uiteindelijk zelf vermoord heeft. Het bloed (zowel op de trap als op de hagedissen) is niet bruin, maar rood gekleurd, waardoor de aandacht van de lezer erop gevestigd wordt.



Afbeelding 214

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 167

De laatste flashback van Karin omvat twee kaders die “van onderwerp naar onderwerp” gaan (McCloud, 1993, p. 71).



Afbeelding 215

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 169

De laatste flashback is niet van Anton en niet van Karin, maar van een extern standpunt, en geeft een soort samenvatting van de avond van de aanslag. Bovendien spelen de gebeurtenissen zich in tegenovergestelde richting af, alsof er een film wordt teruggespoeld. Als door de lens van een telescoop kijker ziet de lezer verschillende kaders voorbij komen: het Joodse gezin bij de Aartsen gluurt door het kelderraampje, Peter dringt gewapend het huis van de Kortewegs binnen, meneer Korteweg verbiedt Karin om het lijk bij de Aartsen te leggen, meneer Korteweg voedert zijn hagedissen, Fake Ploeg rijdt op zijn fiets Cor Takes en zijn vriendin voorbij, het gezin Steenwijk zit ganzenbord te spelen en kleine Anton leest in zijn handboek *Natuur & Techniek*. Deze flashback is zoals gebruikelijk wel in diepe blauw- en groentinten ondergedompeld.



Afbeelding 216 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 170



Afbeelding 217 Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 171

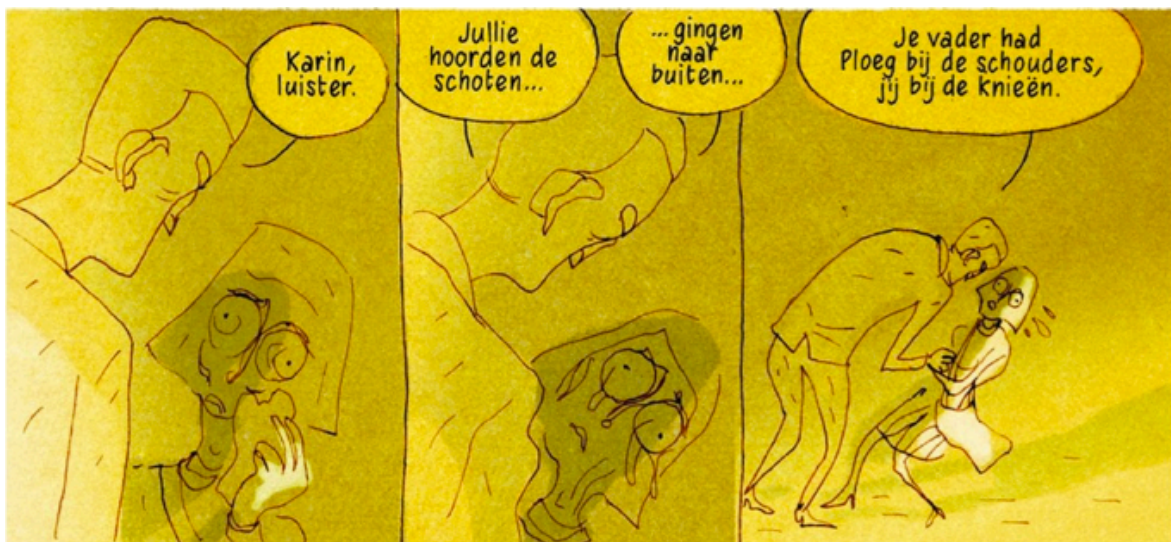
De frequentie als aspect van de tijd is in dit hoofdstuk singulatief: de gebeurtenissen vallen even vaak voor in de geschiedenis als in het verhaal (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 71).

Wat de duur van de tijd in dit hoofdstuk betreft, krijgt de lezer vaak te maken met een scène, waarin Hulsing probeert om de *vertelde tijd* zo goed mogelijk te doen overeenkomen met de *verteltijd*. Dat doet hij met kaders die “overgangen in de tijd” afbeelden (McCloud, 1993, p. 70).



Afbeelding 218

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 168



Afbeelding 219

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 169



Afbeelding 220

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 170



Afbeelding 221

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 170

In een flashback van Karin Korteweg beeldt zo'n "overgang in de tijd" (McCloud, 1993, p. 70) zelfs een vertraging uit, omdat het om een gewerschot gaat. Aangezien Hulsing dit gespreid heeft over twee kaders, bedraagt de *verteltijd* meer dan de *vertelde tijd* (want een kogel die door iemands hoofd gaat, gebeurt in een fractie van een seconde).



Afbeelding 222

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 171

Op het gebied van focalisatie is er in dit hoofdstuk tweemaal sprake van een focalisatiewissel. Anton is, zoals gebruikelijk, de interne focalisator, maar zijn focalisatie wordt de eerste keer onderbroken door die van Karin, wanneer de lezer een flashback te zien krijgt vanuit haar perspectief. Karin wordt dan even de interne focalisator. De tweede keer dat Antons interne focalisatie onderbroken wordt, is naar het einde toe, met de metaforische flashback die zich in omgekeerde volgorde van de feiten afspeelt. Daarbij gaat het om een externe focalisator: de waarnemingsinstantie staat buiten het verhaal en neemt de personages dan ook “van buitenaf” waar, zonder kennis over hun gedachten of gevoelens, dus zonder gedachtenwolkjes of “subjectieve prenten” (Miller, 2007, p. 110). Via de afwisselende focalisatie zorgt Hulsing voor een extra spanningselement in het afsluitende hoofdstuk.

Wanneer Anton de interne focalisator is, is er wel een keer sprake van een “subjectieve prent” (Miller, 2007, p. 110). Op pagina 173 kijkt Anton naar boven terwijl hij gedragen wordt door de menigte. De lezer kijkt op dat moment door Antons ogen: de focalisatie en de ocularisatie vallen in dit kader samen.



Afbeelding 223

Bron: Mulisch, & Hulsing, 2015, p. 173

Anton stelt zich in dit hoofdstuk opnieuw op als een empathische focalisator: hoewel hij kwaad is op de Kortewegs, is hij wel in staat de avond van de aanslag vanuit hun perspectief te begrijpen.

4.14 Conclusies bij de analyse

Nu alle hoofdstukken geanalyseerd zijn, is het mogelijk om enkele conclusies te trekken. De analyse was opgebouwd volgens de drie grote narratologische pijlers van Genette: geschiedenis, verhaal en vertelling. De vertelling werd enkel op macroniveau en niet in detail behandeld, omdat die zich toespitst op de woordelijke formulering, terwijl Hulsing in *De Aanslag* enkel tekst heeft opgenomen voor de dialogen en gedachtewolkjes. Over het algemeen is er sprake van een intradiëgetische, homodiëgetische vertelinstantie (Genette, 1972, pp. 243-245), namelijk die van Anton Steenwijk, het hoofdpersonage. Op bepaalde momenten in het verhaal verandert de vertelinstantie echter naar de intradiëgetische, homodiëgetische vertelinstantie van andere personages: mogelijk in hoofdstuk 2 (voor interpretatie vatbaar²⁴), in hoofdstuk 6 en in hoofdstuk 8. In hoofdstuk 8 wordt er zelfs afgewisseld met een extradiëgetische, heterodiëgetische vertelinstantie (Genette, 1972, pp. 243-245). De vertelinstantie hangt nauw samen met de focalisatie (vooral omdat het gaat om een beeldroman). Op de momenten dat er van vertelinstantie gewisseld wordt, gebeurt er namelijk hetzelfde met de focalisatie. Doorgaans is Anton de interne focalisator, maar in hoofdstuk 2 wordt Fake Ploeg Junior (mogelijk) even de interne focalisator, in hoofdstuk 6 Cor Takes en in hoofdstuk 8 Karin Korteweg. In hoofdstuk 8 treedt er bovendien even een externe focalisator op. Daarom kan er ook gesproken worden van een “variabele”, “meervoudige” focalisatie, hoewel het meestal om een “vaste”, “enkelvoudige” focalisatie gaat (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 78). De reden dat Hulsing haast uitsluitend opteert voor Antons vertelinstantie en focalisatie, is natuurlijk omdat het verhaal is opgebouwd rond zijn psychologische strijd en verwerkingsproces. Aangezien Hulsing het hele proces wilt verbeelden en niet verwoorden, kiest hij ervoor om van Anton de overheersende vertelinstantie en focalisator te maken. Wanneer Hulsing afwisselt van vertelinstantie en focalisatie, is dat om de spanning op te drijven, wat uiteraard ook bijdraagt tot de weergave van de psychologische stress waaronder Anton staat.

Rimmon-Kenan (2003) breidde het begrip focalisatie uit door er facetten aan te verbinden op twee niveaus: het niveau van de perceptie en het psychische niveau. Hoewel zij beweert

²⁴ Zie 4.7.2.

dat een interne focalisator een beperkte focalisatie bezit, spreken Herman en Vervaeck dat tegen. Een personage is in staat zich een situatie in te beelden zonder dat hij of zij die daadwerkelijk kan waarnemen. Op die manier kan de focalisatie van een interne focalisator ook panoramisch zijn (Herman, & Vervaeck, 2005, p. 80).

Uiteraard zijn er in *De Aanslag* ook momenten waarop er beelden worden getoond die buiten Antons blikveld liggen, en die niet ingebeeld zijn. Dat heeft echter te maken met de ocularisatie, een aspect aan de graphic novel (of de strip) dat naast de klassieke focalisatie bestaat (een term uit de filmnarratologie). Bij ocularisatie gaat het letterlijk om het standpunt van waaruit de auteur/tekenaar het verhaal getekend heeft. Om die reden kunnen de lezers Anton ook steeds 'zien', ook al is hij de interne focalisator. Soms vallen de focalisatie en de ocularisatie volledig samen: dat gebeurt wanneer een kader vanuit het oogpunt van een personage gebracht wordt. In dat geval treden er "subjectieve prenten" op (Miller, 2007, p. 110). Een voorbeeld daarvan kan teruggevonden worden in hoofdstuk 4 (Londen), wanneer Anton wakker wordt en opkijkt naar Saskia.

Het facet van perceptie had ook een temporeel karakter (Rimmon-Kenan, 2003, pp. 77-82), dat zich in *De Aanslag* uit wanneer een personage terugblijkt naar het verleden (meestal is dat Anton). Er wordt dan over retrospectieve focalisatie gesproken.

Op het psychische niveau stelt Anton zich over het algemeen op als een empathische focalisator. Die conclusie is belangrijk, omdat het de lezers helpt Antons persoonlijkheid beter in te schatten en bij uitbreiding dus ook de manier waarop hij probeert om te gaan met zijn trauma.

Om de verschillende periodes ook visueel te onderscheiden, gebruikt Hulsing kleurcodes. Elk hoofdstuk heeft zijn eigen kleurenpalet. Bij sommige hoofdstukken verschilt dat kleurenpalet niet heel erg, maar wanneer er sprake is van een analeps, is dat duidelijk te zien aan het verschil in kleur. Zo staan de kleuren donkergroen en donkerblauw doorheen het verhaal voor de avond van de aanslag en alles wat ermee te maken heeft. Op die manier slaagt Hulsing erin om ook zeer subtiele analepsen te integreren, enkel door zijn kleurgebruik aan te passen. Analepsen vormen trouwens een belangrijk onderdeel van het

psychologische aspect van de roman. Niet alleen verschaffen ze de lezer meer informatie over de gebeurtenissen uit het verleden, maar ze geven ook Antons trauma gedaante en zorgen voor een spanningselement. Er komen zowel interne (verwijzend naar een gebeurtenis binnen het hoofdverhaal) als externe (verwijzend naar een gebeurtenis buiten het hoofdverhaal) analepsen voor; bovendien zijn ze steeds partieel (ze tonen slechts fragmenten uit het verleden). Een enkele keer wendt Hulsing ook een interne, partiële proleps aan (in hoofdstuk 4 (Londen)).

Wat het ritme of de duur in de beeldroman betreft, gaat Hulsing creatief te werk. Hij last zowel versnellingen, vertragingen als scènes in, en zelfs af en toe een pauze of ellips. Daarbij is het duidelijk dat hij ervoor kiest om de passages waarin Antons emoties centraal staan, vertraagd af te beelden, terwijl hij passages waarin dat niet gebeurt, versneld afbeeldt (bijvoorbeeld heel hoofdstuk 3, 1959).

Meestal is de frequentie in *De Aanslag* singulatief; enkel hoofdstuk 3 (1959) vormt hier een uitzondering op, omdat dat in zijn geheel een iteratieve frequentie voorstelt. Af en toe is er ook sprake van een repetitieve frequentie, maar die is doorgaans erg subtiel (bijvoorbeeld de doodsreutel van Fake Ploeg in hoofdstuk 1 en in hoofdstuk 6).

De tijdstructuur hangt uiteraard samen met het typische sequentiële karakter van strips of graphic novels: een beeldverhaal vertaalt het temporele aspect (zoals bij een tekenfilm) naar een ruimtelijk aspect door de “ruimtelijke juxtapositie” van de kaders (McCloud, 1993, p. 7). De lezers leggen een verband tussen die kaders via wat McCloud “closure” noemt (McCloud, 1993, p. 67), en de plaats waar twee stilstaande beelden verbonden worden, is “de goot”, of de witruimte tussen de kaders en de stroken (McCloud, 1993, p. 66). In *De Aanslag* gebruikt Hulsing enkel witruimtes tussen de stroken, niet tussen de kaders onderling. Op die manier springt hij creatief om met het ritme en lijken de opeenvolgende kaders die een voorbeeld zijn van “de overgang in de tijd” nog beter op elkaar aan te sluiten. Naast “de overgang in de tijd” gebruikt Hulsing ook de andere vier manieren om “closure” aan te wenden: “aspect tot aspect”, “van onderwerp naar onderwerp”, “van de ene scène naar de andere scène” en “de ongemotiveerde overgang” (McCloud, 1993, pp. 70-72).

Graphic novels (en strips) hebben als literair medium dus de unieke mogelijkheid om bepaalde tijdstructuren (zoals versnellingen of vertragingen) zichtbaar te maken.

Hulsing maakt daarnaast veelvuldig gebruik van metaforische kaders, die al dan niet verband houden met de analepsen. Via die kaders legt hij de emotionele evolutie van Anton uit. Hij vat letterlijk in beelden wat een schrijver met woorden zou beschrijven.

Een volgende manier waarop Hulsing Antons emoties verbeeldt, is kleur. Zoals eerder gezegd is kleur belangrijk bij de indeling in tijdsperiodes, maar ook op emotioneel niveau spelen ze een rol. Daarbij staat de kleur rood centraal. Hoe zwaarder Anton het heeft, hoe hoger zijn stress of hoe meer hij herinnert wordt aan de avond van de aanslag, des te roder worden te tinten van de kaders waarin dat gebeurt. Op die manier verwerkt Hulsing ook een motief uit de originele roman van Mulisch, namelijk 'vuur', een element dat ook teruggevonden wordt in enkele metaforische kaders (bijvoorbeeld wanneer Anton droomt dat hij de man is die naar het middelpunt van de aarde valt). Hulsing integreert ook andere motieven: de dobbelsteen en de steen (waarmee Fake de spiegel stuk gooit). Deze elementen komen echter heel subtiel aan bod en zullen enkel opgemerkt worden door lezers die vertrouwd zijn met Mulisch' roman.

Om de complexiteit, evolutie en psyche van de personages te kunnen kaderen, worden hun acties en/of gedachten/emoties op het driedimensionale assenstelsel van Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan, 2003, p. 41) geplaatst. Daaruit blijkt dat Anton de spil is van het verhaal; op enkele uitzonderingen na, zijn enkel zijn gedachten en emoties voor de lezers zichtbaar. Bovendien zien de lezers hem evolueren van kleine jongen tot oudere man en zijn ze van dichtbij getuige van zijn verwerkingsproces. Doorheen de roman probeert Anton zijn leven op de rails te krijgen en het verleden achter zich te laten. Tijdens dat proces zijn er personages en situaties die hem daarbij helpen of hem daarin tegenhouden. Dat maakt de analyse duidelijk door het beschrijven van de actants op het niveau van de geschiedenis.

Op het niveau van de geschiedenis werden de gebeurtenissen steeds opgedeeld in kardinale functies en katalysators. Zoals uit de analyse blijkt, bevinden de kardinale functies zich op macroniveau en stellen ze de ankerpunten voor van de geschiedenis. De 'kleinere'

gebeurtenissen die de kardinale functies met elkaar verbinden, worden katalysators genoemd (Barthes, & Duisit, 1975, pp. 248-249). De elementen die meer betekenis of diepgang geven aan de gebeurtenissen zijn de indexen, die ook veelvuldig teruggevonden werden in *De Aanslag* (zowel zuivere als informatieve indexen). Die indexen bouwen mee de psychologische spanning op. Naast de gebeurtenissen en de actants was er ook nog de setting, een element dat Hulsing vaak symbolisch heeft aangewend, bijvoorbeeld in de kaders met een metaforische lading. Maar ook buiten die kaders speelt hij met de vormgeving van de achtergrond: wanneer de interactie tussen de personages van groot belang is, kiest hij ervoor om de setting zeer simplistisch en abstract te houden. Vaak gaat het om niet meer dan lijnen en het contrast tussen licht en schaduw. De tegenstelling tussen licht en donker is bovendien nog een motief van Mulisch dat Hulsing op die manier aan de beeldroman toevoegt. De setting (volgens Bakhtin koppelingen van tijd en ruimte of chronotopen) creëert zo een temporeel en ruimtelijk kader voor de emoties van de personages (Bakhtin, 1996, pp. 84 – 258). Op de tweepolige assen van Chatman (Herman, & Vervaeck, 2005, p.p. 62-63) wordt in *De Aanslag* niet enkel het contrast tussen ‘licht en donker’ gesitueerd, maar ook het contrast tussen ‘binnen en buiten’ en ‘hoog en laag’.

De setting wordt dus af en toe zeer abstract afgebeeld, maar in deze beeldroman is Hulsings tekenstijl is in het algemeen relatief abstract. Zijn stijl is eenvoudig en direct. In interviews legt hij uit dat daar een bedoeling achter zit: hij is met zijn tekenwerk “puur aan het vertellen” en wilt “er wat droomachtigs mee doen” (Redactie, 19.08.2015). Auteurs/tekenaars van graphic novels streven er immers naar met hun tekeningen het verhaal te brengen en niet gewoon te illustreren (Baetens, & Frey, 2015, p. 135). In het geval van *De Aanslag* wilt Hulsing de emoties en de psychologische stress van Anton zo goed mogelijk verbeelden en hij slaagt daarin via directe, vloeiende, eenvoudige tekeningen.

Samengevat kan uit de volledige analyse geconcludeerd worden dat de verschillende structuralistische modellen die werden opgenomen in de methodologie, aangewend kunnen worden om het psychologische aspect in de beeldroman *De Aanslag* in een narratologisch kader toe te lichten.

5 Besluit

In deze masterproef stond de beeldroman *De Aanslag* van Milan Hulsing (2015), gebaseerd op het oorspronkelijke werk van Harry Mulisch, centraal. Aangezien Mulisch' roman bekend staat als een psychologische roman en Hulsing besloten had om geen tekst uit het boek over te nemen afgezien van dialogen en gedachten in directe rede, was het interessant om te onderzoeken welke technieken hij gebruikt had om dezelfde psychologische diepgang te bereiken. Concreet spitste het onderzoek zich toe op de narratologische analyse van Hulsings beeldroman. Omdat het belangrijk was om een goed begrip van het genre te hebben, werd in hoofdstuk 1 de specificiteit van de graphic novel toegelicht. In hoofdstuk 2 werd Hulsings werk geplaatst binnen het kader van de vertaalwetenschap. Zijn beeldroman werd opgevat als een adaptatie, een supersemiotische vertaling en een polysemiotische tekst. Hoofdstuk 3 van deze masterproef omvatte de methodologie. Daarin werden verschillende structuralistische modellen en opvattingen toegelicht die nuttig waren voor de analyse van de beeldroman en in het bijzonder het psychologische aspect ervan. Er werd speciale aandacht besteed aan de theorie van Genette, die Ann Miller in haar toepassing op de Franse *bande dessinée* reeds aangepast en uitgebreid had voor het stripmedium (onder andere met elementen uit de filmnarratologie). In hoofdstuk 4 werd de beeldroman geanalyseerd volgens de genoemde modellen. Tijdens de analyse werd eerst de algemene structuur en vertelinstantie van de beeldroman besproken en vervolgens werd er een opdeling gemaakt per hoofdstuk. Elk hoofdstuk werd onderzocht op het niveau van geschiedenis en verhaal, twee grote pijlers in het narratologische model van Genette en Miller. Daarbij werd gebruik gemaakt van alle modellen die werden opgenomen in de methodologie. Uit de resultaten blijkt dat Hulsing veel aandacht besteedt aan kleurgebruik, tijdstructuur, focalisatie en metaforische, abstracte kaders om het psychologische aspect tot uiting te brengen.

Op het gebied van tijdstructuur maakt Hulsing gebruik van het specifieke sequentiële karakter van de graphic novel: dankzij de "ruimtelijke juxtapositie" (McCloud, 1993, p. 7) van de kaders kon hij de tijd (ritme, volgorde...) van het verhaal zichtbaar maken en visueel 'manipuleren'. Voorbeelden daarvan zijn kaders die "de overgang in de tijd", "van

onderwerp naar onderwerp”, “aspect tot aspect”, “van de ene scène naar de andere scène” en “de ongemotiveerde overgang” voorstellen (McCloud, 1993, pp. 70-72).

Op enkele uitzonderingen na is Anton de verteller en wordt het verhaal vanuit zijn interne focalisatie en vertelinstantie getoond/verteld. Op momenten dat Anton het emotioneel zwaarder krijgt, wordt het kleurenpalet roder van tint. Rood is duidelijk de leidraad wat kleurgebruik betreft: een kleur die staat voor het motief ‘vuur’, maar ook voor Antons psychologische strijd.

Ook Hulsings tekenstijl draagt bij tot het psychologische aspect. Speciaal voor *De Aanslag* hanteert hij een erg abstracte, simplistische stijl, waardoor de agressiviteit van de lijnen en de intensiteit van de kleuren hun eigen verhaal vertellen. Ook verwerkt hij bepaalde motieven van Mulisch’ oorspronkelijke roman in zijn beeldroman, zoals bijvoorbeeld de dobbelsteen. Wat tijdstructuur betreft, besteedt hij veel aandacht aan flashbacks, zowel in een duidelijke als in een subtiele vorm. Ook daarbij spelen de kleurcoderingen (voor elke periode een ander kleurenschema) een grote rol.

Het was interessant om vast te stellen dat een traditionele narratologische methode ook aangewend kon worden om elementen die specifiek zijn voor de striproman te analyseren, en meer bepaald om de psychologische gelaagdheid van de striproman *De Aanslag* toe te lichten. Uiteraard werden er voor de analyse ook enkele begrippen van striptheoreticus McCloud geïntegreerd, zodat de specificiteit van de graphic novel voldoende verduidelijkt werd.

Bovendien zou deze masterproef de aanleiding kunnen geven tot een vergelijkende studie tussen romans en hun verstrippingen²⁵, en eventueel ook met hun verfilmingen. Daarnaast zou het interessant zijn om de gelaagdheid van een beeldroman te analyseren aan de hand van een model dat volledig is toegespitst op de filmnarratologie, aangezien er veel gelijkenissen zijn met film (zeker als er in de beeldroman in kwestie weinig tekst is opgenomen). Er zou ook een studie gedaan kunnen worden naar de verstrippingen van Nederlandstalige klassiekers en de verschillen in aanpak tussen de auteurs/tekenaars, zoals

²⁵ Zie 2.1 voor duiding van de term ‘verstripping’.

tussen die van Dick Matena bij zijn verstrippingen van Willem Elsschots werk en die van Hulsing bij zijn verstripping van *De Aanslag*.

Het onderzoek verricht in deze masterproef wees in elk geval uit dat Hulsing er via verschillende technieken in geslaagd is om het psychologische aspect van *De Aanslag* in beelden te vatten en dat zijn beeldroman analyseerbaar is aan de hand van een structuralistische narratologische methode.

6 Referentielijst

6.1 Corpus

Mulisch, H. (2009). *De Aanslag*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, H., & Hulsing, M. (2015). *De Aanslag*. Amsterdam: Oog en Blik/De Bezige Bij.

6.2 Gerefereerde internetbronnen

Arnold, A.D. (14.11.2003). *The Graphic Novel Silver Anniversary*. [Geraadpleegd op: 20.01.2016, uitgever: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,542579,00.html>].

De Weyer, G. (29.04.2015). *De Aanslag verstript*. [Geraadpleegd op: 06/02/2016, uitgever: <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/boek/boek-strip/1.2320247>].

Geans, D. (01.09.2008). *Uit Mijn Scriptie #2: Paratekst, een definitie*. [Geraadpleegd op: 23.04.2016, uitgever: <https://denieuwes.com/2008/09/01/uit-mijn-scriptie-2-paratekst-een-definitie/>].

Hesemans, E. (06.04.2008). *Dick Matena, Kaas: een beeldroman door Dick Matena*. [Geraadpleegd op: 27.11.2015, uitgever: <http://www.cuttingedge.be/boekenstrips/kaas-een-beeldroman-door-dick-matena>].

Kehe, M. (17.03.2009). *Art Spiegelman: Don't call comics 'graphic novels'*. [Geraadpleegd op: 20.01.2016, uitgever: <http://www.csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2009/0317/art-spiegelman-dont-call-comics-graphic-novels>].

Pols, H. (08.06.2015). *Hulsing is geen Dick Matena*. [Geraadpleegd op: 05.12.2015, uitgever: <http://johpols.blogspot.be/2015/06/hulsing-is-geen-dick-matena.html>].

Redactie (19.08.2015). *Interview Milan Hulsing*. [Geraadpleegd op: 27.11.2015, uitgever: <http://www.barbarus.org/#!/Interview%20Milan%20Hulsing/cu6k/55d3b1770cf2b9f915fa19ed>]

Van Dale (2016). *Betekenis 'Medium'*. [Geraadpleegd op: 20.02.2015, uitgever: <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=medium&lang=nn#.V0brkEsVgpE>]

6.3 Geraadpleegde internetbronnen

Adriaensen, W. (30.05.2015). *Milan Hulsing & Harry Mulisch, 'De Aanslag': tussen Picasso en Pedrosa*. [Geraadpleegd op: 10.03.2015, uitgever: <http://www.cuttingedge.be/boekenstrips/milan-hulsing-harry-mulisch-'de-aanslag'>]

Bastijns, M. (25.05.2015). *Hulsing: De Aanslag (naar Harry Mulisch)*. [Geraadpleegd op: 20.11.2015, uitgever: <http://www.enola.be/meer/strips/25522:hulsing-de-aanslag-naar-harry-mulisch>].

Levitz, P. (10.11.2015). *Will Eisner and the Secret History of the Graphic Novel*. [Geraadpleegd op: 08.03.2016, uitgever: <http://www.vulture.com/2015/10/will-eisner-graphic-novels-paul-levitz.html#>].

Turk, S. (19.09.2012). *Graphic Novels vs. Comic Books: What's the Difference?* [Geraadpleegd op: 15.10.2015, uitgever: <http://dailyutahchronicle.com/2012/09/19/graphic-novels-vs-comic-books-whats-the-difference/>]

van der Hee, S. (23.04.2015). *De Aanslag van Harry Mulisch is er nu als strip. Bekijk de eerste tien pagina's*. [Geraadpleegd op: 08.03.2016, uitgever: <http://www.nrc.nl/nieuws/2015/04/23/de-aanslag-van-harry-mulisch-is-er-nu-in-stripvorm-lees-hier-de-eerste-tien-paginas>].

6.4 Gerefereerde literatuur

Adler, S. (2011). Silence in the graphic novel. *Journal of Pragmatics*, 43(9), pp. 2278-2285.

Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The Graphic Novel: an Introduction*. New York: Cambridge University Press.

Bakhtin, M. M. (1996). Forms of Time and the Chronotope in the Novel. In: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas, 1981 (1996), pp. 84-258.

Bal, M. G. (1978). Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens. *Spektator*, 7(9), pp. 528-548.

Bal, M. (1990) *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*. Bussum: Muiderberg, Coutinho.

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8(1), pp. 1-27.

Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6(2), pp. 237-272.

Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Dubois, A. (2010). Narratologie in stripverhalen: Klassieke kijk op een modern medium [Masterscriptie]. Gent: Universiteit Gent

- Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- Fingeroth, D. (2008). *The rough guide to graphic novels*. Londen: Rough Guides Limited.
- Geerts, S. (2009). *De graphic novel. Volwassenwording van een genre* [Masterscriptie]. Gent: Universiteit Gent.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Parijs: Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Parijs: Editions du Seuil.
- Gottlieb, H. (2005). *Multidimensional translation: semantics turned semiotics*. Paper gepresenteerd op de MuTra-conferentie van 2-6/05/2005 in Saarbrücken, Duitsland.
- Gravett, P. (2005). *Graphic Novels: Everything You Need to Know*. New York: Collins Design.
- Greimas, A. J. (2015). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Parijs: Presses universitaires de France.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Parijs: PUF
- Groensteen, T. (2013). *Comics and Narration* [Vertaling door Ann Miller]. Jackson: University Press of Mississippi.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2005). *Vertelduivels*. Brussel/Nijmegen: VUBPress/Vantilt.
- Hutcheon, L. (2012). *A theory of adaptation*. Londen: Routledge.
- Jakobson, R. (2010). Enkele linguïstische aspecten van het vertalen. In T. Naaijken, C. Koster, H. Bloemen, & C. Meijer (Red.), *Denken over vertalen* (pp. 287-292). Nijmegen: Uitgeverij Vanthilt.
- Kaindl, K. (1999). Thump, Whizz, Poom: A framework for the study of comics under translation. *Target*, 11 (2), 263-288.
- Kaindl, K. (2004). Multimodality in the translation of humour in comics. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Reds.), *Perspectives on Multimodality* (pp. 173-192). Amsterdam: John Benjamins.
- Landa, J. A. G., & Onega, S. (2014). *Narratology: an introduction*. Londen: Routledge.
- McCloud, S. (1993). *De Onzichtbare Kunst: Understanding Comics* [Vertaling door Nele Bemong]. Turnhout: Strip Turnhout.
- Miller, A. (2007). *Reading bande dessinée: critical approaches to French-language comic strip*. Bristol: Intellect books.

Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Prince, G. (2003). Surveying Narratology. In Kindt, T., & Müller, H. H. (Red.), *What is narratology?: questions and answers regarding the status of a theory* (Vol. 1) (pp. 1-16). Berlijn: Walter de Gruyter.

Rimmon-Kenan, S. (2003). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Londen: Routledge.

Van Belle, H. (1997). *Zichzelf kan hij niet zien: een lecture van de roman Rituelen van Cees Nooteboom* (Vol. 10). Leuven: Leuven University Press.

Wolk, D. (2007). *Reading comics: How graphic novels work and what they mean*. Boston: Da Capo Press.

Young, J.E. (2003). The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History. In M. Bernard-Donals, R. Glejzer (Red.), *Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust* (pp. 23-45). Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Zanettin, F. (2014b). Comics in Translation: An Overview. In F. Zanettin (Ed.), *Comics in Translation* (pp. 1-32). Londen: Routledge.

6.5 Geraadpleegde literatuur

De Potter, L. (2013). 't Sprookje is uit, the thrill is gone'. Hugo Claus als herschrijver van populaire narratieve sjablonen in 'Het jaar van de kreeft'(1972). *Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde*, 129(2), pp. 169-188.

Eisner, W. (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: WW Norton & Company.

Fresnaut-Deruelle, P. (1977). *Récits et Discours par la Bande: Essais sur les Comics*. Paris: Hachette.

Gardner, J., & Herman, D. (2011). Graphic narratives and narrative theory: introduction. *SubStance*, 40(1), 3-13.

Hoshmand, L. T. (2005). Narratology, cultural psychology, and counseling research. *Journal of Counseling Psychology*, 52(2), 178.

Hulsing, M. (2011). *Stad van klei*. Amsterdam: Oog en Blik/De Bezige Bij.

Jacobsen, J. A. (2008). "Yes, I see what you mean." 'City of Glass, the Graphic Novel': an Intersemiotic Translation [Masterscriptie]. Roskilde: Roskilde University.

Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Londen: Psychology Press.

Kukkonen, K. (2011). Comics as a test case for transmedial narratology. *SubStance*, 40(1), pp. 34-52.

MacKenzie, I. (1987). Narratology and Thematics. *MFS Modern Fiction Studies*, 3(3), pp. 535-544.

McCloud, S. (2000). *Reinventing Comics*. New York: Paradox Press.

Morgan, H. (2009). Graphic Shorthand: From Caricature to Narratology in Twentieth-century Bande Dessinée and Comics. *European Comic Art*, 2(1), pp. 21-39.

Pereira, N. M. (2008). Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. *Meta: Journal des traducteursMeta:/Translators' Journal*, 53(1), pp. 104-119.

Sabin, R. (1996). *Comics, comix & graphic novels*. London: Phaidon.

Sundmark, B. (2014). Eva Lindström and the Stories Colors Tell. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 52(4), pp. 121-124.

Vitse, S. (2009). Representaties in ander proza en postmodern proza. *Nederlandse Letterkunde*, 14(3), pp. 245-270.

Weiner, S., & Eisner, W. (2012). *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. New York: NBM Publishing.