



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Hannah Pinnoo

Grip op het Spel van metaforen

*Een analyse van de metaforen
in het proza van Stephan Enter*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in de taal- en letterkunde
Nederlands - Engels

2013

Promotor Prof. dr. Lars Bernaerts
Vakgroep Letterkunde

Grip op het Spel van metaforen

*Een analyse van de metaforen
in het proza van Stephan Enter*

Woord vooraf

In de zomervakantie van 2012 zag ik thuis bovenaan de trap *Grip* van Stephan Enter liggen. Ik had nog nooit van de auteur gehoord, maar mijn mama blijkbaar wel. Toen ik op zoek ging naar een scriptieonderwerp dook in de lijst van Moderne Nederlandse Letterkunde alweer deze onbekende auteur op. Mijn nieuwsgierigheid was geprikkeld. Ik nam contact op met professor Lars Bernaerts en begon vol goede moed in *Grip*. Die roman is me erg goed bevallen en het scriptieonderwerp ‘Metaforen in het proza van Stephan Enter’ leek mij dan ook interessant.

Mijn bewondering voor de romans van Enter is in de loop van de voorbije maanden alleen maar toegenomen. De auteur heeft iets mysterieus: hij schermt zichzelf af van de publiciteit en in interviews blijkt hij niet bereid informatie over zichzelf prijs te geven. Van zijn carrière als auteur maakt hij echter geen geheim. Hij vertelt fier hoe een subliem uitzicht op de bergen hem is bijgebleven en hoe het hem gemotiveerd heeft om te beginnen schrijven. Ook zijn gebruik van ouderwetse spellingsregels geven Enters schrijverschap iets sacraals en onaantastbaars. Een metaforenanalyse maken van *Spel* en *Grip* vond ik een bijzonder boeiende en vernieuwende manier om me te verdiepen in deze romans. Het heeft me inzichten gegeven die ik zonder de lijst met metaforen niet had gevonden.

Deze scriptie zou niet mogelijk geweest zijn zonder mijn promotor, professor Lars Bernaerts. Hij heeft me geholpen om mijn concrete onderzoeksvraag te formuleren en was altijd bereid passages ontwerptekst te verbeteren. Toen feedbackmomenten wegens buitenlandse academische verplichtingen minder vanzelfsprekend werden in het tweede semester, konden we rekenen op *Skype*. Een oprecht dankjewel dus aan professor Bernaerts: bedankt voor de steun, de feedback, de aangename babbels, het engagement en uw tijd. Vooraleer professor Bernaerts zijn kritische geest mocht loslaten op mijn tekst, passeerde hij eerst langs de tweekoppige jury, mama en papa. Dankjewel voor de – soms nogal hectische – naleessessies, voor alle tips, de ideeën, het geduld en de steun. Ook een dikke dankjewel aan Raf voor alle steun en voor de interesse. Ik ben blij dat ik hem aan het lezen heb kunnen zetten! Als laatste wil ik graag nog mijn dankbaarheid geven aan mijn vrienden en kennissen die per toeval – of soms ook iets minder toevallig – mijn scriptie onder hun neus kregen. Dankjewel aan Katrijn, Babette, papa, Raf en de vele anderen die de puntjes op de i hebben gezet. Ook Gloria, Joline en Rik hebben stukjes tekst gelezen en hebben zo hun steentje bijgedragen. Bedankt!

Hannah

Inhoud

Woord vooraf	5
Inleiding	9
1. Stephan Enter	12
1.1 Biografie.....	12
1.2 Oeuvre.....	13
1.3 Receptie	16
1.4 Stijl en thematiek in <i>Spel</i> en <i>Grip</i>	19
2. Theoretisch model.....	22
2.1 Metaforen	22
2.1.1 Conceptuele metafoor en blending	23
2.1.2 Enkele begrippen	25
2.1.3 Stilistische realisaties	26
2.2 Mind style	29
2.2.1 Linguistic criticism	30
2.2.2 Mind style in literaire verhalen.....	30
2.2.3 Mind style en metaforen	31
2.3 Focalisatie	32
2.3.1 Focalisatie en mind style in <i>Spel</i>	33
2.3.2 Focalisatie en mind style in <i>Grip</i>	35
3. Metaforenanalyse.....	40
3.1 Animale metaforen.....	41
3.1.1 Karakterisering aan de hand van vogels	43
3.1.2 Klimmen met extra poten.....	48
3.1.3 Pubers hangen het beest uit	49
3.2 Natuur in metaforen en het sublieme.....	51
3.2.1 De goddelijke zon.....	53
3.2.2 Figuurtjes raden in de wolken	54
3.2.3 Zee en golven	55
3.2.4 Bladeren	56
3.2.5 Bergen	57
3.3 Geheugen, herinnering en tijd	58
3.3.1 De vergankelijkheid van de tijd.....	58

3.3.2 Herinneringen.....	61
3.3.3 Geheugen.....	64
3.4 Geluiden en stilte	66
Conclusie.....	69
Bijlage 1: Receptie <i>Grip</i>	74
Christine Stevens, 63 jaar (Davidsfonds Dendermonde).....	74
Nicole De Mey, weldra 65 jaar (Davidsfonds Dendermonde).....	75
Jenny Van Genabet, 63 jaar (Davidsfonds Dendermonde)	76
Leonora Van Beveren, 75 jaar (Davidsfonds Dendermonde)	76
Liliane Somers (Femina Dendermonde)	77
Lieve Corbeels (Femina Dendermonde)	77
Pascale Roels (Davidsfonds Dendermonde).....	78
Bijlage 2: <i>Spel</i> met vogels	79
Bibliografie	81
Primaire literatuur	81
Secundaire literatuur	81

Inleiding

Stephan Enter heeft reeds vier boeken op zijn palmares: *Winterhanden* (1999), *Lichtjaren* (2004), *Spel* (2007) en als recentste de succesvolle roman *Grip* (2011).¹ De kritieken zijn ronduit positief en vooral Enters schrijfstijl kan rekenen op veel bewondering en lof: ‘ragfijne stilistiek’ (Jongstra 2007), ‘bewonderenswaardige taalprecisie’ (De Jong 2007) en ‘schijnbaar trage en toch zo knap spanning opbouwende stijl’ (Storm 2007). Bernaerts (2012:12) vat samen dat de stijl in *Spel* niet enkel subtiel is, maar bovendien op verschillende vlakken goed geslaagd. Ook in *Grip* valt de stijl bijzonder goed in de smaak bij recensenten. Enter wordt onder andere een ‘schrander stilist’ (Leyman 2012) en een ‘meester in mooie, trage zinnen’ genoemd (De Jong 2011). De roman is geschreven ‘in een virtuoze stijl’ (Vlaar 2011). De positieve aandacht voor de stijl blijkt een constante in de recensies over Enters werk. Wat echter opvalt bij de beschrijvingen, is de vaagheid waarmee Enters stijl omschreven wordt. Het gaat over ‘mooie, trage zinnen’, maar wat maakt een zin precies mooi of traag? Gebruikt Enter een bepaald type zinsconstructie? Of is zijn woordkeuze erg beeldend? De literatuurcritici geven hier vooral vage en subjectieve antwoorden op. Bij een analyse van het taalgebruik in *Grip* en *Spel* valt op dat metaforen een belangrijk aandeel hebben in het werk van Stephan Enter. Een nauwkeurige analyse van de metaforen en de impact ervan op het verhaal is daarom een meerwaarde in het onderzoek naar deze moderne auteur. Een dergelijk onderzoek kan misschien een antwoord bieden op de nogal vage beschrijvingen van Enters stijl. Ik zal bovendien nagaan of metaforen meer kunnen zijn dan aangename versierselen. In deze scriptie onderzoek ik of metaforen de karakterisering en het perspectief van de personages ondersteunen en in welke mate ze motieven kunnen versterken. Misschien hangt de appreciatie voor Enters werk bovendien samen met de diepgang die het metaforengebruik met zich meebrengt.

Het doel van deze scriptie is om het metaforisch taalgebruik van Stephan Enter in kaart te brengen en te onderzoeken in welke mate de metaforiek bijdraagt tot de thematiek en de inhoud van zijn werken in het algemeen. Om tot een antwoord te komen op deze onderzoeksvraag heb ik me eerst ingewerkt in de theorie die over metaforen beschikbaar is. Ik ben begonnen met de meest voor de hand liggende definities. Een metafoor is een stijlfiguur waarin een woord gebruikt wordt ‘in plaats van een ander op grond van betekenisovereenkomst of –contrast’ (ALL 2012). In ‘Een betoverende grot waarin alle gezichten

¹ Wanneer citaten uit de romans van Enter gebruikt worden, vermeld ik enkel de titel van het boek en het paginanummer.

verwachtingsvol stonden' (*Grip 7*) is dit stijlmiddel te vinden. De grot in dit voorbeeld is een metafoor voor het station. In de enge betekenis van het woord is een metafoor een vergelijking zonder *als*. In deze scriptie beperk ik mij echter niet tot deze enge definitie, maar verruim ik mijn onderzoeksveld tot alle conceptuele metaforen in het proza van Enter.² De brede betekenis van een metafoor impliceert een 'betekenisoverdracht tussen twee termen' (ALL 2012) in om het even welke syntactische constructie. Stijlfiguren – en metaforen in het bijzonder – worden meestal geassocieerd met poëzie of poëtisch taalgebruik. Toch gebruikt ook een literair auteur als Enter bijzonder veel metaforen. Voor mijn analyse van het taalgebruik van Stephan Enter zal ik mij beperken tot zijn twee recentste romans: *Spel* en *Grip*. Een selectie van het voorbeeldmateriaal is nodig om de analyse grondig genoeg te kunnen uitvoeren. Een groter corpus zou de grote lijnen misschien duidelijker doen uitkomen, maar dan zou ik te veel voorbeelden moeten weglaten. Enters andere boeken stel ik kort voor in het inleidende hoofdstuk, maar in de concrete metaforenanalyse beperk ik mij tot de twee eerder vermelde romans.

De methode die ik voor dit onderzoek gebruik, is allereerst een *close-reading* van beide romans. De motieven en thema's worden al snel zichtbaar bij een eerste lezing, maar voor specifiek voorbeeldmateriaal is een nauwkeurige analyse met oog voor de details nodig. Metaforen zijn namelijk niet altijd in dezelfde vorm aanwezig. De metaforische constructies worden opgelijst om zo gemakkelijker eigenaardigheden en opvallende kenmerken vast te stellen.

Als algemene introductie begin ik met informatie over de auteur. Mijn (poging tot een) biografische schets wordt gevolgd door een samenvatting van zijn oeuvre. De algemene receptie komt uitgebreider aan bod. Ik beperk me hier niet tot de literaire kritiek zoals critici die professioneel verwoorden, maar ga bovendien op zoek naar de mening van de niet-professionele lezer. Hiervoor deed ik een rondvraag bij twee leesclubs in Dendermonde. Het eerste hoofdstuk eindig ik met een korte schets van de belangrijkste stilistische kenmerken van Stephan Enter en een korte introductie van enkele belangrijke thema's uit *Spel* en *Grip*.

In het tweede hoofdstuk zet ik het theoretisch kader en de gebruikte terminologie uiteen. Eerst en vooral richt ik mij op de conceptuele metafoor zoals onder anderen Stockwell (2002) die definieert. In combinatie met een artikel van Taverniers (2002) laat Stockwell me toe enkele basisbegrippen in verband met metaforen uit te leggen. Ik sta ook even stil bij de verschillende vormen waarin metaforen kunnen verschijnen in een literaire tekst. Het tweede theoretische

² De term conceptuele metafoor wordt verder nog uitvoerig toegelicht, zie '2.1.1 Conceptuele metafoor en blending'.

thema richt zich op het concept *mind style* van Roger Fowler (1981). Fowler (1981:76) vindt dat het wereldbeeld van een schrijver – al dan niet bewust – af te leiden is uit de tekst die hij schrijft. Ik zal onderzoeken of dit concept ook van toepassing is op de literaire personages in *Spel* en *Grip*. Hiervoor moet ik bovendien het begrip focalisator introduceren. Dit doe ik aan de hand van *Vertelduivels* van Luc Herman en Bart Vervaeck (2001).

Gewapend met dit begrippenarsenaal ga ik over tot de metaforenanalyse. Ik maak een thematische opdeling om de grote hoeveelheid metaforen gemakkelijker te kunnen verwerken. Ik heb gekozen voor vier grote thema's met enkele deelthema's. De eerste groep brengt de animale metaforen in kaart, met een bijzondere aandacht voor vogels. Omgekeerd ga ik ook op zoek naar de dieren aan de hand waarvan bergbeklimmers en pubers als groep worden gedefinieerd. Het tweede grote thema is de natuur, met de zon, de wolken, de zee, bladeren en bergen als deelthema's. De derde groep is cognitief van aard: ik stel het geheugen, herinneringen en ideeën omtrent de tijd centraal. Afronden doe ik met een analyse van metaforen die geluid en stilte thematiseren. Met dit onderzoek kom ik uiteindelijk tot een conclusie omtrent de impact die de stijl kan hebben op een verhaal. Hopelijk wordt duidelijk in welke mate de metaforen verantwoordelijk zijn voor de algemene appreciatie van het werk van Stephan Enter.

1. Stephan Enter

1.1 Biografie

Stephan Enter blijkt erg gesteld op zijn privacy en treedt amper in de publiciteit. Daardoor zijn er weinig biografische gegevens over hem te vinden. Bovendien is de bekende informatie niet noodzakelijk correct omdat Enter niet meewerkt aan de verificatie ervan (Van der Klis 2011). In *Humo* noemt Mark Schaevers (2012:128) de auteur om die reden lid ‘van de inmiddels wat ouwelijk aandoende maar eerbiedwaardige school der schrijvers die vinden dat het uitsluitend over het boek moet gaan’. Een biografische schets maken van Stephan Enter is bijgevolg niet vanzelfsprekend (Dessing 2012). Over sommige gegevens (meestal bibliografisch van aard) is er iets meer zekerheid, bijvoorbeeld wanneer de auteur over zichzelf of over zijn romans vertelt in een interview, zoals op Lezentv.nl.

Enkele bronnen (Literatuurplein.nl; Den Hollander 2011) lijken het erover eens dat Stephan Enter een pseudoniem is voor S.D.V.B. van Schaffelaer. In het *Kritisch Literatuur Lexicon* wordt hier niets over gezegd (Van der Klis 2011:1). Over Enters exacte geboortedatum en -plaats is heel wat verwarring. Er circuleren een drietal mogelijkheden met maar liefst tien jaar verschil. Enter werd volgens onder andere de digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren (dbnl) op 20 oktober 1968 geboren te Voorthuizen. Volgens Van der Klis (2011:1) is de auteur op dezelfde dag, maar vijf jaar eerder geboren: 20 oktober 1963. De derde geboortedatum die circuleert is 12 november 1973 (Literatuurplein.nl, Den Hollander 2011). Enter vindt het blijkbaar niet erg dat zijn fans in het ongewisse blijven over zijn leeftijd en hij voelt zich kennelijk niet beledigd wanneer hij tien jaar te oud (of te jong) wordt geschat. In het *Kritisch Literatuur Lexicon* wordt vermeld dat Enter opgroeide in Voorthuizen en Barneveld (Van der Klis 2011:1). Volgens Literatuurplein.nl en Den Hollander (2011) werd hij bovendien niet geboren in Voorthuizen, maar in Rozendaal. In *Humo* zegt hij over de verschillende versies van plaatsen waar hij opgroeide het volgende: ‘Voor mij zijn al die plekken goed’ (zoals geciteerd in Schaevers 2012:128). Stephan Enter studeerde Nederlandse taal- en letterkunde en Keltische letterkunde en cultuur in Utrecht. Volgens Van der Klis (2011:1) maakte hij deze studies niet af.

De enige informatie waar iedereen het over eens is en waar ook Enter geen geheim van maakt, is zijn bibliografie en het ontstaan ervan. Stephan Enter begon met schrijven toen hij elf was nadat hij voor het eerst de Zwitserse bergen had gezien op reis met zijn grootouders

(Lezentv.nl; Dessing 2012). In een interview naar aanleiding van de publicatie van *Grip* (Lezentv.nl) vertelt Enter hoe zijn kleuterachtige beeld van de bergen als een verzameling losstaande pieken plaats maakte voor de realiteit. Volgens hem lijken bergen eerder op een dooreengewoeld laken. Deze overweldigende ervaring was voor Enter de aanleiding om te beginnen schrijven.

Als student schreef Enter vooral poëzie, maar hij debuteerde pas in 1997 met het korte verhaal 'Macho'. Dit debuut verscheen in het tijdschrift *Tirade* en werd later opgenomen in zijn eerste verhalenbundel *Winterhanden* (1999), die uitgegeven werd bij uitgeverij Van Oorschot. Na *Winterhanden* gaf Enter zijn eerste roman uit bij dezelfde uitgeverij onder de titel *Lichtjaren* (2004). Enters derde boek is *Spel* (2007), een werk dat een soort tussenpositie inneemt tussen de verhalenbundel *Winterhanden* en de roman *Lichtjaren*. *Spel* krijgt een romanesk karakter doordat één personage centraal staat, maar toch heeft het boek ook veel weg van een verzameling verhalen (Rymenants 2012:143). Om deze speciale positie aan te duiden, noem ik *Spel* verder in deze scriptie een roman-in-verhalen. Het meest recente werk van Enter is de bijzonder succesvolle roman *Grip* (2011).

Iets wat meteen opvalt aan de schrijfstijl van Stephan Enter is de conservatieve spelling van woorden zoals 'paardevacht' (*Grip* 63), 'hanepoten' (*Spel* 204), 'apehanden' (*Grip* 16) en 'sigarebandje' (*Spel* 32). Stephan Enter hanteert doelbewust de spelling van vóór 1995. De tussen-n werd later toegevoegd aan de Nederlandse spelling en Enter schrijft die doelbewust niet.³ Uit een interview met Maarten Dessing (2012) blijkt dat Enter hoopt op navolging. Hij vindt dat schrijvers een conservatieve spelling moeten aanhangen zodat hun werk langer leesbaar blijft. Enter contrasteert de voortdurend veranderende Nederlandse spelling met de situatie in Engeland. Omdat er in het Engels zeer weinig spellingshervormingen waren, zijn de klassiekers – zoals de werken van Shakespeare – nog altijd vlot leesbaar (Dessing 2012). Enter ambieert hier blijkbaar een plaatsje in de Nederlandse literaire canon en beoogt kennelijk een groot publiek.

1.2 Oeuvre

Enters debuut *Winterhanden* (1999) bevat zes verhalen. De bundel gaat van start met 'Postzegels' (*Winterhanden* 5-29), waarin Marcel een spreekbeurt houdt over zijn favoriete hobby. In 'Schijngestalte' lezen we vervolgens hoe Olaf de relatie met zijn vriendin Anna probeert stop te zetten (*Winterhanden* 30-77). In 'Bederf' (*Winterhanden* 78-105) probeert een opa zijn kleinzoon te

³ Aangezien ikzelf de moderne spelling hanteer, duid ik Enters 'spellingsfouten' aan met [sic].

enthousiasmeren om plaatjes van vliegtuigen te verzamelen. In het titelverhaal 'Winterhanden' (*Winterhanden* 106-120) volgen we een spannend tochtje van Arnold en Simon met de slee. In 'Macho' (*Winterhanden* 121-185) wordt de lezer ondergedompeld in de wondere wereld van zelfbewuste pubers. 'Zeevonken' (*Winterhanden* 151-185) gaat over een jong koppel dat op vakantie gaat. Nils heeft in zijn zak het overlijdensbericht van zijn vader zitten en weet niet goed hoe hij het aan zijn vriendin Hella moet vertellen. Bovendien twijfelt Nils of hij naar de begrafenis zou gaan en daarbij zijn vakantie vroegtijdig stopzetten of niet. Het jonge koppel van dit laatste verhaal komt terug in Enters tweede boek *Lichtjaren* (Offermans 2004:755). *Winterhanden* werd in 2000 geselecteerd voor de Libris Literatuurprijs en de Dortse Debutantenprijs. Een jaar later werd dit debuut genomineerd voor de Gerard Walschapprijs (Literatuurplein.nl; Stephanenter.nl). Stephan Enter profileert zich vanaf dit debuut als een fijnzinnige observator en psychologisch uitdiepende auteur.

Lichtjaren (2004) beschrijft de liefdesgeschiedenis van Nils Groede en Hella Roukens. Op zich lijkt het thema van de ontluikende liefde niet zo bijzonder, maar de verfijnde manier waarop Enter het verhaal uitwerkt is dat wel. Nils en Hella leren elkaar kennen in een schermvereniging en al snel nodigt zij hem uit voor een pianoconcert. Op deze manier deelt Hella haar liefde voor de muziek met hem. Het thema van deze roman is 'de onvolkomenheid van menselijke contacten en [...] de omgang met geluk' (Janssen 2004). Wanneer Nils Hella leert kennen, probeert hij zich zo gelukkig mogelijk voor te doen. Omdat Nils niet zielig wil overkomen bij Hella, doet hij alsof hij een relatie heeft met Simone. Wanneer deze verzonnen relatie aan het licht komt, blijft de spanning tussen Hella en Nils voelbaar. Het hele liefdesverhaal verneemt de lezer via de herinneringen van Nils. Al van in het begin van hun relatie zijn er leugens en onbegrip. Nils lijkt Hella nooit volledig te begrijpen en de relatie tussen beiden is van in het begin erg onzeker. De buitengewone observaties onderscheiden deze roman van andere liefdesverhalen (Offermans 2004:756). Vooral het hoofdpersonage Nils vertoont een echte observatiedwang. Niet alleen als sterrenkundige registreert hij de werkelijkheid, maar ook de liefde probeert hij op rationele wijze te analyseren. Gaandeweg ontdekt Nils dat deze levenshouding steeds meer in het nadeel van zijn relatie met Hella begint te werken (Janssen 2004). *Lichtjaren* werd in 2005 genomineerd voor de Libris Literatuurprijs en de Gerard Walschapprijs (Literatuurplein.nl; Stephanenter.nl).

Enters volgende roman, die in 2007 verscheen bij Uitgeverij G.A. van Oorschot, is *Spel*. Zoals eerder vermeld, klasseer ik *Spel* (2007) als een roman-in-verhalen. De lezer maakt kennis met Norbert Vijgh aan de hand van verschillende *snapshots* uit zijn jonge leven. In elk verhaaltje staat op de een of andere manier een spel centraal. Het eerste verhaal is 'Vogeltaal' (*Spel* 7-27), waarin Norbert samen met Theo en Bennie cowboy en indiaan speelt in een bos. Op een dag

maakt Norbert kennis met de Afrikaanse student 'Soefi-Ali'. De prille vriendschap komt echter abrupt tot een einde na het plotse vertrek van de zwarte student. Het tweede verhaaltje heeft als titel 'Hofnar' (*Spel* 28-38). Norbert keert terug naar zijn geboortedorp om deel te nemen aan een reünie. De jongeman herinnert zich de sigarenbandjes van de dorpsgek Jeetje en hoe de kinderen er een spel van maakten om er eentje te bemachtigen. In 'Job' (*Spel* 39-52) spreken de glasramen in de kerk een zieke Norbert aan. De Bijbelse figuren drijven de spot met hem omdat hij er nog steeds niet in geslaagd is de figuur op het laatste glasraam te identificeren. Het vierde verhaaltje, 'Stroom' (*Spel* 53-73), beschrijft een spel waarbij de deelnemers hun stokje in de beek moeten volgen. In 'Weerstand' (*Spel* 74-89) denkt Norbert terug aan zijn fantastische schaakleraar, mijnheer Wiesveld. 'Heroïsch' (*Spel* 90-132) beschrijft de spannende tocht van Norbert in het gezelschap van Theo en zijn vrienden. Midden op een bouwterrein ontmoet het groepje een andere bende van oudere jongens. Norbert beleeft er de schrik van zijn leven. In 'Jeune premier' (*Spel* 133-146) heeft onze jongeman een romantisch afspraakje in de kerktoren. 'Poppenkast' (*Spel* 147-161) vertelt hoe Norbert beslist dat hij niet langer deel wil uitmaken van het catechesegroepje. 'Stoelendans' (*Spel* 162-188) biedt een fijnzinnige analyse van een klasje pubers. Norbert probeert Pieter van de Berg wat meer te betrekken in het klasgebeuren. 'Koker' (*Spel* 189-197) beschrijft hoe Norbert zich probeert te verplaatsen in een libel of een sneeuwvlokje. In 'Scrabble' (*Spel* 198-269), het laatste verhaal in *Spel*, vertelt Norbert over zijn vakanties met zijn grootmoeder. Een van de dingen die hem daarover zijn bijgebleven zijn de vele scrabblespelletjes die hij met zijn oma speelde. Ook Enter speelt een spel wat betreft het schrijfproces. Hij pasticheert in elk hoofdstuk een andere auteur die hij bewondert, zoals Vladimir Nabokov, Virginia Woolf en Julio Cortázar (Rymenants 2012:143, Bernaerts 2012:10-11). In 2008 stond dit boek op de *longlist* van de Libris Literatuurprijs en bovendien werd *Spel* genomineerd voor de Halewijnprijs (Stephanenter.nl; Bernaerts 2012:1).

Grip (2011) is een roman die volledig plaats vindt op één dag in 2007. Vincent en Paul zijn uitgenodigd voor een reünie in Martins en Lottes nieuwe huis in Swansea. Als jonge twintigers ondernamen de vier vrienden een adembenemende reis naar de Noorse Lofoten. Via drie verschillende standpunten beleeft de lezer via flashbacks deze reis. De lezer komt bovendien te weten dat de drie mannelijke reisgenoten allemaal een oogje hadden op Lotte. Een eerste belangrijk thema in *Grip* is het geheugen. De hele roman is een aaneenschakeling van herinneringen aan een reis die door de verschillende personages op een andere manier beleefd werd. Vooral in de hoofdstukken waarin Paul als focalisator optreedt, komt deze thematiek uitvoerig tot uiting (Bernaerts 2013:5). Een tweede terugkerend gegeven heeft te maken met de tijd en de pogingen die de personages aanwenden om die te controleren en te verlengen (Bernaerts 2013:6). Op de dag van de reünie verschijnt een krantenartikel over de

onsterfelijkheidspil en Paul gebruikt dit artikel om het ijs te breken met zijn vroegere reisgenoten. De roman gaat over de constante zoektocht naar geluk en over de vraag of het viertal tijdens hun reis gelukkig was of niet. De personages vragen zich geregeld af of ze zich ooit nog gelukkiger zullen voelen dan toen (Lezenvt.nl; Bernaerts 2013:4). Deze zoektocht naar geluk komt op verschillende plaatsen expliciet naar voren in varianten van de volgende uiting: 'Zo gelukkig zullen we nooit meer worden' (*Grip* 27).

In zowel het interview op Lezenvt.nl als het interview in *Humo* (Schaevers 2012:129) wijst Enter op het belang van zen in *Grip*. Dit gegeven ontleende de schrijver aan de Japanse haiku-dichter Basho (Schaevers 2012:129). Op pagina 4 van de roman doet een haiku van Basho dienst als motto. Een andere verwijzing naar deze zeventiende-eeuwse Japanner lezen we op pagina 163, waar een haiku geparafraseerd wordt: 'Hij werd gebroken, en weer gebroken – toch bleef de zon in het water' (*Grip* 16). Hoewel Enter vindt dat de hele roman onderbouwd is door deze zengedachte, vind ik dat het sublieme – zoals bijvoorbeeld Edmund Burke het beschreef in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) – meer overeenkomsten vertoont met de thematiek in *Grip*. Een sublieme ervaring kan volgens Burke ontstaan wanneer een overweldigend fenomeen waargenomen wordt vanop voldoende afstand. De menselijke psyche ervaart een combinatie van angst en verwondering (Shaw 2006:5).⁴ *Grip* werd in 2012 geselecteerd voor de Gouden Boekenuil, de Libris Literatuurprijs en de AKO Literatuurprijs. De roman wist bovendien enkele prijzen in de wacht te slepen, zoals de Lezersprijs van de Gouden Boekenuil, de F. Bordewijkprijs en de C.C.S. Croneprijs (Stephanenter.nl; Bernaerts 2013:1).

1.3 Receptie

De vele prijzen die *Grip* ontving, tonen aan dat Enters schrijfstijl geapprecieerd wordt door de recensenten. In *Ons Erfdeel* is Offermans (2004:756) erg lovend over de roman *Lichtjaren*:

Tallose schitterende observaties (ook letterlijk, Enter is op zijn best als het om vluchtige visuele schitteringen gaat), tallose haarfijne karakter- en gedragsanalyses in hypothetische formuleringen, in termen van vermoedens en mogelijkheden – afsluitende etiketten blijven achterwege. (Offermans 2004:756)

⁴ Deze thematiek van het sublieme komt later nog aan bod in '1.4 Stijl en thematiek in *Spel* en *Grip*' en in '3.2 Natuur in metaforen en het sublieme'.

Het observatievermogen van Enter en de precisie van zijn beschrijvingen (Rymenants 2012:142) zijn terugkerende constanten in de receptie van zijn boeken. Die extreme vorm van waarnemen draagt bij tot de fijnzinnige psychologie van de personages (Offermans 2004:755). Ook de subtiliteit van de gekozen thema's wordt vaak geprezen (Bernaerts 2012:12). In *Lichtjaren* blijkt Enters virtuositeit uit zijn keuze voor een thema als klassieke muziek, want 'niets is zo moeilijk als het onder woorden brengen van de zintuiglijke en mentale sensaties bij het beluisteren van klassieke muziek' (Offermans 2004:756). Naast het observatievermogen en de verfijnde thematiek, wordt ook de subtiele structuur van Enters boeken geprezen (Bernaerts 2012:12). *Lichtjaren* is bijvoorbeeld bijzonder goed gestructureerd, maar op een onopvallende manier. De verhaallijnen vloeien zodanig subtiel in elkaar over dat de lezer het amper merkt (Offermans 2004:756). Ook de stijl wordt vaak sterk gewaardeerd in de boeken van Enter. Zo heeft Vlaar (2011) het over 'een virtueuze stijl'.

Hoewel het grootste deel van de literaire kritiek erg positief en lovend is over het werk van Enter, zijn er toch enkele negatievere reacties. Janssen (2004) noemt Enter dan wel een stilist, maar ze vindt zijn taal nogal traag en te beschrijvend. Een ander onderwerp van kritiek is een gebrek aan humor (bijvoorbeeld Goedegebuure over *Spel*, zoals aangehaald in Bernaerts 2012:13; Janssen 2004 over *Lichtjaren*). Blom (2004) beschrijft *Lichtjaren* als '[s]tijlvast, zonder een greintje ironie, wezenlijk koud en afgesneden van zijn emoties [eigen cursivering, HP]'. Ten slotte is er ook kritiek op de ondergeschiktheid van de inhoud ten voordele van de stijl (Bernaerts 2012:13).

De stijl is enerzijds het belangrijkste onderwerp van de vele loftuitingen, maar anderzijds zorgt de overmatige aandacht voor stijl ervoor dat sommige lezers niet altijd geboeid blijven door het verhaal. Volgens Vlaar (2011) is de oorzaak een gebrek aan een wereldbeeld, want 'de buitenwereld, daar doet Stephan Enter niet aan'. De gesofisticeerde stijl laat het estheticisme nog beter tot zijn recht komen. 'Stijl is het eerste en laatste criterium. Een verhaal is pas goed als de stijl de suggestie van authenticiteit wekt. En dat kan alleen maar door goed kijken en sober schrijven' (Enter, zoals geciteerd in Blom 2004). Weliswaar zorgt die extreme aandacht voor de stijl ervoor dat er over de inhoud weinig wordt meegedeeld. In *Lichtjaren* observeert Nils de werkelijkheid vanuit zijn achtergrond als sterrenkundige. Die wetenschappelijke houding wordt beklemtoond door de stijl: 'Soms heeft het er de schijn van dat Enter koketteert met die stijl, dat hij opzettelijk probeert je te irriteren met de "nutteloze bespiegelingen" van Nils' (Blom 2004). De meeste negatieve reacties over Enter hebben te maken met dit gebrek aan inhoud en het teveel aan aandacht voor de stijl. Dirks (2012) verwoordt de discrepantie tussen stijl en inhoud als volgt: 'Het verhaal is te goed voor de schrijfstijl. Of de stijl is te goed voor het

verhaal.⁵ Dirks vindt dat de ‘soms overduidelijk gekunstelde zinnen vol rake vergelijkingen’ de lezer te veel afleiden. Ik vind dat Dirks hier iets te streng is voor Enter. Hij laat uitschijnen dat de enige troef van *Grip* de schrijfstijl is, hoewel ook zeker het verhaal bijzonder boeiend en vernieuwend is. De beeldende schrijfstijl hoeft bovendien niet af te leiden, maar – zoals zal blijken uit de metaforenanalyse – kan de thematiek ondersteunen. De metaforische beeldentaal maakt het verhaal levendiger en laat de inhoud beter tot zijn recht komen.

De reacties over Enters romans zoals we die lezen bij kenners is slechts één aspect van de receptie. De literaire critici hebben een getraind oog en doorzien de mechanismen die een schrijver aanwendt in een roman. Heinen (2012) beweert dat Stephan Enter een schrijver is die vooral door collega-schrijvers en andere kenners geapprecieerd wordt. *Grip* zou hier verandering in kunnen brengen. Ik vind het belangrijk om ook de stem van de gewone lezer te horen om een oordeel te vormen over de algemene receptie van Enter. Om te weten te komen wat het grote publiek vindt van Enter, deed ik een rondvraag bij de leden van de leesclub van Davidsfonds Dendermonde en de leesclub van Femma Dendermonde.⁶ Voor de leesclub van Davidsfonds Dendermonde stond *Grip* op 4 oktober 2012 op het programma en voor Femma vond de bespreking van *Grip* plaats op 10 oktober 2012. Ik stuurde een mailtje naar de leden met de vraag of ze een korte neerslag wilden schrijven over hun appreciatie van het boek *Grip* en over Enters schrijfstijl. Op die manier hoopte ik te ontdekken hoe een gemiddelde lezer nadenkt over Enters boeken en over zijn metaforengebruik. In de eerste bijlage ‘receptie *Grip*’ zijn die lezersreacties opgenomen. De algemene appreciatie van deze roman is behoorlijk positief. Nicole, Christine, Jenny, Leonora, Lieve en Pascale geven allemaal te kennen dat ze *Grip* graag hebben gelezen. Enkel Liliane kon zich niet echt vinden in deze roman: ‘het boek laat me eigenlijk koud’ (bijlage 1). Ook Christine geeft aan dat het even duurde vooraleer ze zich betrokken voelde in het verhaal. Christine zegt zelf dat ze niet zoveel leest en volgens mij heeft het onvermogen tot identificatie hiermee te maken. Door het gebrek aan actie moet het verhaal zijn eigenheid en charme halen uit andere elementen, zoals taalgebruik, thematiek, stilistiek en uitwerking van de personages.

Naast de algemene appreciatie was ik vooral geïnteresseerd in de receptie van Enters stijl bij de niet-professionele lezer. Christine let niet echt op de stijl wanneer ze een boek leest. Nicole analyseert Enters stijl wel bijzonder nauwkeurig en beseft dat onder andere vergelijkingen een belangrijke rol spelen in Enters taalgebruik. Jenny heeft het over een ‘sobere klare mooie stijl’ (bijlage 1) en Leonora vindt de stijl ‘bijzonder beeldend’ (bijlage 1). Liliane vindt het ‘heel

⁵ Dirks (2012) blijkt het boek niet zeer grondig gelezen te hebben. Hij heeft het immers over Rachel wanneer hij Lotte bedoelt.

⁶ Femma is de nieuwe naam van KAV die sinds 12 mei 2012 in gebruik is.

“schoon” geschreven, mooie taal en beelden’ (bijlage 1), maar toch is dit voor haar geen garantie om *Grip* goed te vinden. Lieve apprecieert het dat *Grip* vlot leest, want Enter gebruikt ‘geen te poëtische zinnen die je driemaal moet herlezen om ze te vatten, maar toch beeldrijk’ (bijlage 1). Pascale uit haar mening over Enters stijl in enkele poëtische bewoordingen: ‘Enter is poëet als hij de zee een adem geeft, deze langs het gezicht van zijn personage laat lopen, een traan laat rollen over diens gezicht om tot slot de zee rimpels te geven’ (bijlage 1). Het is opvallend dat ze haar verslagje begint met enkele metaforen. Ik denk dat ik uit de reacties van Liliane, Christine, Leonora, Lieve, Jenny en Pascale kan afleiden hoe de gemiddelde lezer nadenkt over stijl. Ze vinden het prettig dat het verhaal vlot leest en merken wel degelijk een verschil met andere auteurs. Toch is het niet vanzelfsprekend dat ze exact kunnen benoemen hoe Enter deze bijzondere en beeldende stijl praktisch uitwerkt. In deze eindverhandeling worden de metaforen, die een groot aandeel hebben in het beeldende karakter van Enters stijl, nader onderzocht en besproken in Enters twee recentste romans: *Spel* (2007) en *Grip* (2011).

1.4 Stijl en thematiek in *Spel* en *Grip*

De auteur zelf heeft een opmerkelijke visie over zijn verhaalstijl. In het interview op Lezentv.nl beschrijft hij zijn stilistische vingerafdruk als de precisie waarmee hij naar de dingen kijkt. Enter kruipt zo diep in een situatie, gedachte of metafoor totdat hij iets nieuws vindt (Lezentv.nl). Enter beklemtoont deze gedachte ook in een interview op Stephanenter.nl. Op de vraag ‘Waar moet een goede roman volgens u aan voldoen?’ antwoordt hij:

Stijl, stijl, stijl. De zinnen moeten een toon en een melodie hebben die gemaakt lijken voor het betreffende boek. En in die zinnen moeten beelden en metaforen voorkomen waarvan ik als lezer denk: ja, dat is zo, wat mooi, ja dat is precies goed gezien, en dat had ik zelf ook kunnen zien maar om de een of andere reden is dat nooit gebeurd en nu laat deze schrijver het mij zien. (Stephanenter.nl)

In het verlengde van deze gedachte is de stijl van Enter erg beeldend. Het gebruik van metaforen valt op in Enters taalgebruik en op het eerste gezicht keren bepaalde metaforen terug in beide romans. Het belang van stijl komt heel sterk naar voren in de interviews met de auteur op Lezentv.nl en Stephanenter.nl. Pas in tweede instantie vindt de auteur personages belangrijk en als derde streeft Enter naar een subtiele plot. Net zoals uitgelegd werd in de receptie, is de plot geheel ondergeschikt aan de personages en aan de stijl (Stephanenter.nl).⁷

⁷ Zie ‘1.3 Receptie’.

Niet alleen op stilistisch vlak is er heel wat samenhang tussen de romans, ook op thematisch vlak zijn er terugkerende motieven en onderwerpen, zoals de herinnering en de werking van het geheugen. Verschillende verhalen worden verteld aan de hand van de herinneringen van een personage, 'want herinneringen wortelden altijd dieper, zo bleek wanneer je ze stevig omhoogtrok' (*Grip* 47).⁸ Een verhaal brengt blijkbaar altijd een ander verhaal met zich mee en door verschillende associaties ontstaat een volledig verhaal.

De ontzagwekkende bergen en de sublieme ervaring die daarmee samenhangt vormen een tweede belangrijk thema. Bergen en natuur in het algemeen zijn niet alleen in zijn romans prominent aanwezig, ze hebben bovendien bijgedragen tot het schrijverschap van Enter. In het interview op *Lezenvt.nl* vertelt hij dat de Zwitserse bergen de schrijver in hem naar boven hebben gehaald.⁹ Ook in *Lichtjaren* heeft Enters beschrijving van de bergen veel weg van een sublieme natuurervaring:

Een uur nadat we Basel achter ons hadden gelaten doemden in de verte, boven de al rozig kleurende wolkenstrook aan de horizon in het zuiden, als in een fata morgana van links naar rechts de witte Alpentoppen op, zo majestueus in het gelid dat het me – ook al was dit voor mij de derde of vierde keer – weer overrompelde. (*Lichtjaren* 210-211)

Ook in *Spel* is Zwitserland zichtbaar aanwezig. In het laatste verhaaltje 'Scrabble' (*Spel* 198-269) beschrijft Norbert het uitzicht vanuit de trein:

Achter het raam opende zich het Rhônedal: onder het smetteloze blauw van de ochtend leek het op wat ik me bij het paradijs voorstelde. Aan de overkant rezen ontzaglijke, haarscherp afgetekende bergen op. De bossen die uit het dal naar boven toe in weiden overliepen lagen er als een groenfluwelen vacht tegenaan en nog verder naar boven hadden ze scherpgekartelde toppen, sommige wit als zwanedons [sic], waar de hele stralende hemel op rustte. (*Spel* 221-222)

Enter gebruikt in zijn beschrijving woorden als 'ontzaglijk' en refereert hiermee aan het sublieme zoals het eerder beschreven werd.¹⁰ In *Grip* staan niet de Alpen, maar de Lofoten centraal. Het leven van Vincent, Martin, Lotte en Paul is gekleurd door hun gezamenlijke tocht door Noorwegen. Het sublieme ligt er ook hier vingerdik op. Lotte wordt bijvoorbeeld

⁸ Zie '3.3.2 Herinneringen'.

⁹ Zie '1.1 Biografie'.

¹⁰ Zie '1.2 Oeuvre'.

vergeleken met *The Wanderer*, een schilderij van Caspar David Friedrich (*Grip* 117).¹¹ In dit schilderij kijkt een man uit over een woest en overweldigend natuurlandschap. Als lezer is het niet zo moeilijk Lotte in dezelfde positie te plaatsen.

De twee thema's die hier al kort behandeld werden, zijn natuurlijk niet de enige die terug te vinden zijn in *Spel* en *Grip*. Andere thema's worden verder in deze scriptie uitgewerkt.¹² Het lijkt alsof metaforen als motief kunnen dienen om zo bij te dragen tot de basis van een thema. Ook dat idee wordt later nog onderzocht.

¹¹ Nicole De Mey van de leesclub van Davidsfonds Dendermonde wijst ook op deze verwijzing naar Friederich.

¹² Zie '3 Metaforenanalyse'.

2. Theoretisch model

Om tot een correcte en gefundeerde analyse te komen van de metaforen in het proza van Stephan Enter, heb ik een theoretisch model nodig dat duidelijk maakt wat metaforen zijn en hoe ze in een literaire tekst functioneren. Aan de hand van het werk van Peter Stockwell (2002) en Miriam Taverniers (2002) leg ik uit wat een metafoor is om vervolgens te bekijken op welke manieren een metafoor tot uitdrukking kan komen door middel van stijlfiguren of andere talige constructies. Stockwells boek *Cognitive Poetics. An introduction* (2002) is een meerwaarde voor mijn onderzoek omdat de auteur metaforen kadert in de conceptuele linguïstiek. Hij zorgt voor een breed overzicht van enkele concepten en benadert de begrippen bovendien met de nodige diepgang. Ook in het artikel 'Metaphor' legt Taverniers (2002) enkele basisbegrippen grondig en helder uit. Een combinatie van deze twee recente en geactualiseerde basisteksten over metaforen stelt mij in staat de nodige begrippen omtrent metaforen grondig toe te lichten om ze nadien zelf te hanteren. Het tweede deel van het theoretische luik zal *mind style* centraal stellen. Hiervoor gebruik ik teksten van Roger Fowler (1981; 1986; 1989), Elena Semino (2002), Geoffrey Leech en Mick Short (1981) en Elena Semino en Kate Swindlehurst (1996). Het derde en tevens laatste stukje van de theorie behoort tot het domein van de narratologie. Ik zal de begrippen focalisator en verteller toelichten aan de hand van *Vertelduivels*, geschreven door Luc Herman en Bart Vervaeck (2001).

2.1 Metaforen

De oorsprong van het woord *metafoor* moeten we zoeken in het klassieke Grieks (Taverniers 2002:1). De term is een samenstelling van de Griekse stam *meta-* (tussen) en *phora*, dat op zijn beurt afgeleid is van het woord *pherein* (dragen). Letterlijk betekent *meta + foor* dus iets in de aard van 'overdragen'. Het woord *meta* geeft aan dat er twee aspecten zijn in een metafoor en *pherein* omvat een beweging tussen de twee. De letterlijke betekenis van het woord *metafoor* impliceert bijgevolg een beweging of overdracht van een object naar een ander (Taverniers 2002:1).

Stockwell (2002:105) maakt een opdeling tussen de stilistische realisatie van een metafoor en de onderliggende conceptuele inhoud. Voor mijn scriptie maak ik gebruik van deze conceptuele invulling van de metafoor binnen de conceptuele linguïstiek. De stilistische realisatie zal ik

verder opsplitsen in stijlfiguren enerzijds en grammaticale constructies anderzijds. Deze opdeling licht ik verder nog toe aan de hand van enkele voorbeelden.

In het theoretische deel over metaforen wil ik eerst en vooral enkele basisbegrippen introduceren die verder nog aan bod zullen komen. Ik begin met een toelichting over de conceptuele metafoer en ga vervolgens verder met de uitleg over twee begrippenparen: micrometaforen versus megametaforen en dode versus levende metaforen. Het grootste deel over metaforen omvat een uiteenzetting over de verschillende stijlfiguren en grammaticale realisaties waarin een metafoer kan voorkomen in een literaire tekst. Eigen bevindingen uit de romans *Grip* en *Spel* van Stephan Enter worden hier gecombineerd met de inzichten van Taverniers (2002) en Stockwell (2002).

2.1.1 Conceptuele metafoer en blending

Traditionele theorieën onderscheiden in elke metafoer een *tenor* en een *vehicle* (Stockwell 2002:106). Het *vehicle* is het element dat uitgelegd wordt in termen van iets anders. Het is een onbekend of onduidelijk gegeven dat letterlijk aanwezig is. Het *vehicle* wordt vergeleken met de *tenor*, een bekend element of concept dat niet letterlijk aanwezig is. De vergelijking tussen *tenor* en *vehicle* gebeurt op basis van gemeenschappelijke kenmerken, die *ground* genoemd worden. Een metafoer die het verschil tussen *tenor*, *vehicle* en *ground* illustreert, is de volgende: 'De strook sneeuw was vijftien meter breed – een nauwelijks door de zon aangeraakte deken die uitnodigde erop te stappen en naar de overkant te lopen' (*Grip* 29). Het onbekende gegeven, 'de strook sneeuw' (*vehicle*), wordt uitgelegd in termen van iets anders, 'een deken' (*tenor*). Op die manier kan de lezer zich een voorstelling maken van hoe die specifieke strook sneeuw er in dat geval uitzag. De *ground* van deze metafoer is in dit voorbeeld een platte oppervlakte. De cognitieve taalkunde maakt echter geen gebruik van deze terminologie, maar werkt in plaats daarvan met de begrippen *source* en *target*, te vergelijken met respectievelijk *tenor* en *vehicle* (Stockwell 2002:106; Taverniers 2002:4). In het voorbeeld is 'de strook sneeuw' dus *target* en 'een deken' *source*. Verder in de scriptie gebruik ik vooral de Nederlandse termen bron- en doeldomein.

Taverniers (2002:4-5) lijst in haar artikel drie bedenkingen op over cognitieve metaforen. Als eerste heerst binnen de cognitieve linguïstiek de overtuiging dat alle betekenis voortvloeit uit ervaring. Ten tweede kunnen conceptuele metaforen bijdragen tot betekenisgeving en structurering. De structuur van een donordomein wordt overgedragen op het domein van de ontvanger (Taverniers 2002:5-6). Een voorbeeld hiervan is wanneer gevoelens (de ontvanger) op

een verticale as (de donor) worden geprojecteerd. Mensen associëren blij gevoelens met hoog en negatieve met laag. Die denkwijze is gereflecteerd in het gebruik van metaforen, zoals in 'I'm feeling down' (Taverniers 2002:5). Als derde geeft Taverniers (Taverniers 2002:5;7) aan dat conceptuele metaforen erg systematisch zijn. Er zijn dikwijls hiërarchische structuren te ontdekken in gebruikte metaforen. De metafoor 'purposeful life is a journey' is erg algemeen van aard en omvat de meer specifieke metafoor 'a career is a journey' (Taverniers 2002:7).

Binnen het domein van de conceptuele linguïstiek introduceert Taverniers (2002:9) bovendien het concept *blending* in haar artikel. Dit concept is afkomstig van Fauconnier en Turner: 'Conceptual integration, which we also call *conceptual blending*, is another basic mental operation, highly imaginative but crucial to even the simplest kinds of thought' (Fauconnier/Turner 2002:18). *Blending* is een onzichtbare en onbewuste activiteit die in ongeveer alle aspecten van het menselijk leven en in verschillende soorten taalgebruik aangewend wordt (Fauconnier/Turner 2002:18). Er wordt van *blending* gesproken zodra twee of meer mentale ruimten op elkaar betrokken worden. Fauconnier en Turner leggen die *mental spaces* als volgt uit: 'Mental spaces are small conceptual packets constructed as we think and purposes of local understanding and action' (Fauconnier/Turner 2002:40). Wanneer twee van die mentale ruimten interageren, ontstaat een metafoor. De *blending* theorie legt metaforische uitdrukkingen uit aan de hand van conceptuele netwerken van verschillende mentale ruimten (Fauconnier/Turner 2002:15; Semino 2002:114). Er zijn twee *input*-ruimten (Fauconnier/Turner 2002:40-41), die overeenkomen met *source* en *target*. Verder is er een generische ruimte (Fauconnier/Turner 2002:41) die de gemeenschappelijke conceptuele structuur van *source* en *target* bevat (vergelijkbaar met *ground*). De vierde mentale ruimte is de *blended space* of kortweg de *blend*, waar materiaal van beide *input*-ruimten gecombineerd wordt en interageert (Fauconnier/Turner 2002:41-42; Semino 2002:114). In deze ruimte ontstaat de metafoor zoals hij voorkomt in een tekst.

Ik probeer het concept *blending* verder te duiden aan de hand van een voorbeeld uit *Spel*. Norbert reist met zijn oma met de nachttrein naar Zwitserland. Ze slapen in een stapelbed en wanneer Norbert naar beneden kijkt ziet hij dat de borst van zijn oma bloot ligt. Alsof Norbert hiervan nog niet genoeg onder de indruk is, kijkt zijn oma hem bovendien plots aan. De arme jongen zit nogal in met het voorval en vindt de trein plots beklemmend: 'Ik probeerde te ontsnappen – de trein was een duikboot en schijnsels die door het gordijntje drongen werden zeemonsters met lichtgevende ogen' (*Spel* 217). De eerste *input*-ruimte bevat de volgende gegevens: 'trein', 'schijnsels die door het gordijntje drongen'. De tweede *input*-ruimte bevat 'duikboot' en 'zeemonsters met lichtgevende ogen'. De generische ruimte combineert

eigenschappen uit beide input-ruimten, namelijk een beklemmende omgeving, vreemde lichten, angstgevoelens enz. De *blended space* geeft ten slotte betekenis aan de metafoor: ‘de trein’ is ‘een duikboot’ en ‘schijnsels’ zijn ‘zeemonsters met lichtgevende ogen’. Aan de hand van deze *blending* theorie kunnen metaforen nauwkeurig onderzocht worden. Voor een uitvoerige analyse van een welbepaalde metafoor, zal ik hieronder gebruik maken van de *blending theory* (Fauconnier/Turner 2002).

2.1.2 Enkele begrippen

Metaforen werden door verschillende linguïsten reeds grondig onderzocht en opgedeeld in allerlei categorieën. In deze scriptie worden slechts enkele begrippen en opdelingen gebruikt uit de artikels van Taverniers (2002) en Stockwell (2002). Bij de metaforenanalyse van *Grip* en *Spel* zal ik gebruik maken van de begrippen micro- en megametafoor. Wanneer een bepaalde conceptuele metafoor herhaaldelijk voorkomt in een tekst, spreekt Stockwell (2002:111) van een megametafoor. Deze overkoepelende metaforen treden op in sleutelpassages en dragen vaak bij tot het thema van de tekst. Stockwell wijst op het belang van megametaforen voor het algemene tekstbegrip en de betekenis van de tekst: ‘Megametaphor is a conceptual feature that runs throughout a text and can contribute to the reader’s sense of the general meaning or “gist” of a work and its significance’ (Stockwell 2002:111). Megametaforen zullen in mijn eigen metaforenanalyse in het proza van Enter een cruciale rol spelen. Er zal onder andere onderzocht worden of de megametaforen die in de ene roman gebruikt worden, ook opduiken in de andere of niet. Megametaforen worden gerealiseerd door verschillende specifieke realisaties, die micrometaforen worden genoemd (Stockwell 2002:111). Volgens mij komen megametaforen vaak overeen met motieven in een verhaal, zoals bijvoorbeeld in het geval van de kloof in *Grip*.¹³

Een tweede belangrijke opdeling is het verschil tussen dode en levende metaforen (Taverniers 2002:11). Dode of gelexicaliseerde metaforen zijn ongemarkeerd opgenomen in een taal en zijn dus niet echt meer als metafoor te herkennen door de gebruiker van die taal. Een voorbeeld hiervan is ‘kaarsrecht’ (*Spel* 113). Een lezer ervaart dit woord niet meer als een vergelijking met een kaars. Het woord ‘kaarsrecht’ is opgenomen in ons lexicon en heeft niet langer de waarde van een metafoor. In deze scriptie zal ik me dan ook niet bezighouden met dode metaforen, maar me veeleer richten op de levende metaforen. Het gaat om ad hoc metaforen die nieuw zijn en enkel begrepen kunnen worden in een bepaalde context, zoals bijvoorbeeld ‘rupsachtig’ (*Spel* 76). Het woord ‘rupsachtig’ maakt geen deel uit van ons standaard vocabularium en wordt

¹³ Zie ‘2.3.2 Focalisatie en mind style in *Grip*’.

opgemerkt als een vreemde combinatie. Eventueel kunnen deze actieve en creatieve metaforen evolueren tot dode metaforen, maar in de meeste gevallen blijven het eenmalig gebruikte taaluitingen.

2.1.3 Stilistische realisaties

In *Spel* en *Grip* staan erg veel metaforen, maar ze zijn niet allemaal even gemakkelijk te ontdekken. Metaforen kunnen namelijk voorkomen in verschillende stijlfiguren. De metafoor en de vergelijking (ook wel simile genoemd) zijn twee stijlfiguren die frequent gebruikt worden bij de realisatie van conceptuele metaforen. Stockwell (2002:105) maakt het verschil tussen metafoor en simile duidelijk aan de hand van het voorbeeld 'That man is a shark' (metafoor) in relatie tot 'That man is like a shark' (simile). In het Nederlands is het opvallendste verschil tussen de metafoor en de simile het gebruik van *als* of *zoals*. Een voorbeeld van een metafoor lees ik in *Spel*: 'Ik [...] staarde omhoog en liet de grijsgroene beukestammen [sic] veranderen in stenen pilaren' (*Spel* 8). Boomstammen worden vergeleken met stenen pilaren zonder een expliciete vermelding van een vergelijkend partikel.

De simile komt voor in verschillende grammaticale constructies (Stockwell 2002:105; Taverniers 2002:31). Een voorbeeld van een simile staat in *Grip*: 'Hij [...] trok een kleine koffer op wieltjes als een weerspanning hondje achter zich aan' (*Grip* 7). De manier waarop Vincent zijn koffer achter zich aan trekt doet de verteller denken aan een tegendraadse hond die door zijn baasje wordt voortgetrokken. Bovendien kan dit impliciet iets zeggen over de tegenzin waarmee Vincent vertrekt naar de reünie. Deze vergelijking wordt gerealiseerd door de constructie *Y als X*. Een brondomein *Y* wordt aan de hand van een constructie met *als* vergeleken met een doeldomein *X*. Dit laatste concept is de metafoor.¹⁴ Een ander voorbeeld van een vergelijking vinden we in de volgende passage: 'Het was een vreemd gezicht, zo'n spierwitte sigaret tussen die zwarte vingers. En hij hield hem op een rare manier van zich af, meer zoals je een bellenblaasstokje voor je houdt vlak voor je blaast' (*Spel* 14).¹⁵ Norbert vindt dat Soefi-Ali zijn sigaret op een heel vreemde manier vasthoudt. De vergelijking met een bellenblaasstokje past in de leefwereld van Norbert. Het is opvallend dat de gebruikte metafoor aangepast wordt aan de focalisator. Bovendien stelt deze metafoor Soefi-Ali gelijk aan Norbert en daardoor wordt hij voorgesteld als kind. Dit verschijnsel waarbij metaforen aangepast zijn aan de waarnemer wordt verder nog besproken.¹⁶ De vergelijking in dit voorbeeld werd gemaakt op basis van het woordje *zoals*: *Y zoals X*. Een variant van het voorgaande zijn de vergelijkingen die opgebouwd zijn rond het

¹⁴ In de constructie-voorbeelden staat *X* telkens voor het doeldomein en *Y* voor het brondomein.

¹⁵ Zie ook '2.3.1 Focalisatie en mind style in *Spel*'.

¹⁶ Zie '2.2 Mind style'.

woord *alsof*: ‘Het is een onooglijke, vaalbruine tekkel met een ontwijkende blik – alsof hij zich schaamt voor zijn korte pootjes’ (*Spel* 55). *Of* is een verkorte vorm van *alsof*, zoals in ‘Het was of iets op mijn borst drukte, en pas toen ik mezelf dwong een paar keer diep adem te halen, werd het gevoel van paniek minder’ (*Spel* 24) of in ‘Opnieuw voelde hij een pijn of er ijs tegen zijn tanden werd geperst’ (*Spel* 50). In Enters romans zijn naast de constructies met *(zo)als* en *(als)of* nog verschillende andere constructietypes met vergelijkingen: ‘Hij had zwart haar, zo pikzwart en glanzend dat je je afvroeg of het geveerd was’ (*Spel* 78), ‘de manier waarop ze op haar benen stond, net een veulen’ (*Grip* 29), ‘zoals haar haar over het kussen is uitgewaaierd, lijkt het op het stromende wier thuis in Breve’ (*Spel* 215-216). De constructies die in deze voorbeelden aan bod zijn gekomen zijn de volgende: *zo Y dat X*; *Y, net X*; *Y lijkt op X*.

Een andere mogelijke realisatie is de metoniem, met de synecdoche als mogelijke invulling ervan (Taverniers 2002:14-15). Een metoniem beroept zich op nabijheid tussen source en target (*Algemeen Letterkundig Lexicon*¹⁷ 2012). De synecdoche, ook bekend als *pars pro toto* of deel voor het geheel, is een bijzondere vorm van metonymie waarbij een gedeeltelijke aanduiding verwijst naar het geheel: ‘van afstand gezien kroop je hier maar wat rond op een zandkorrel’ (*Grip* 33). In dit voorbeeld maakt ‘een zandkorrel’ deel uit van de aarde. Wat in het voorbeeld eigenlijk bedoeld wordt, is ‘van afstand gezien kroop je hier maar wat rond op aarde’. In plaats van deze letterlijke constructie heeft de auteur gekozen voor een gedeeltelijke verwijzing, waarbij ‘een zandkorrel’ verwijst naar ‘de aarde’. Stockwell (2002:107-108) geeft in zijn handboek nog verschillende andere vormen van stilistische realisaties met telkens een voorbeeld uit *Spel* of *Grip* bij. Hij vermeldt onder andere samenstellingen, zoals bijvoorbeeld ‘zoetwatergeloof’ (*Grip* 55). Een voorbeeld van een partitieve constructie is ‘[h]et groene oog van de bureaulamp staarde hem aan’ (*Spel* 96). Volgens Taverniers (2002:27) is ook de allegorie belangrijk in de behandeling van metaforen. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* (2012) verklaart het begrip *allegorie* als volgt: ‘Vorm van beeldspraak die een hele zin of meerdere zinnen wordt volgehouden, in tegenstelling tot de metafoor, waarbij één woord door een beeld wordt vervangen.’ Een allegorie wordt vaak ook een uitgewerkte metafoor genoemd (ALL 2012). Een voorbeeld hiervan vinden we terug in *Spel*:

We drijven. Als bontgekleurde scholen vissen bij een koraalrif drijven we in compacte maar plooibare stromen langs de kartonnen muren van het noodgebouw, en ik drijf mee, ik zwenk mee, ik rem af en versnel weer mee met alle anderen, alles heel vloeiend, en ik zie hoe plotseling voor me de massa uiteenwijkt alsof er een haai aankomt. En het is er een: niemand minder dan de Bijna-Opperhaai connector Stroevendaal; en ik wil

¹⁷ Verder afgekort als ALL.

met de anderen mee uitwijken maar het is te laat – hij heeft me gezien en zijn hand schiet vooruit en hij dreigt me desnoods zelf tot staan te brengen. [...] En ik, ik voel me vreemd opgelucht, terwijl ik me langs het rif verder laat meevoeren in de richting van een open deur waarachter mijn klasgenoten me wachten [sic] (*Spel* 163)

De schoolsituatie wordt vergeleken met een uitgewerkt zee-tafereel waarin alle actoren een eigen evenbeeld krijgen. De scholieren zijn vissen, de directeur is de Opperhaai en de onderdirecteur de Bijna-Opperhaai. Door deze vergelijkingen worden de verhoudingen in de schoolsituatie uitgedrukt.¹⁸ Stijlfiguren die Taverniers (2002:13-15) nog noemt, zijn synesthesie, paradox, oxymoron en personificatie.

Naast een opdeling in stijlfiguren kunnen metaforen ook gecategoriseerd worden naargelang de grammaticale constructies waarin ze voorkomen in een tekst. Een veel voorkomende constructie is die waarbij een doeldomein (X) gevolgd wordt door een voorzetsel en een brondomein (Y): *substantief X + voorzetsel + substantief Y*. Enkele voorbeelden hiervan zijn ‘het firmament van zijn geheugen’ (*Grip* 28), ‘een verbijsterende wrat in de aarde’ (*Grip* 72), ‘het oog van een riempje’ (*Grip* 117), ‘een heerlijk dikke matras van verende klimopbladeren’ (*Spel* 192), ‘duizend messen van licht’ (*Spel* 59) en ‘een peer in zijn keel’ (*Spel* 92). De omgekeerde constructie, waarbij het doeldomein achteraan staat, is ook mogelijk: *brondomein Y + voorzetsel + doeldomein X*. Een voorbeeld hiervan is ‘pootjes van ragdun ijzerdraad’ (*Spel* 189). De pootjes van de libel zijn zo dun dat ze van ‘ragdun ijzerdraad’ gemaakt lijken. In ‘golven, voortrollende golven met witte kammen – van steen’ (*Grip* 27) vertonen de golven gelijkenissen met rotsen. Het ene natuurfenomeen wordt hier uitgelegd in termen van het andere.

Een andere constructie die veel voorkomt in de romans van Enter is *X-achtig*, waarbij het doeldomein een adjectief wordt dat de eigenschappen van een substantief of een handeling uitdrukt. In ‘waar de vingers van haar handschoenen drenkelingachtig bovenuit staken’ (*Spel* 209) is de positie van de handen en handschoenen vergelijkbaar met een situatie waarin een drenkeling zich boven water probeert te houden. Een ander voorbeeld is ‘dat ingewikkelde kasteelachtige huis van haar ouders’ (*Grip* 14). De ingewikkelde structuur van het huis wordt vergeleken met die van een kasteel. Enter gebruikt deze constructie erg vaak in beide romans en combineert het achtervoegsel *-achtig* tot enkele originele combinaties, zoals ‘eilanden en schiereilanden met legpuzzelachtige kustlijnen’ (*Grip* 23).

¹⁸ Deze metafoor wordt in ‘3.1.3 Pubers hangen het beest uit’, verder uitgewerkt.

Voor de verdere metaforenanalyse moeten we er ons van bewust zijn dat metaforen in verschillende vormen kunnen opduiken in een tekst. De metafoor is geen eenduidig fenomeen maar verschijnt in een veelheid aan stijlfiguren en grammaticale constructies.

2.2 Mind style

Mind style is een begrip dat werd geïntroduceerd door Roger Fowler (Semino 2002:95). Fowler gebruikt deze term om te verwijzen naar de manier waarop een wereldbeeld gevormd kan worden aan de hand van taalkundige patronen in een tekst: 'Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a world-view, what I shall call a "mind-style"' (Fowler 1989:76). Fowler gebruikt de begrippen 'point of view' (Fowler 1989:75), 'point of view on the ideological plane' (Fowler 1986:150) en 'world view' (Fowler 1989:76) als synoniemen voor 'mind style' (Fowler 1989:76). Semino (2002:97) herbekijkt deze terminologie en plaatst *mind style* onder 'world view'. Volgens Semino is *mind style* een onderdeel van het wereldbeeld in plaats van een equivalent ervan zoals bij Fowler. De wereldbeelden die met *mind style* worden benoemd, zijn persoonlijk en cognitief van aard en dus vormt *mind style* een beperkt onderdeel van het zeer algemene begrip wereldbeeld (Semino 2002:97). *Mind style* kan verwijzen naar het wereldbeeld van één persoon of van een groep personen met dezelfde cognitieve eigenschappen.

Leech en Short (1981:188) vinden dat *mind style* in een roman te maken heeft met stijl. In die context is *mind style* een realisatie van een 'narrative point of view' (Leech/Short 1981:188). In *Grip* kunnen we op deze manier de karaktertrekken van Martin bijvoorbeeld terugvinden in het taalgebruik en in *Spel* kunnen we uit de taal waarin Norbert gepresenteerd wordt, afleiden wat voor iemand hij is. Het omgekeerde is echter niet noodzakelijk waar. Het is niet omdat we het gezichtspunt van een personage kennen dat we toegang hebben tot zijn of haar *mind style* (Semino/Swindlehurst 1996:145). Het is dus niet omdat we weten dat Norbert een kind is dat er meteen opvallende sporen van zijn *mind style* in de tekst terug te vinden zijn. Hieruit blijkt het belang van een splitsing tussen de begrippen 'ideological point of view' en *mind style* (Semino/Swindlehurst 1996:146). 'Ideological point of view' verwijst specifiek naar gedragingen, geloof, waarden en oordelen die gedeeld worden tussen mensen uit dezelfde sociale, culturele of politieke groep. *Mind style* daarentegen verwijst naar de mentale mogelijkheden van een individu. Het geeft weer hoe een specifieke realiteit waargenomen wordt en hoe iemand zich hier een beeld over vormt in cognitieve termen (Semino/Swindlehurst 1996:146).

2.2.1 Linguistic criticism

In verband met *mind style* wil Fowler (1981:25) aan *linguistic criticism* doen. Fowler is er zich van bewust dat alle kennis en alle objecten constructies zijn die gebaseerd zijn op iemands perceptie van de wereld. Fowler (1981:25-26) wil met zijn *linguistic criticism* geen waarheden onthullen of illusies doorprikken. Zijn doel is om een bewustzijn te creëren omtrent subjectiviteit in teksten:

What it [linguistic criticism] can do is demonstrate the representedness of knowledge, the ordering of the symbolic structures through which this is achieved, and postulate the causes and consequences of these processes: and it can offer the possibility of alternative representations. (Fowler 1981:26)

Hoewel Fowler (1981:25-26) het in dit fragment niet letterlijk heeft over *mind style*, kunnen we er toch vanuit gaan dat hij hierop alludeert. *Mind style* is het proces dat ervoor zorgt dat iemands perceptie doorschemert in de tekst. *Linguistic criticism* is een leeswijze die rekening wil houden met de subjectiviteit die *mind style* met zich meebrengt.

2.2.2 Mind style in literaire verhalen

Fowler (1989:76) haalt aan dat iemands persoonlijkheid, denkwijze en sociale klasse – al dan niet bewust – tot uiting komen in om het even welk soort taalgebruik.

Language is a powerfully committing medium to work in. It does not allow us to ‘say something’ without conveying an attitude to that something. When we speak or write, the words and sentences we choose resonate for our hearers and [...] readers, emitting potential significances which are only partly under our control. The novelist, though usually writing slowly and with care, is subject to the same kinds of pressure-to-mean as is a casual, spontaneous conversationalist. (Fowler 1989:76)

Mind style is volgens Fowler (1989:77) dus ook van toepassing op auteurs van literaire werken, en wel op twee manieren. Enerzijds zal de stijl van een schrijver sporen bevatten van de historische context waarin die zich bevindt (Fowler 1989:77). Bovendien hangt het taalgebruik af van hoe een schrijver de werkelijkheid interpreteert en ervaart (Leech/Short 1981:188). Verschillende moderne literatuurwetenschappers bekritisieren dit soort *intentional fallacy* (Encyclopædia Britannica Online). Een tekst moet niet gelezen worden in relatie tot zijn auteur

maar als een gegeven op zich. Fowler is het hier echter niet mee eens en vindt 'this absolute dissociation from biography' moeilijk aan te nemen (Fowler 1981:79). De *mind style* waarin de ideeën van een auteur gereflecteerd worden in zijn werk, bespreek ik verder niet. Anderzijds is *mind style* ook van toepassing op het niveau van de vertelling: 'the writer's drawing on sociolinguistic conventions as part of the technique of characterization' (Fowler 1989:77). Hoewel alle teksten in aanmerking komen voor *mind style*, beperkt de praktijk zich vaak tot teksten waarin de lezer zich een beeld van de wereld moet vormen dat afwijkt van het alledaagse beeld (Semino/Swindlehurst 1996:145). Toch is het belangrijk te beseffen dat *mind style* niet beperkt is tot onbegrijpelijke teksten of verhalen over psychische stoornissen. Fowler bespreekt bijvoorbeeld ook de *mind style* van de protagonisten in de *gothic novel*.

Volgens Fowler (1989:78) wordt het taalgebruik niet enkel bepaald door de persoonlijkheid van de spreker of schrijver, maar ook door die van de ontvanger van de boodschap. In een conversatie is deze relatie tussen zender en ontvanger direct, maar ook in een roman houdt de auteur rekening met een potentieel publiek.

2.2.3 Mind style en metaforen

Fowler (1986:151) lijst een aantal aspecten op die in *mind style* een rol spelen, zoals woordenschat, transitiviteit en een aantal syntactische structuren. *Mind style* is overwegend semantisch van aard, maar kan enkel waargenomen worden als men grammaticale en lexicale constructies in het taalgebruik onderzoekt (Leech/Short 1981:189). Ook het gebruik van metaforen is dus overwegend een semantische keuze, maar is het gemakkelijkst waar te nemen via grammaticale constructies.

De link tussen *mind style* en cognitieve metaforen werd al gelegd door Semino en Swindlehurst (1996:143): 'metaphorical patterns can also be instrumental in the creation of mind style'. Deze link is pas mogelijk sinds de opkomst van de cognitieve linguïstiek: 'The cognitive approach to metaphor focuses particularly on conventional metaphors and their implications for the world view of the members of a particular culture' (Semino/Swindlehurst 1996:146). Die definitie van de cognitieve metafoor vertoont opvallend veel gelijkenissen met die van *mind style* (zie bijvoorbeeld in Fowler 1989:76). Semino en Swindlehurst (1996:146) gebruiken, in navolging van Fowler, het concept 'world view'. Metaforen zeggen iets meer over hoe iemand de wereld ervaart. De verwoording 'members of a particular culture' herinnert aan wat Semino schrijft over *mind style*: 'those aspects of world views [...] are either peculiar to a particular individual, or common to people who have the same cognitive characteristics' (Semino 2002:97). Mensen

met dezelfde achtergrond hebben vaak dezelfde ideologische standpunten en bijgevolg delen ze meestal dezelfde cognitieve eigenschappen. Cognitieve metaforen lijken – op basis van deze overeenkomsten met *mind style* – een uitstekend voorbeeld te zijn van hoe iemands perceptie en ideologie gereflecteerd worden in het taalgebruik. Semino (2002:98) bevestigt dit: ‘While a cognitive stylistic approach is relevant to the study of textual world views in general [...], it is particularly appropriate for the analysis of mind style’.

Aangezien cognitieve metaforen een onderdeel zijn van de cognitieve stilistiek kunnen we aannemen dat metaforen zich uitstekend zullen lenen voor een analyse van de *mind style* van de personages uit *Grip en Spel*. Er werden al enkele soortgelijke analyses gedaan, zoals voor het personage Bromden in Ken Kesey’s *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (Semino/Swindlehurst 1996:149-164). Anders dan in mijn analyse, die zich zal richten op waarnemers, gaat het hier over een verteller in de eerste persoon enkelvoud (Semino/Swindlehurst 1996:147;164). Dit personage, Bromden, gebruikt onder andere verschillende machinale metaforen die ervoor zorgen dat de lezer een mechanisch wereldbeeld gepresenteerd krijgt (Semino/Swindlehurst 1996:150).

2.3 Focalisatie

In de inleiding van ‘A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction’ demonstreerde Semino (2002:95) hoe *mind style* kan bijdragen tot het wereldbeeld van een narratieve tekst. Semino’s bevindingen waren gebaseerd op het werk van Roger Fowler. Die laatste had het over ‘narrative point of view’ (Leech/Short 1981:188) en verbond *mind style* dus met de verteller van een literaire tekst. In de romans van Enter wil ik onderzoeken of de talige constructies, en in het bijzonder het gebruik van metaforen, verbonden zijn met de *mind style* van de waarnemer of focalisator. Een verbinding tussen het begrip *focalisatie* en het concept *mind style* biedt een gefundeerde karakteranalyse van de verschillende personages die aan bod komen en dit kan bijdragen tot een beter tekstbegrip. Voor een definitie van focalisatie baseer ik me op de structuralistische narratologie, en meer bepaald op *Vertelduijvels* van Luc Herman en Bart Vervaeck (2001). De auteurs van *Vertelduijvels* baseerden zich op het theoretisch werk van verschillende voorgangers, zoals *Narrative fiction: contemporary poetics* van Shlomith Rimmon-Kenan uit 1983 (Herman/Vervaeck 2001:18-19).

Focalisatie verwijst naar de ‘verhouding tussen het “object” dat waargenomen wordt en het “subject” dat waarneemt’ (Herman/Vervaeck 2001:77). Het waargenomen object wordt het *gefocaliseerde* genoemd en het waarnemende subject de *focalisator*. Vooral deze laatste zal

belangrijk zijn binnen *mind style* omdat het beeld van deze focalisator gereflecteerd lijkt in het taalgebruik. Fowlers *mind style* heeft in de terminologie van Herman en Vervaeck (2001:78) te maken met de externe focalisator van een tekst. Een externe waarnemer blijft buiten het verhaal, zoals een verteller in de derde persoon (Herman/Vervaeck 2001:78). Waar Fowler geen melding van maakt, is de *mind style* van een interne focalisator, zoals onder anderen Paul in *Grip*. In het eerste hoofdstuk van deze roman doet de verteller zijn relaas in de derde persoon. De lezer ziet het verhaal echter niet door de ogen van deze verteller (of externe focalisator), maar door die van Paul als interne focalisator. Uit het metaforengebruik in verschillende passages blijkt dat niet enkel de *mind style* van de verteller doorschemert in het taalgebruik (zoals Fowler reeds bewezen heeft), maar ook die van het focaliserende personage.

Herman en Vervaeck (2001:77) benadrukken dat er met waarneming niet enkel visuele elementen bedoeld worden. Naast alle zintuigen komen ook cognitieve functies, zoals denken en beoordelen, aan bod. De perceptie van deze focalisator bepaalt en kleurt het beeld dat de lezer krijgt van de fictionele wereld. In *Grip* treedt Paul op als focalisator in het eerste en laatste hoofdstuk. In het tweede hoofdstuk is Martin de focalisator en in het derde Victor. Het gefocaliseerde is niet zo exact te benoemen omdat het afhangt van de specifieke passage waarover het gaat. Een voorbeeld dat het verschil tussen het gefocaliseerde en de focalisator illustreert, vind ik in *Spel*: 'Ik [Norbert] zag dat Theo zijn sluipgang had afgebroken en ook luisterde' (*Spel* 9). Theo is hier het gefocaliseerde en Norbert de focalisator. Zoals blijkt uit dat voorbeeld kan de focalisator samenvallen met de verteller, maar dit is niet noodzakelijk zo. Bij de focalisatie gaat het over wie de situatie waarneemt en bij de vertelling staat de stem die het verhaal vertelt centraal (Herman/Vervaeck 2001:86-87). De vertelinstantie krijgt van Herman en Vervaeck een vergelijkbaar begrippenpaar: 'Net als de focalisatie drukt het vertellen een verhouding uit tussen een actief subject en een passief object' (Herman/Vervaeck 2001:87). Op basis van deze verhouding maken Herman en Vervaeck (2001:87-88) een opdeling tussen allerlei soorten vertelinstanties, waar ik hier niet verder op inga. In het volgende deel wil ik onderzoeken wat het verband is tussen de focalisator en *mind style*.

2.3.1 Focalisatie en *mind style* in *Spel*

In *Spel* is Norbert Vijgh focalisator in alle hoofdstukken. Interessant hier is om te bekijken of de gebruikte metaforen mee-evolueren tot de taal van een volwassene, net zoals we Norbert zien opgroeien van een kind (bijvoorbeeld 'Vogeltaal', *Spel* 7-27) naar een puber ('Stoelendans', *Spel* 162-188) tot jongvolwassene ('Hofnar', *Spel* 28-38). In overeenstemming met *mind style* zou de

jonge Norbert andere metaforen moeten gebruiken dan de puberale Norbert. Een focalisator gebruikt immers metaforen die aansluiten bij de eigen leefwereld.

In de hoofdstukken waarin Norbert optreedt als kind kunnen we inderdaad heel wat metaforen opmerken die passen binnen de leefwereld van een kind. Een sigaret wordt bijvoorbeeld vergeleken met een bellenblaasstokje: ‘Het was een vreemd gezicht, zo’n spierwitte sigaret tussen die zwarte vingers. En hij hield hem op een rare manier van zich af, meer zoals je een bellenblaasstokje voor je houdt vlak voor je blaast’ (*Spel 14*).¹⁹ Voor de kleine Norbert is een bellenblaasstokje een herkenbaar referentiepunt. Daarom gebruikt hij het om iets anders mee uit te leggen, zoals de speciale positie van een sigaret. Een metafoor die twee keer wordt gebruikt, is er een waarbij een gebeurtenis wordt vergeleken met kopje onder gaan in een zwembad: ‘terwijl ik [...] langzaam kopje onder ging in een gelukzalige halfslaap’ (*Spel 17*) en ‘Het [stokje] verdwijnt, komt te midden van stuiterende en verblindend flonkerende druppels boven, en verdwijnt opnieuw – als iemand die in het zwembad telkens kopje onder wordt geduwd’ (*Spel 68*). In zijn jonge leventje heeft Norbert in het zwembad waarschijnlijk al verschillende mensen kopje onder zien duwen. Misschien is het zelfs een spelletje dat hij met vrienden graag speelt: anderen onder water duwen zonder zelf onder water te komen. Ook een bezoekje aan de schooldokter past perfect binnen de leefwereld van de jonge Norbert, net zoals een referentie aan de schoolmeester: ‘Met haar ranke vingers op zijn schouder, naar hem toe gebogen zoals de schooldokter altijd deed, bekeek ze hem aandachtig’ (*Spel 39*) en ‘Theo trekt met zijn mond alsof hij de schoolmeesterachtigheid van Sander gaat imiteren’ (*Spel 54*).

In de hoofdstukken waarin Norbert als puber optreedt, vertoont zijn *mind style* een afwisseling tussen eerder kinderlijke metaforen en metaforen die getuigen van jonge volwassenheid. Deze onbepaaldheid geeft volgens mij perfect de gemoedstoestand en het denkproces van een tiener weer. Uit een metafoor als ‘het framboosroze, vochtig glanzende hoekje waar je zoëven [sic] de zandkorrels van Klaas Vaak uit hebt gewreven’ (*Spel 133*) blijkt dat Norbert nog niet zo lang geleden afstand heeft gedaan van zijn vertrouwde kinderwereld. Hij gebruikt de concepten die hij vroeger gebruikte nog steeds, zoals ‘de zandkorrels van Klaas Vaak’. Een ander voorbeeld van deze kinderlijkheid vind ik bij voorbeelden waarin een object wordt vergeleken met een stuk speelgoed: ‘om de een of andere reden sleep je het ding [een zonnebril] sinds de zomer, waar je ook gaat, als een speelgoedbeest met je mee’ (*Spel 138*) of ‘Daar waren, in speelgoedformaat, café Centraal, en het museum, de sportzaak’ (*Spel 143*). Andere verwijzingen naar de kindertijd zie ik in ‘tot zijn vel rimpelde als crêpepapier’ (*Spel 94*) of in ‘Zonder zijn blik van Norbert af te wenden opende hij zijn mond en likte er langzaam, alsof het een ijsje was, met

¹⁹ Zie ‘2.1.3 Stilistische realisaties’.

zijn bleke tong overheen' (*Spel* 125). Naast verwijzingen naar de kindertijd hanteert een tiener ook vaak brutale en puberale taal waarin anderen het onderwerp van spot vormen, bijvoorbeeld 'Sukkels, ging het door hem heen' (*Spel* 113). Een metafoor die kan getuigen van jongvolwassenheid, is de volgende: 'je brengt je gezicht dicht bij het glas en je kijkt ernaar alsof het een stilleven is' (*Spel* 133). De knutselwerkjes van een kind zijn zelden gebaseerd op een stilleven, laat staan dat een kind er oog voor zou hebben. Een jongvolwassene heeft al meer ervaring met kunst en kent het begrip *stilleven*.

Van de volwassen Norbert zijn er niet zo veel voorbeelden als van toen hij kind en tiener was, aangezien minder verhalen dit standpunt belichten. Op basis van het materiaal dat wél voorhanden is, kon ik toch al enkele constatering doen. Wanneer de volwassen Norbert focaliseert, duiken er metaforen op in zijn *mind style* die tonen dat hij meer kennis van de wereld heeft dan een kind. Via de metaforen wordt er bijvoorbeeld verwezen naar geschiedkundige weetjes: 'als je geluk hebt, neemt hij daarbij met een pruikentijdachtige zwier zijn platte pet voor je af' (*Spel* 32). Een verwijzing naar de pruikentijd vergt enige kennis. Een kind dat al eens gehoord heeft over die periode zal dit niet meteen verwerken in zijn taalgebruik, maar een volwassene kan dat wel. Een metafoor kan ook verwijzen naar een vreemde godsdienst: 'de innerlijke berusting die hij uitstraalt doet haast boeddhistisch aan' (*Spel* 35). Ook een referentie aan een vreemde godsdienst impliceert wereldkennis. Andere voorbeelden van taalgebruik waarin de jongvolwassen Norbert zijn kennis kan etaleren zijn: 'zo begint mijn verzameling herinneringen aan die reisjes op een soort mnemonische tombe van Toetanchamon te lijken' (*Spel* 204) en 'In haar geëtste gezicht was haar neus recht als dat [sic] van een Paaseiland-beeld' (*Spel* 265). Ook 'als ze iets kon verzinnen waardoor ze niet langer ingesnoerd zat als een Japanse in haar kimono' (*Spel* 195) is volgens mij geen taalgebruik van een jong kind. Deze verwijzing naar de oosterse cultuur toont alweer aan dat de *mind style* toebehoort aan een geschoolde en mature jongeman.

2.3.2 Focalisatie en mind style in *Grip*

In *Grip* komen drie verschillende focalisatoren aan bod: Paul, Vincent en Martin. Deze personages hebben allemaal hun eigen achtergrond en karakter en volgens de *mind style*-theorie wordt hun persoonlijkheid gereflecteerd in het taalgebruik van de hoofdstukken waarin ze als focalisator optreden. Het vierde hoofdpersonage, Lotte de Greve, treedt nergens op als focalisator en wordt op deze manier een afwezigheid die de andere personages aan elkaar bindt.

Paul van Woerden komt uit een rijk protestants gezin. Hij is sterk geboeid door de werking van het geheugen, het verleden en de tijd. In *Grip* wordt hij voorgesteld als een fijnzinnig persoon (Bernaerts 2013:2). De fascinatie voor het geheugen wordt geïllustreerd aan de hand van verschillende metaforen: ‘Vincent leek opeens te levend om zich gelijktijdig in diepe vertakkingen van geheugen te bevinden’ (*Grip* 11); ‘een glimp, een weerhaakje van de herinnering, en meteen liet hij zich weer door Vincent inpakken’ (*Grip* 8) of ‘dat je herinnering bedolven raakte onder knisperende laagjes nieuwe gebeurtenissen’ (*Grip* 13). Herinneringen worden door verschillende metaforen voorgesteld als oncontroleerbaar en raadselachtig. De belangstelling voor het verleden zien we ook terug in de *mind style*, bijvoorbeeld in ‘fris en levendig [...] als twintig jaar geleden’ (*Grip* 14). Een voorbeeldje van Pauls interesse voor tijd en verleden vind ik op pagina 40: ‘Je leven wordt minder waard – of tijd wordt minder waard, die devalueert want je hebt er ineens een onuitputtelijke voorraad van’ (*Grip* 40).

Pauls fijnzinnigheid en kunstzinnige blik worden gereflecteerd in ‘de essentie van de Lofoten was het licht. Dat zou hem bijblijven: een teder, geheimzinnig en tegelijk intens weemoedig schijnsel dat in de late avond op alles neerstreek. Het deed denken aan oude schilderijen – *Gezicht op Delft* – maar dan indringender, veelomvattender’ (*Grip* 23-24). In Pauls leefwereld speelt kunst kennelijk een rol. Er zitten enkele metaforen met verwijzingen naar de beeldende kunsten in zijn *mind style*: ‘er zelden naar omkeek, vluchtig soms als naar een foto die je eens van een vergezicht had gemaakt’ (*Grip* 13); ‘Marten Toonder-land, zei Martin al op de boot vanaf Bodø en dat klopte precies, alles leek ontworpen door een tekenaar met een hang naar het uitzinnige en bevreemdende’ (*Grip* 23) en ‘de ramen van een wegschokkend treintje hadden één voor één een foto genomen’ (*Grip* 44). Vergelijkingen met fotografie en tekenkunst tonen Pauls belangstelling voor deze kunstvormen. De metafoor ‘de grillige omlijsting van je gedachten door andermans gesprekken’ (*Grip* 42) bevat een verwijzing naar een tentoonstelling waar de kunstwerken in kaders gepresenteerd worden. Aangezien ik ook literatuur als kunst zie, passen ook de volgende metaforen binnen de interesse voor kunst: ‘ze hadden de gewaarwording dat het onmogelijk zó donker kon worden – een sprookjesachtige sensatie’ (*Grip* 23) en ‘Nu werd alles rondom van blinkend staal als in een science-fictiondecor’ (*Grip* 42). Paul blijkt alvast een kenner van sprookjes en science-fiction. De voorbeelden over beeldende kunst en literatuur tonen aan dat Paul een kunstliefhebber is.

Martin Beers komt uit een lager sociaal milieu en lijkt zich de hele tijd te willen bewijzen tegenover de buitenwereld. Hij woont in Wales en werkt als hoogleraar. Vermoedelijk is Martin professor in de positieve wetenschappen, maar dit wordt niet expliciet vermeld. Voor hem zijn een nieuwe thuis en een academische job een manier om zich zowel geografisch als sociaal af te

zetten tegen zijn familie en achtergrond (Bernaerts 2013:3). Martin komt over als een erg berekend personage dat wil tonen dat hij de situatie in elke omstandigheid onder controle heeft. Die drang naar controle hangt misschien samen met zijn interesse in positieve wetenschappen. De metaforen in Martins *mind style* verwijzen dan ook geregeld naar orde en structuur: 'de geometrische structuur in het vergezicht' (*Grip* 79) of 'dan leefde je dus niet zoals iedereen dacht lineair, maar logaritmisch' (*Grip* 78).²⁰ Ook in zijn oordelen over anderen wil Martin het overzicht bewaren: 'In hun alpinistentijd had hij Lotte na zijn aanvankelijke onwennigheid haast catalogiserend bekeken – zoals hij destijds alles wat de moeite waard leek catalogiseerde' (*Grip* 86). Martins controledwang komt ook tot uiting in het volgende voorbeeld: 'Met een strenge uitdrukking, of hij nu de boel in het gareel ging houden, trok hij zijn uniformjasje aan' (*Grip* 89). Zijn afkeer tegenover zijn afkomst en verleden blijkt uit een metafoor waarin hij zichzelf vergelijkt met een 'boerenlul': 'Want anders was hij altijd een boerenlul gebleven' (*Grip* 98). Opvallend is dat hij hiervoor een term uit dat lagere milieu gebruikt. Hij doet dit om te bewijzen dat hij met dit soort taalgebruik is opgegroeid. Bovendien toont hij hoe groot het contrast is met zijn huidig – al dan niet academisch – taalgebruik.

Vincent Voogd wordt geportretteerd als een arrogante strever die zich graag beter voordoet dan hij is. Hij is de behendigste alpinist van het vriendengroepje en vindt de fysieke uitdaging van een klimtocht het belangrijkste. Hij komt uit een Zeeuws gezin met een protestantse achtergrond. Vincent heeft een lange periode in Japan gewerkt en hij lijkt zich af te zetten tegen zijn Nederlandse afkomst (Bernaerts 2013:2-3). Net als Martin is ook Vincent een erg berekend personage, of zo doet hij zich alleszins graag voor. In de *mind style* van hoofdstuk drie spreekt vooral Vincents passie voor de natuur en alpinisme. Metaforische beschrijvingen van landschappen gebeuren in de *mind style* van Vincent: 'ze bewogen zich verder Wales in – een landschap dat bedaard rees en daalde, als een reusachtig ademend lichaam' (*Grip* 128). Zijn passie voor klimmen komt goed tot uiting in de volgende passage:

het intense dat het klimmen destijds had gegeven, de overweldigende sensatie van vrijheid en geluk, waarin niet je voeten en handen de berg beklommen maar waarin de rots en de hemel en de zuivere lucht je leken mee te nemen – mee, mee omhoog. Een roes, een omarming van vergetelheid waarin je echter tegelijkertijd meer dan ooit leek te leven [...]. De sensatie werd nog verhoogd door het contact van zijn blote vingers en voeten met de kale steen, die trouwens helemaal niet zo warm aanvoelde maar juist bij elke aanraking warmte uit hem leek te zuigen (*Grip* 173-174)

²⁰ Zie ook '3.1.1 De vergankelijkheid van de tijd'.

Klimmen wordt vergeleken met een roes waarin de klimmer weinig autonomie heeft en zich puur gevoelsmatig laat meeslepen. Het contact met de stenen wordt vergeleken met warmte die uit iemand gezogen wordt. Bovendien getuigt Vincents *mind style* van arrogantie: ‘hij was onoverwinnelijk, hij bestond uit stalen vezels’ (*Grip* 175). Vincent lijkt een hoge dunk van zichzelf te hebben, maar tegen het einde van het verhaal blijkt dit slechts een masker. De lezer komt bijvoorbeeld te weten dat Vincents carrière in Japan allesbehalve succesvol is (*Grip* 172). Wanneer Vincents koffer meegenomen wordt door de opkomende zee, zijn de eeuwige zelfbeheersing en controle even aan het wankelen: ‘Vincent grinnikte hoofdschuddend – het kon domweg niet wat er nu gebeurde; dat hem dit overkwam. Hij verwachtte een oplossing, een verklaring die alles herstelde’ (*Grip* 165). Op het einde van de roman blijkt de zelfzekere Vincent zelfs te willen toegeven dat hij een zware fout heeft gemaakt, ‘de klassiekste en meest amateuristische klimmersfout die er bestond: hij had in al zijn bezieling niet verwacht dat hij zijn doel niet zou bereiken, en geen moment stilgestaan bij een eventuele route terug’ (*Grip* 176). Vincent geeft hier toe dat hij een domme fout gemaakt heeft die belangrijke gevolgen kan hebben. Hij doet zich niet langer voor als de perfecte klimmer en wordt hierdoor menselijker en gevoeliger voorgesteld.

Lotte is het grote verdwijnpunt waar het hele verhaal om draait (Bernaerts 2013:3). Het enige dat we over haar weten is dat ze kunstenaars is en als twintiger vaak onuitstaanbaar en sarcastisch kon reageren op situaties (Bernaerts 2013:3). De afwezigheid van Lotte in de structuur van de roman wordt gereflecteerd in de verhaalruimte door middel van het motief van de kloof (Bernaerts 2013:5). Ten eerste is er het gat waar Lotte in valt. De plek waar Lotte door de sneeuw valt, vormt een letterlijk verdwijnpunt:

[Paul] zag [...] hoe Lotte plots onderuitschoot; ze zakte eerst alleen tot haar middel door de sneeuwlaag en bleef met een harde klap hangen op haar ellebogen, stortte vervolgens met een ruk verder omlaag. (*Grip* 30)

Vincents benarde situatie aan de steile wand van de Welshe kliffen is een ander voorbeeld van natuurlijke kloof. Door een stomme klimmersfout denkt Vincent niet goed na over de situatie en begint de rots zomaar te beklimmen: ‘Een roes, een omarming van vergetelheid waarin je echter tegelijkertijd meer dan ooit leek te leven, waarin al je zintuigen tot verrukking werden gebracht’ (*Grip* 174). Een derde referentie naar gaten horen de personages in de metrostations in Londen: ‘[D]e metro kwam tot stilstand, passagiers stroomden gedisciplineerd uit en in een stem waarschuwde: *Please stand clear! Mind the gap between the platform and the train!*’ (*Grip* 45) of ‘*Baker Street*. Nog meer mensen, het drukste station tot nu toe. *Mind the gap* was er ook weer,

hoewel de *gap* te smal was voor een babyvoetje' (*Grip* 48). Niet alleen in de natuur zijn er dus verdwijngaten terug te vinden. Ook in de drukte van de stad gaat er een dreiging uit van een kloof: 'mind the gap'. In het tweede voorbeeld blijft de dreiging aanwezig, hoewel de situatie geen reëel gevaar inhoudt.

Naast Lotte, de kliffen en de metro-*gap* is ook Nederland een belangrijke afwezigheid/kloof in het verhaal. Hoewel de roots van alle personages in Nederland liggen, speelt het verhaal zich op geen enkel moment daar af (Bernaerts 2013:6). De trip naar Wales begint in het station 'Bruxelles Midi' (*Grip* 7) in België en niet in Nederland. Ook hebben Lotte en Martin al op verschillende plaatsen gewoond, zoals in Lyon en de VS, maar niet in Nederland (Bernaerts 2013:6). Ook Vincent lijkt zich zoveel mogelijk af te zetten van zijn vaderland. Hij woonde en werkte lange tijd in Japan en geeft niet graag toe dat hij na zijn mislukte carrière al een maand bij zijn ouders in Nederland logeert (*Grip* 128). Het lijkt alsof Vincent niet wil toegeven dat zijn buitenlandse ervaring niet zo succesvol was als gehoopt en hij niet kan verkroppen dat zijn beklemmende thuisland toch nog zijn echte thuisbasis blijkt. Een mogelijke motivatie om het buitenland boven Nederland te verkiezen is de natuur:

In tegenstelling tot in Nederland stonden hier [in Wales] losse bomen in weilanden, mochten beekjes slalommen en over zichzelf struikelen, zagen geploegde akkers er niet uit of ze voor de zondag waren aangeharkt. Ja, dit werd dan toch wat je je voorstelde bij *glorious countryside*: diepgroene heuvels, beboste valleien, verscholen dorpjes. (*Grip* 128)

Deze idyllische natuurlandschappen zijn uiteraard niet terug te vinden in de Nederlandse laagvlaktes. Het buitenland wordt in *Grip* systematisch voorgesteld als een stimulerende ruimte 'waar verse indrukken kunnen ontstaan, waar de wereld [...] zich met nieuwe stelligheid aandient' (Bernaerts 2013:6). Het buitenland is voor de personages een symbool voor de ultieme vrijheid.

Het motief van de kloof staat symbool voor een levensvisie (Rymenants 2012:144). De personages in *Grip* zijn niet enkel tijdens een klimtocht op zoek naar het juiste pad, maar ook door middel van ervaringen en herinneringen proberen ze een weg te zoeken. De dreiging van de kloof is altijd aanwezig en de personages zijn dan ook voortdurend op zoek naar houvast. Ze proberen grip te krijgen op zichzelf, op Lotte en op het leven in het algemeen (Rymenants 2012:144).

3. Metaforenanalyse

In deze analyse pas ik de theorie over metaforen, *mind style* en focalisatie toe op het taalgebruik in *Spel* en *Grip*. Ik onderzoek op welke manier metaforen bijdragen tot de personageopbouw, de thematiek en het verhaal. Om de grote hoeveelheid metaforen werkbaarder en overzichtelijker te maken, deel ik ze op in vier thema's: dieren, natuur, geheugen/herinnering/tijd en geluid.

Als eerste thema heb ik gekozen voor animale metaforen. Op het eerste gezicht zijn er bijzonder veel stijlfiguren met een dier in het bron- of doeldomein. De vogelmetafoor krijgt extra aandacht en wordt bovendien nauwkeuriger uitgewerkt dan de overige animale taalconstructies. De eeuwige afwezige en het grote verdwijnpunt uit *Grip*, Lotte, wordt in de *mind style* van verschillende focalisatoren geassocieerd met een vogel. Ook in *Spel* nemen vogels een belangrijke positie in. Ik ga op zoek naar constanten in de levende vogelmetaforen die voorkomen in *Spel*. Naast deze extra aandacht voor de vogel, onderzoek ik welke dieren gebruikt zijn om te verwijzen naar klimmers/alpinisten in *Grip* en middelbare schoolkinderen in *Spel*. Na de animale beeldspraak bespreek ik metaforen die gebruikt worden om een natuurfenomeen te omschrijven, want ook natuurbeelden zijn bepalend voor de levendigheid van het verhaal en bij uitbreiding ook bepalend voor het proza van Stephan Enter. Dit tweede thema deel ik verder op in volgende deelthema's: zon, wolken, zee, bladeren en bergen. In het derde deel van de ontleding onderzoek ik de metaforen die te maken hebben met geheugen, herinneringen en tijdsbeleving. In beide romans is deze thematiek bijzonder belangrijk. Hoe de personages uit *Spel* en *Grip* tegenover deze abstracte concepten staan, wordt duidelijk in hun *mind style*. Afsluiten doe ik met metaforen die verband houden met geluid en stilte. In de vier thema's van de analyse ga ik op zoek naar de centrale motieven die gebruikt zijn en in welke mate die overeenstemmen met de gebruikte beeldspraak.

Het is nuttig om vooraf op te merken dat niet alle stijlfiguren binnen een enkele categorie te plaatsen zijn. In bepaalde constructies wordt een natuurobject uitgelegd aan de hand van een animale metafoor, zoals in 'Hij zag hoe het licht op daken en straten en bomen spatte, alsof de aarde een levend wezen was dat moest worden gewekt' (*Grip* 67). Het natuurlijk fenomeen 'aarde' wordt hier omschreven als 'een levend wezen'. Aangezien we volgens mijn interpretatie niet te maken hebben met een menselijk wezen of een plant, spreek ik ook in dit geval over een animale metafoor. In de analyse zullen tal van zulke mengvormen aan bod komen en afhankelijk van de klemtoon behandel ik de stijlfiguur in de ene, dan wel in de andere categorie.

3.1 Animale metaforen

Animale metaforen dragen bij tot een beter tekstbegrip omdat er een concrete beeldende vergelijking wordt gegeven van een typerende karaktertrek of beweging. Bovendien gebruikt Enter metaforen met dieren of dierlijke kenmerken om subtiel te wijzen op de dierlijkheid van de mens (Bernaerts 2012:10). In *Spel* en *Grip* passeren heel veel verschillende organismen de revue in verschillende stilistische vormen. Animale metaforen komen veelal voor in de vorm van een vergelijking, zoals ‘een groep discussiërende Italianen die een enorme omriemde hutkoffer meevoerden als een prijsstier’ (*Grip* 46), ‘de manier waarop ze als een valk met haar ogen knipte’ (*Grip* 118), ‘een onderkaak als een snoek’ (*Grip* 130) en ‘een ronde groene loods als een immense kever’ (*Spel* 111). Ook de constructie X-achtig komt heel vaak voor, zoals ‘vlinderachtig’ (*Grip* 27), ‘haar hectische, vogelachtige manier van praten’ (*Grip* 182), ‘dat zijn ogen kikkerachtig waren opgezwollen’ (*Spel* 39), ‘rupsachtige wenkbrauwen’ (*Spel* 89) en ‘een wespachtig gezoem’ (*Spel* 191). Naast deze twee erg vaak voorkomende stilistische realisaties komen animale metaforen nog voor in tal van andere constructies die in het theoretische deel van deze scriptie reeds besproken werden. Voorbeelden hiervan zijn ‘[h]et knispert soms, of achter het glas een nachtvlinder gevangen zit’ (*Spel* 212), ‘de echt hoge spitsen [...] zaten goed verstopt in een dik, slakkengrijs wolkendek’ (*Spel* 220), ‘die vader met de oogopslag van een dromedaris’ (*Grip* 48) of ‘Martins apelach’ (*Grip* 147). Dode metaforen zoals ‘een waarheid als een koe’ (*Grip* 29), ‘als ratten in de val’ (*Spel* 112) en ‘sterk [...] als een beer’ (*Spel* 36) bespreek ik verder niet, maar ze dragen wel bij tot de hoge frequentie van animale metaforen bij Stephan Enter.

In *Spel* refereren animale metaforen aan de ‘dierlijkheid van de spelende mens’ (Bernaerts 2012:10) en dan vooral aan de dierlijkheid van jongeren. Die metaforen bevinden zich meestal in de *mind style* van de jonge Norbert. Ook in *Grip* komen bijzonder veel animale constructies voor, hoewel in deze roman minder spelende jongeren ten tonele verschijnen. Het dochtertje van Martin en Lotte komt misschien nog het meest in de buurt. Fiona wordt door Martin ‘vosje’ genoemd (*Grip* 77). Waarom Martin zijn dochtertje deze bijnaam geeft, wordt nooit helemaal opgehelderd. Net als in *Spel* komen dieren in *Grip* vaak voor in persoonsbeschrijvingen, zoals in die van Lotte en in die van klimmers in het algemeen. Een opvallend verschil met *Spel* is dat animale metaforen in *Grip* dikwijls gebruikt worden in natuuromschrijvingen, zoals in ‘een tarweveld dat in de wind rilde als een paardevacht [sic] en daar kronkelde een smal riviertje vol felzilveren schubben’ (*Grip* 63). Een natuurfereeltje wordt beschreven met animale beeldspraak. Het tarweveld trilt op dezelfde manier als een paard dat vliegen verjaagt en een riviertje wordt vergeleken met de vissen die er al dan niet in zwemmen. De vergelijking met

vissen is bijgevolg een *pars pro toto*. Met dat taalgebruik wordt niet gerefereerd aan de dierlijkheid van de mens, maar aan die van de natuur. Hoewel dieren deel uitmaken van de natuur, krijgen ze hier een verheven positie boven de flora. Animale metaforen worden in het proza van Enter gebruikt om de belangrijkste thema's verder uit te werken, namelijk spelende jongeren in *Spel* en de natuur in *Grip*. Volgens Caracciolo (2012:61-62) kunnen stijlfiguren bovendien bijdragen tot een identificatie met de literaire personages. De metaforen die empathie kunnen opwekken bij de lezer noemt Caracciolo fenomenologisch. Dit soort metaforen definieert hij als volgt: 'metaphors that are meant to convey the phenomenology of a character's experience' (Caracciolo 2012:61). In het voorbeeld van de animale metaforen begrijpt de lezer beter hoe een personage bepaalde fenomenen ervaart. Er wordt een gedeelde waarneming en appreciatie gecreëerd die het begin kunnen zijn van een empathische relatie tussen het personage en de lezer.

Er volgen enkele specifieke voorbeelden van animale metaforen, zoals de metafoor van de slang in bijvoorbeeld 'een slangachtige schaduw' (*Spel* 66). De slang is in het boek Genesis in het Oud Testament een symbool voor het kwaad. Dit dier slaagt erin Eva te verleiden tot een hapje van een appel in de boom der wijsheid. Na dat fatale tussendoortje worden Adam en Eva verbannen uit het paradijs. In de roman zitten nog verschillende andere verwijzingen naar dit duivelse dier en volgens Bernaerts wijst dit op 'een naderend verlies van de kinderlijke onschuld' (Bernaerts 2012:5). De periode van de kindertijd wordt voorgesteld als paradijselijk. Door deze verwijzingen naar de slang kan de lezer anticiperen op een minder onschuldige en vredevolle puberteit. Een andere mogelijke metaforische verwijzing naar de slang vind ik in het volgende voorbeeld:

God, je kon jezelf toch alleen maar idioot vinden als je dacht aan hoe je was als student!
Hoewel je nu ook zag dat het erbij hoorde, bij die zichzelf in de staart bijtende leeftijd –
zo krampachtig als je elk tekort in je persoonlijkheid verhulde en corrigeerde! (*Grip* 9)

De uitdrukking 'zichzelf in de staart bijtend' is een animale metafoor die kan verwijzen naar een slang. Bij het opgroeiproces hoort onvermijdelijk een verlies van onschuld. Ook hier wordt dit gesymboliseerd met een slangenmetafoor. Die uitdrukking roept onvermijdelijk het beeld van de ouroboros op. Dat emblematische dier dateert al van de oudheid. De slang bijt in haar eigen staart en representeert hierdoor cycliciteit en wedergeboorte (Encyclopædia Britannica Online). In de boeken van Enter past het mythische wezen binnen de context van de tijd, continuïteit en vergankelijkheid.²¹

²¹ Zie ook '3.3.1 De vergankelijkheid van de tijd'.

Dieren komen meestal voor in het brondomein van de metafoor, zoals in ‘Paul [...] kreeg in zijn opgetogenheid alles van een zich uitschuddende hond’ (*Grip* 159), waarin Paul vergeleken wordt met een hond. Ook het omgekeerde geval, waarbij het dier in het doeldomein zit, vind ik een aantal keer terug: ‘vissen als ontwakende schaduwen’ (*Grip* 134), ‘een hondje dat [...] als koerier van de een naar de ander hobbelt’ (*Spel* 57) of ‘een wormpje dat zich kromt als een vinger’ (*Spel* 65).

In een onderdeel over animale metaforen wil ik het niet enkel hebben over vergelijkingen met concrete dieren, maar ook over vagere verwijzingen naar dierlijke kenmerken en eigenschappen. Soms wordt er niet naar een specifiek dier verwezen, maar naar een levend wezen, een vreemde diersoort, een dier of een karkas in het algemeen: ‘alsof de aarde een levend wezen was dat moest worden gewekt’ (*Grip* 67), ‘naar andere mensen keek of ze tentoongestelde exemplaren van een vreemde diersoort waren’ (*Grip* 127), ‘Het heeft iets van een slim dier, denkt hij. Alsof de beek er geheime, lispelende gedachten op na houdt’ (*Spel* 59) en ‘[een waterval als] een van binnenuit aangevreten karkas’ (*Grip* 30). Andere voorbeelden van niet-specifieke dieren vind ik terug in de volgende metaforen: ‘Ik probeerde een gezicht te trekken of niet mijn grootmoeder maar zij een hoogst merkwaardig dier was’ (*Spel* 240), ‘dat dit mens [...] haar wilde bekijken zoals je een zeldzaam en merkwaardig dier in de dierentuin bekeek’ (*Spel* 238), ‘het schorre gekrijs van de doofstomme jongen [...] klonk nu nog meer als dat van een krankzinnig dier’ (*Spel* 111) en ‘de stem van een getergd oerbeest’ (*Spel* 109).²² De karakteristieken die hier van belang zijn behoren niet toe aan een specifiek dier, maar aan het dierlijke in het algemeen. Ook taalconstructies met typisch dierlijke kenmerken reken ik tot de animale metaforen. In het voorbeeld ‘een dozijn verschillende talen gonsde door de ruimte’ (*Grip* 7) wordt de hoeveelheid talen impliciet vergeleken met een zwerm bijen. Hoewel hier dus niet echt een dier ter sprake komt, beschouw ik deze ook als een animale metafoor.

3.1.1 Karakterisering aan de hand van vogels

Zoals al blijkt uit de vorige alinea behandelen de metaforen in het proza van Enter heel uiteenlopende diersoorten. Enkele voorbeeldjes uit het grote aanbod zijn ‘een spreeuw’ (*Grip* 44), ‘een dromedaris’ (*Grip* 48), ‘bijen’ (*Grip* 65), ‘een konijn’ (*Grip* 127), ‘een immense kever’ (*Spel* 111), ‘ratten’ (*Spel* 112), ‘een gejaagd hert’ (*Spel* 153) en ‘dode vissen’ (*Spel* 235). Over het algemeen zit er vrij weinig samenhang en ordening in deze grote groep dieren, maar toch lijkt de groep die opgebouwd is rond vogels de grootste. Ik werk de animale vogelmetafoor hier

²² De metaforen in verband met de doofstomme jongen in *Spel* komen verder in de metaforenanalyse nog aan bod in ‘3.4 Geluiden en stilte’.

gedetailleerd uit, onder andere omdat de karakterisering van het meest onbekende personage, Lotte, gebeurt aan de hand van dit dier. In *Spel* wordt Norberts grootmoeder getypeerd aan de hand van vogels. Ik bespreek enkel de metaforen waar de vogel in het brondomein vervat zit, zoals in ‘ik laat mijn hand als een dood vogeltje neervallen’ (*Spel* 211). De hand is hier het doeldomein dat wordt uitgelegd aan de hand van het beeld van een dode vogel. Voor dit deel behandel ik *Spel* en *Grip* apart. In *Spel* heb ik alle constructies met een vogel in het brondomein opgelijst in bijlage 2. Dode metaforen zoals in ‘Haar handschrift herkende ik als dat van oude mensen [...]’. Maar het beeld van mijn plumpe hanepoten [sic] die ineens over die foutloze, onnavolgbaar ordelijke pagina’s rondmarcheerden, weerhield me ervan het te vragen’ (*Spel* 204) worden niet opgenomen in de lijst. De uitdrukking ‘mijn plumpe hanepoten [sic]’ verwijst naar het handschrift van Norbert en wordt niet meer metaforisch geïnterpreteerd.²³ Ik zal het hier immers enkel hebben over levende metaforen. In *Grip* wil ik aan de hand van de vele vogelmetaforen tot een karakterschets van Lotte komen.

a) *Spel met vogels*

In *Spel* verschijnen er verschillende metaforen met een vogel in het doeldomein. Een volledige lijst hiervan is terug te vinden in bijlage 2. Ik maak een selectie van deze vogelmetaforen om enkele constanten vast te stellen.

Een eerste lijn die in de vogelmetaforen te detecteren valt, heeft te maken met het geluid dat vogels voortbrengen. Verschillende keren wordt daarnaar verwezen: ‘Ik ving woorden op van een taal waarvan ik niks verstond, het waren meer losse klanken dan woorden. Heldere, ijle klanken. Het leek wel vogeltaal’ (*Spel* 10), ‘een enkele keer schiet de gil van een meisje als een zwaluw door de lucht’ (*Spel* 61) en ‘nachtegalstemmetjes’ (*Spel* 167). De taal of het stemgeluid van mensen wordt hier vergeleken met het geluid van vogels. Die typering dient om het hoge stemgeluid van ‘ijle klanken’ (*Spel* 10) of gillende meisjes te duiden.

Verder wordt ook de anatomie van vogels vaak gebruikt om mensen te typeren. Jeetje, de dorpsgek, heeft ‘een blinkende haviksneus’ (*Spel* 32). Een geelachtige huid doet Norbert denken aan de huid ‘van een kip’ (*Spel* 121). Door de manier waarop Lieneke Norberts penis vastneemt, maakt hij de vergelijking tussen haar hand en ‘de klauw van een roofvogel’ (*Spel* 144). Een hand wordt verder in het boek nog geassocieerd met ‘een dood vogeltje’ (*Spel* 211). De flappen van het speelbord lijken op ‘kartonnen vleugels’ (*Spel* 202) en ook de riemen van een boot kunnen iets weg hebben van ‘lamme vleugels in het water’ (*Spel* 216). De ogen van vogels worden soms

²³ Ik heb ‘hanepoten [sic]’ geïnterpreteerd als dode metafoor omdat het woord als dusdanig in het *Groot Woordenboek van de Nederlandse taal* opgenomen is (Van Dale 2005).

gebruikt om die van mensen te typeren: ‘achterdochtige vogelogen’ (*Spel* 109) en ‘Haar ogen stonden ingekeerder – hoewel ze nog steeds die vogelachtige scherpte bezaten’ (*Spel* 193). Deze lijst met metaforen waarin de anatomie van een vogel als vergelijkingsmateriaal wordt gebruikt is niet exhaustief. Over de anatomie kan ik concluderend zeggen dat er vaak vleugels vermeld worden (onder andere *Spel* 202, 216 en 224-225). Dat is logisch als we bedenken dat dit de meest opvallende en distinctieve eigenschap van alle vogels is.

Naast de bijzondere anatomie zijn er ook enkele typerende gedragingen van vogels waarmee personages getypeerd worden. Vooral Norberts grootmoeder wordt met verschillende vogelsoorten vergeleken. Waarschijnlijk wordt ze ‘een ibis’ (*Spel* 230) genoemd omwille van haar speciaal gedrag en ietwat vreemde uiterlijk. Ze kleedt zich vrij ouderwets en trekt zich absoluut niets aan van mode of van mensen die haar raar aankijken. Diezelfde grootmoeder wordt ook vergeleken met een reiger omdat beiden zich eerder stuntelig en bedachtzaam voortbewegen (*Spel* 209-210). In een andere metafoor wordt de oma voorgesteld ‘als een kraai [die] de duiven van de dakrand [jaagt]’ (*Spel* 193). Ook andere personages worden vergeleken met vogels, zoals Geurt: ‘[Hij] maakte een reigerachtige beweging met zijn hals’ (*Spel* 105).

Het gebruik van vogels in *Spel* past in de leefwereld van Norbert. Vogels zijn fascinerend omdat ze iets kunnen dat wij niet kunnen: vliegen. Norberts observatievermogen reikt bovendien al een heel eind verder dan deze eenvoudige vaststelling. Hij is in staat karaktereigenschappen te verbinden met specifieke vogelsoorten. De *mind style* van Norbert vormt een opstapje naar de interpretatie van de literaire compositie. Betekenisgeving in de roman vloeit voort uit de ervaringen van Norbert.²⁴ Door deze vogelmetaforen komt de onderliggende spanning tussen cultuur en natuur naar boven. De menselijke cultuur zorgt onrechtstreeks voor beklemming en gevangenschap. De natuur wordt geassocieerd met kinderen en met dieren. Kinderen zijn nog speels en onbevangen en zijn hun dierlijke instincten nog niet helemaal ontgroeid. Spelende jongeren worden dikwijls metaforisch vergeleken met jonge dieren.²⁵ Ook andere personages worden vergeleken met vogels omdat vliegen geassocieerd wordt met absolute vrijheid. Mensen kunnen uit de beklemmende cultuur ontsnappen door de vorm van een vogel aan te nemen. In de romans van Stephan Enter drukt de verheerlijking van de natuur het verlangen van de personages uit om de cultuur achter zich te laten. Het gebruik van vogelmetaforen beklemtoont de spanning tussen cultuur en natuur en doet de hunkering naar vrijheid beter uitkomen.

²⁴ Zie ‘2.1.1 Conceptuele metafoor en blending’.

²⁵ Zie ‘3.1.3 Pubers hangen het beest uit’.

b) Karakterschets van Lotte

Zoals al bleek uit het vorige onderdeel worden vogels vaak geassocieerd met mensen, bijvoorbeeld in 'Daar [...] stonden en liepen mensen kriskras – een zwerm neergestreden vogels' (*Grip* 69). De individuele mensen wekken de indruk van een groep, alsof ze net geland zijn na een gezamenlijk tochtje in de lucht. Een bijzonder geval van deze vergelijking tussen mensen en vogels vind ik in *Grip* terug in de karakterschets van de onvatbare en vrijgevochten Lotte.²⁶ Die vogelvergelijkingen doen zich voor in de *mind style* van Paul, Vincent en Martin.²⁷ Op die manier ontdekt de lezer iets meer over hoe Lotte ervaren wordt door de andere personages. Lotte is voor alle personages een onvatbare persoon en lijkt telkens weg te vliegen wanneer iemand haar te dicht nadert. Het gevaar om zichzelf prijs te geven zet Lotte aan tot ultieme vrijheid en onafhankelijkheid. De vergelijking met een vogel is bijzonder goed gekozen en is een megametafoor doorheen het verhaal.

De personages vergelijken Lottes uiterlijke kenmerken en karaktereigenschappen met een vogel door haar manier van praten: 'Lotte [...] met haar hectische, vogelachtige manier van praten, pikkend op elk onderwerp dat werd aangesneden' (*Grip* 182). Ook knippert ze met haar ogen zoals een valk dat doet: 'de manier waarop ze als een valk met haar ogen knipte gaf juist de indruk van alertheid' (*Grip* 118). Zelfs Lottes zenuwstelsel ontsnapt niet aan de vergelijking: 'terwijl ze toch regelmatig zelf de zenuwen van een zangvogeltje had' (*Grip* 86). Kortom, het totaalbeeld van Lotte heeft volgens Martin veel weg van een vogel: 'Wekenlang had hij een hardnekkig beeld van haar [Lotte] gehad als van een zeldzame vogel die maar niet loskwam van de grond' (*Grip* 84). Deze opmerkelijke megametaforen waarin Lotte wordt vergeleken met een vogel onderzoek ik grondiger aan de hand van de *blending theory* van Fauconnier en Turner (2002). De eerste *input*-ruimte omvat het doeldomein van de metafoer, namelijk alles wat te maken heeft met Lotte en haar gedrag. Het tweede conceptuele veld is een *input*-ruimte die de eigenschappen van vogels bevat. In de generische ruimte zitten de overeenkomsten tussen Lotte en vogels, zoals het feit dat ze beiden levende wezens zijn die gedragingen vertonen. Qua anatomie zijn er enkele overeenkomsten, zoals de aanwezigheid van ogen. In het geval van de valk komt hier nog de specifieke manier van kijken en knipperen bij. De *blended space* verbindt de eigenschappen van vogels met die van Lotte. Er ontstaat een dynamische wisselwerking tussen graantjes pikken en meepraten over elk nieuw aangesneden onderwerp. Graantjes pikken is een handeling van vogels die wordt vergeleken met Lottes manier van praten.

²⁶ De andere personages worden minder eenduidig getypeerd. Martin wordt bijvoorbeeld beschouwd als 'bromvlieg' (*Grip* 168) of 'aap' (*Grip* 147) en Paul als 'hond' (*Grip* 159) of 'reptiel' (*Grip* 127).

²⁷ Zie '2.2.2 Mind style en metaforen'.

Algemeen wordt het vliegen van een vogel geprojecteerd op het onvoorspelbare gedrag van Lotte.

De tekst typeert Lotte als een vogel om haar onbereikbaarheid te benadrukken. Ze is zo vrij als een vogel en de drie mannen kunnen haar maar niet vatten (Schaevers 2012:129). Zeker Martin, haar echtgenoot, krijgt nooit volledig grip op haar. Hij deelt enkel zijn huis en kind met Lotte maar voor het overige is Martin voor haar enkel een vriend die per toeval haar echtgenoot is geworden. Ook Paul heeft veel moeite om Lotte te kunnen vatten. Wanneer Lotte in de kloof valt, snelt Paul haar te hulp. Alles lijkt er echter op te wijzen dat Lotte helemaal niet gered wilde worden: 'Het was een ongeluk – goed?' (*Grip* 32). Paul had deze zelfmoordpoging van Lotte helemaal niet zien aankomen. Pas achteraf beseft hij hoe de vork in de steel zit: 'dat ene zinnetje – *Het was een ongeluk. Goed?* – liet geen ruimte voor interpretatie' (*Grip* 40). Lottes zelfmoord is een metafoor voor de existentiële vlucht. Het besef dat ze nooit meer gelukkiger zou worden dan tijdens de reis naar de Lofoten, maakt Lotte melancholisch en radeloos.

Niet alleen Paul en Martin, maar ook Vincent, die Lotte al van in de middelbare school kent (*Grip* 28), kan haar nooit helemaal aanvoelen. Hij wijst Lotte af met de beste bedoelingen – hij wil hun vriendschap niet op het spel zetten – maar kon de impact hiervan helemaal niet inschatten. Na het voorval met Vincent voelt Lotte zich door hem verlaten en waarschijnlijk vormde dit de aanleiding tot de poging tot zelfmoord. Het beeld dat Vincent van Lotte heeft, evolueert bovendien niet mee met Lotte zelf. Op het moment van de reünie heeft hij nog altijd de twintigjarige voor zijn geest want wanneer hij de oudere Lotte op een foto ziet, herkent hij haar amper. Kortom, alle drie de personages denken dat ze Lotte kennen, maar uiteindelijk blijkt dit helemaal niet zo te zijn. Ook de lezer blijft in het ongewisse wat betreft Lotte. Het enige wat de lezer weet, is dat Lotte een kunstenares is. Andere bijzonderheden en karaktereigenschappen zijn enkel af te leiden uit de perceptie van andere personages, die ook in het duister tasten. Zo ontdekt de lezer wel dat de twintigjarige Lotte voor velen een 'onuitstaanbare en wispelturige sarcast' is (Bernaerts 2013:3). De onvatbaarheid die alle partijen ervaren wordt gecentraliseerd in de vogelmetafoor. Op die manier ondervindt de lezer hoe Lotte gezien wordt in de *mind style* van Martin, Paul en Vincent. De karakterisering van Lotte krijgt door deze goed gekozen vergelijking extra diepgang. Bovendien kan de lezer zich op deze manier beter identificeren met de focalisatoren die Lotte beschrijven. De lezer zal haar op dezelfde manier waarnemen als Paul, Vincent en Martin en dit kan de aanzet vormen tot empathie (Caracciolo 2012:61-62).

3.1.2 Klimmen met extra poten

In de vorige paragraaf zijn de typering van individuen aan bod gekomen. In dit onderdeel werk ik de karakterisering van mensen met een gedeelde passie uit: de alpinisten en klimmers in *Grip*. Net als Lotte wordt ook deze groep mensen gekenmerkt aan de hand van animale metaforen. De dieren die voor deze groep gebruikt worden, hebben stuk voor stuk een verband met klimmen. Wanneer klimmers vergeleken worden met mieren, hoeft dit niet noodzakelijk een positief beeld op te leveren:

Op een uitzonderlijk saai feestje had hij [Vincent] opnieuw bijna slaande ruzie gekregen met zo'n corpslul tegen wie hij betoogde dat het interessanter was op een top van duizend meter te staan waar niemand je was voorgeweest dan op een vierduizender waar dagelijks hele troepen als mieren tegenop krioelden. (*Grip* 116)

Deze conceptuele metafoor vertelt iets over de persoonlijkheid en denkwijze van Vincent (zie ook Fowler 1989:76). Klimmen is voor Vincent iets unieks en authentieks. Hij associeert zichzelf en zijn reisgezelschap in Noorwegen niet met die klimmers die massaal proberen de hoogste top te beklimmen. Mieren die zich in grote groep verplaatsen vormen een vergelijkingspunt voor de klimmers die samen de meest populaire routes bewandelen. Vincent bekijkt deze soort mieren-klimmers met een afkeurende blik. Voor Vincent is de combinatie van een fysieke uitdaging met voeling voor de natuur de ultieme klimervaring. Door de eenzaamheid op te zoeken probeert Vincent tot een sterkere sublieme ervaring te komen. Volgens Edmund Burke (1958:43) is eenzaamheid de meest extreme vorm van pijn en verschrikking. De angst die eenzaamheid met zich meebrengt lokt een sublieme ervaring uit.

De insectmetafoor wordt niet alleen door Vincent, maar ook door Paul aangewend. Hij gebruikt een vergelijking met insecten in het algemeen om bewondering te uiten tegenover een speciale manier van klimmen: 'de anderen, klauterend op handen en voeten als insecten [sic]' (*Grip* 28). Op deze manier toont Paul aan hoe lastig de klim was. Anders dan bij Vincent zit er niets denigrerends in deze boodschap. Paul lijkt oprecht respect te hebben voor 'de anderen' en bijgevolg ook voor insecten.

De link tussen klimmen en apen blijkt uit het volgende citaat: 'alle alpinisten kregen "lelijke apehanden [sic]"' (*Grip* 16). Een ander klimmend dier is de gems of klipgeit. Dat dit beest een uitstekende klimmer is en daarvoor ook bewonderd wordt, blijkt uit dit voorbeeld: 'Hij [Vincent] had [...] zich omlaaggehaast in het ontspannen gemzenloopje waarmee hij doorgaans

iedereen achter zich liet in een afdaling' (*Grip* 120). Vincents bedrevenheid in het klimmen wordt vergeleken met de natuurlijke aanleg van de gems. Zijn klimtalent wordt echter niet altijd geapprecieerd. Wanneer Paul focaliseert, vergelijkt hij Vincent met een gekko: 'En nu breidde het zich uit naar hoe Vincent zich bewoog: zo'n beetje stram en veel ruimte gebruikend alsof hij zich geen raad wist met zijn ledematen – wat de indruk die hij als alpinist maakte enorm vergrootte, want hij klom als een gekko' (*Grip* 11). In de *mind style* van Paul zien we hoe hij denkt over Vincent in de vorm van een animale metafoor.

Door de associatie van alpinisten met concrete dieren kan de lezer zich de specifieke manier van klimmen beter voorstellen. Ik vermoed dat niet iedereen zich kan voorstellen hoe een erg lastige klim kan verlopen en een vergelijking met een gekko kan daarbij hulp bieden. Door dit beeldend taalgebruik wordt de verbeelding van de lezer geactiveerd. Metaforen bevorderen het inlevingsvermogen en de levendigheid van de leeservaring. Deze extra beelden kunnen de meer ervaren lezers bovendien stimuleren in hun interpretatie van de roman. Zoals ik eerder vermeldde, vermoedt Caracciolo (2012:61-63) dat er een verband is tussen empathie en fenomenologische metaforen. Door middel van deze stijlfiguren krijgt de lezer een beter beeld van de personages. Volgens Caracciolo (2012:64) kan de lezer doordringen tot in de ervaringen van het personage die verdergaan dan de verbale gedachtestroom.

3.1.3 Pubers hangen het beest uit

De typering van een klas pubers is bijzonder fijnzinnig en accuraat uitgewerkt in 'Stoelendans' (*Spel* 162-188). Dit verhaal wordt verteld en gefocaliseerd door Norbert. Door de *mind style* van Norbert ontdekken we de leefwereld van de fictionele pubers van binnenuit. De lezer leert bijgevolg slechts impliciet hoe deze jongeren ervaren worden door buitenstaanders zoals leraren en familieleden, maar des te beter kan de lezer doordringen in de psyche van de tienerpersonages. Tot Norberts *mind style* behoren heel wat animale metaforen die weergeven hoe onoverwinnelijk en stoer pubers zich voelen. In 'Jeune premier' (*Spel* 133-146) krijgen we een soortgelijke situatie waarin een puber over zijn leven vertelt, maar hier worden veel minder animale metaforen gebruikt. In dit onderdeel bespreek ik enkel de animale metaforen uit 'Stoelendans' die een fictionele tiener gebruikt om zichzelf en leeftijdsgenoten te typeren. De gebruikte metaforen zijn bijzonder beeldend en accuraat en tonen goed hoe vergelijkingen functioneren binnen *mind style*.

Een eerste uitgewerkte metafoor in dit hoofdstuk vergelijkt de schoolsituatie met een zee-tafereel.²⁸ De scholieren worden vergeleken met ‘scholen vissen’ (*Spel* 163). Waarschijnlijk staat elke klas gelijk aan een school vissen. Die verschillende groepen drijven langs het ‘koraalrif’ (*Spel* 163), de gang van het schoolgebouw, elk een eigen kant uit in de richting van hun klaslokaal. De tieners voelen zich bedreigd door hoger gezag, net zoals vissen zich bedreigd voelen wanneer er een haai in de buurt is. De pubers willen hun onoverwinnelijkheid echter niet opgeven voor deze dreiging en proberen met een brutaal antwoord in de trant van ‘Ik denk dat ik aan het puberen ben, mijnheer’ (*Spel* 163) zich te verdedigen tegen de ‘Bijna-Opperhaai’ (*Spel* 163). Door de verwoording ‘ik drijf mee, ik zwenk mee, ik rem af en versnel weer mee met alle anderen’ (*Spel* 163) wordt duidelijk dat de tieners zich als groep gedragen en zich door die groep laten leiden. Ze zijn nog volop bezig hun eigenheid te ontwikkelen en voelen zich op school sterk gedragen door die groep.

Met de volgende animale metafoor benadrukt Norberts *mind style* het ongeduld dat pubers ervaren om aan het echte leven te beginnen. Ze voelen dat ze opgroeien en willen die verworven maturiteit en vitaliteit zo snel mogelijk omzetten in vrijheid en onafhankelijkheid:

Nog even, dan mochten we reizen zonder onze ouders. Want dat was wat we het liefst wilden, waar we om popelden: weg, vrij, de wereld in. We waren jonge paarden op een renbaan, trappend in de startboxen; we konden niet wachten tot we op het leven werden losgelaten. (*Spel* 168)

Tieners zijn zoals ‘jonge paarden op een renbaan’ (*Spel* 168). Vlak voor het startschot staan de opgefokte paarden in een veel te klein hok. Ze worden aangemoedigd door hun ruiter en door het joelende publiek. Ze beseffen dat de wedstrijd elk moment kan beginnen en staan dus klaar om te beginnen racen. Wachten op het startschot is ondraaglijk omdat ze hun overvloed aan energie nog even moeten inhouden. Hetzelfde gevoel ervaren de pubers in deze ruimtelijke metafoor in *Spel*. Ze zijn helemaal klaar om aan hun levensweg te beginnen maar ondervinden nog wat weerstand van hun omgeving. Ze zijn ongeduldig en energiek. In deze metafoor wordt het leven voorgesteld als een soort reisweg die pubers zo snel mogelijk willen afleggen. Het onstuimig egoïsme van scholieren blijkt overigens ook uit het volgende voorbeeld:

Wanneer ik een natuurfilm zie met spelende jonge dieren – wolfjes, tijgertjes, chimpansees – en ik vergelijk ze met mensen, dan doen ze niet denken aan baby’s of

²⁸ Het citaat kwam eerder aan bod in deze scriptie ter illustratie van het begrip allegorie (‘2.1.3 Stilistische realisaties’).

kleine kinderen maar aan middelbare scholieren. Er is een belangrijk verschil, en dat is dat wij er op die leeftijd niet meer pluizig-mooi uit zien. Met name jongens niet. (*Spel* 170)

Tieners zijn speels en onbezorgd en willen absoluut niet schattig en mooi gevonden worden en ze willen al helemaal niet ‘zomaar door ouders of tantes aangeraakt, of aangehaald [worden] als schattige kleine huisdieren, en we lieten dat ook niet meer toe. We werden niet meer mooi gevonden’ (*Spel* 166). Ze vinden zich te stoer en te groot voor de behandeling die ze als kind kregen. Ze voelen zich ‘redelijk identiek aan jonge roofdieren’ (*Spel* 171). Ze beseffen enerzijds wel dat ze nog kind zijn, want ze hebben bijvoorbeeld nog ‘nachtegaalstemmetjes’ (*Spel* 167). De stilistische realisatie van deze metafoor is een samenstelling van de woorden *nachtegaal* en *stemmetjes*. Het eerste deel van het woord dient bijgevolg als specificatie van het tweede deel. Toch voelen ze zich al even sterk als een roofdier. En waar roofdieren voorkomen, zijn natuurlijk ook prooidieren te vinden: ‘Uiteraard zaten we achter in de klas te knorren en belaagden we haar [mevrouw Korporaal] als een prooidier bij het krijtjes tegen haar achterste gooien’ (*Spel* 174). Een leerkracht moet zo snel mogelijk getest en getemd worden. De tieners proberen de wereld – en dan vooral de schoolomgeving – naar hun hand te zetten. Leraren worden vergeleken met honden: ‘Echt interessant bleken leraren die je kon ontregelen, ongeveer zoals je een hond vals maakt’ (*Spel* 174). Middelbare schoolkinderen gebruiken de schoolomgeving als laboratorium om hun gedrag uit te testen. Ze proberen leraars zodanig te manipuleren en te treiteren dat deze ontregeld raken.

Deze typering van de jeugd aan de hand van verschillende animale metaforen draagt bij tot de levendigheid en de diepgang van personages en gebeurtenissen. De lezer kan zich bovendien beter identificeren met deze doelgroep (Caracciolo 2012:62). Een doeldomein, zoals levensdrift, wordt gespecificeerd aan de hand van een treffend beeld, bijvoorbeeld jonge dieren. Door deze bijzonder verfijnde analyse komen de typering en karakterisering van scholieren realistisch en herkenbaar over. Het onsterfelijkheidsgevoel en het egoïsme dat de tieners uit *Spel* uitstralen, zijn ook gemakkelijk terug te vinden in het dagelijkse leven. Pubers zijn het kinderlijke egocentrisme nog niet helemaal ontgroeid.

3.2 Natuur in metaforen en het sublieme

Aangezien de natuur een belangrijke plaats inneemt in de thematiek van *Grip*, verwachtte ik een verscheidenheid aan natuurmetaforen in die roman. En inderdaad: er komen heel wat stijlfiguren voor waarbij een natuurelement deel uitmaakt van het doeldomein, zoals in ‘de

blauwe koepel van de hemel' (*Grip* 19). De grammaticale constructie die hier gebruikt werd is *substantief X + voorzetsel + substantief Y*. De hemel (hier Y) is het doeldomein en wordt omschreven als iets onnatuurlijks. Het omgekeerde geval, waarbij het natuurlijke element in het brondomein vervat zit, komt evengoed voor: 'een vertrapte, half omgeslagen krant als een waterlelieblad' (*Grip* 42). Bovendien komt een combinatie van de twee ook opvallend vaak voor. Een natuurelement in het doeldomein wordt dan uitgelegd aan de hand van een aspect uit de natuur in het brondomein, bijvoorbeeld in 'tientallen ondiepe poeltjes als losse vlakjes hemel verdwaald op aarde' (*Grip* 157). De 'poeltjes' vormen het doeldomein en de 'vlakjes hemel' het brondomein. De extreme aandacht voor de natuur benoemt Enter zelf als natuurmystiek (Lezentv.nl).

De link tussen natuurmetaforen en *Grip* ligt voor de hand aangezien de reis van de vier vrienden zich afspeelt in het adembenemende Noorwegen. In *Spel* zijn natuurmetaforen iets minder vanzelfsprekend. Bij een nauwkeurige analyse blijkt dat er ook hier bijzonder veel gevallen zijn met een natuurelement in het bron- en/of doeldomein: 'een paarsige vlek heide' (*Spel* 28), 'Een paar keer hesen ze zich op een rechthoekig eiland, het betonnen fundament van een woonblok' (*Spel* 112) en 'een volmaakt witte sneeuwvlok die als een donsveertje met ontelbare soortgenoten omlaagtuimelde' (*Spel* 195). De doeldomeinen zijn respectievelijk 'heide', 'het betonnen fundament van een woonblok' en 'een volmaakt witte sneeuwvlok'. De brondomeinen zijn 'een paarsige vlek', 'een rechthoekig eiland' en 'een donsveertje'.

Natuurmetaforen zijn een constante in het proza van Stephan Enter. In de analyse die volgt, licht ik enkele natuurbeelden toe. Ik bespreek eerst het beeld van de zon, vervolgens hoe wolken voorgesteld worden en welke objecten aan wolken doen denken. Het derde thema is de zee, met als verwante concepten golven en strand. De laatste twee thema's zijn iets korter, omdat ze minder prominent aanwezig zijn bij Enter: bladeren en bergen. Het is niet de bedoeling dat alle metaforen die een van de voorgaande begrippen bevatten, opgelijst of behandeld worden. Ik probeer louter een voorstelling te maken van hoe de natuurlijke wereld gepercipieerd en voorgesteld wordt aan de hand van metaforen in *Grip* en *Spel*. Op die manier komen we ook iets te weten over de focalisatoren en hun persoonlijkheid. Waar mogelijk leg ik de link met het sublieme van Edmund Burke (Shaw 2006:5-6). Enter lijkt immers vooral natuurmetaforiek te gebruiken in natuursituaties die ontzag opwekken. Om de ervaring van zo een overweldigend natuurfenomeen over te brengen bij de lezer gebruikt de schrijver andere – al dan niet herkenbare – situaties en ervaringen. Het resultaat van de beeldende metaforen is een levendigere en intensere leeservaring.

3.2.1 De goddelijke zon

Het beeld dat ik van de zon krijg wanneer ik alle metaforen hieromtrent samenvoeg, is er een van een Oppergod. De zon is enerzijds ‘oppermchtig’ (*Grip* 109) maar anderzijds ook een ‘metgezel’ (*Grip* 50) voor de mens. De zon wordt voorgesteld als een machtig object dat de nodige controle uitoefent: ‘Het was of het oog van de zon hem lui aanstaarde, naar hem terugstaarde, of er een stroperige, boosaardige aanwezigheid achter stak die zijn kleinheid en tijdelijkheid bespote’ (*Grip* 161-162). De leuze ‘God ziet u’ is dankzij deze metafoer evengoed van toepassing op de zon. Ook het volgende voorbeeld illustreert dit: ‘die onverschillige oceaan werd op zijn beurt tot het eind der tijden beschenen door de al even onverschillig sturende blik van de zon’ (*Grip* 152). De God of de zon die de mensen van bovenaf bekijkt, is bovendien niet vriendelijk, maar eerder een rechtvaardige straffer. De zon kan dan ook tot de aanval overgaan door bijvoorbeeld ‘duizend messen van licht’ (*Spel* 59) naar de aarde te sturen. Door de verschillende realisatievormen van deze ‘ZON IS GOD’-idee, kunnen we hier spreken van een megametafoer.²⁹ De verschillende voorbeelden die ik zonet aanhaalde zijn micrometaforen (Stockwell 2002:111).

De conceptuele metafoer ‘ZON IS GOD’ werk ik verder uit aan de hand van de *blending theory* (Fauconnier/Turner 2002). Verschillende mentale ruimten interageren met elkaar en op die manier ontstaat een conceptuele metafoer (Fauconnier/Turner 2002:40). De eerste *input*-ruimte is het beeld van de zon. De vorm van de zon is rond en het hoofddoel is licht geven. De zon geeft ook warmte en bovendien is alle leven op aarde compleet afhankelijk van de zon. Naast deze *input*-ruimte van de zon wordt er een andere geplaatst, die van een Oppergod. Die God controleert de wereld en heeft de eindverantwoordelijkheid voor al het leven op aarde. Hij is constant aanwezig en bekijkt zijn schepping van bovenaf. Indien nodig zal de Oppermachtige straffen door bijvoorbeeld bliksemschichten naar de aarde te zenden. In de generische ruimte zit de alomtegenwoordigheid, het boven de aarde staan en de levensbepalende functie. De zon is vitaal in fysieke zin en God doet dat op een geestelijke manier. Een alomtegenwoordige God geeft zin aan het leven. Bovendien is de zon rond, net zoals het oog waarmee de Schepper zijn schepselen controleert. Ook de afhankelijkheid van de mens zit vervat in deze gemeenschappelijke conceptuele structuur. De eigenlijke conceptuele metafoer waarbij de zon voorgesteld wordt als God ontstaat in de *blended space* (Fauconnier/Turner 2002:41-42). De zon wordt via deze stijlfiguur het oog van God.

²⁹ Ik zet de conceptuele metaforen die ik hier verder uitwerk in hoofdletters in navolging van Stockwell (2002).

Echter niet alle zonnemetaforen zijn te verbinden met deze goddelijke eigenschappen. Voor de mens is de zon voornamelijk een warmte- en lichtbron en ook dit wordt gereflecteerd in het taalgebruik. '[Tussen de bomen] hingen, vrijwel horizontaal, even kaarsrecht en onmetelijk lang als de bomen, bundels licht van de laagstaande herfstzon' (*Spel* 8). Deze metafoor is niet zo gemakkelijk te verbinden met de 'ZON IS GOD'-metafoor aangezien God enkel figuurlijk licht kan brengen. In sommige constructies wordt het licht van de zon vergeleken met water: 'Op de grond liggen spatten zonlicht' (*Spel* 62) en 'Hier en daar lagen op open plekken plassen fel zonlicht' (*Grip* 150). Een andere opmerkelijke zonnemetafoor is 'de grapefruitachtige zon' (*Spel* 127), die bovendien past binnen de *mind style* van Norbert. Een stukje grapefruit is voor hem iets uit de dagelijkse realiteit en het is dan ook niet verwonderlijk dat deze metafoor aangewend wordt.

Een andere mogelijke megametafoor in verband met de zon is die waarbij de zon een metaforische relatie aangaat met Lotte. Hoewel ze een van de hoofdpersonages is, blijft ze het hele verhaal onzichtbaar. De enige informatie over Lotte is gefilterd door Paul, Vincent en Martin. Dezelfde micrometaforen die bij 'ZON IS GOD' aan bod kwamen, kunnen evengoed functioneren binnen de metafoor 'ZON IS LOTTE'. Het voorbeeld waarin de zon als een oog wordt voorgesteld (*Grip* 161-162) bevestigt de gedachte dat Lotte licht werpt op de andere personages zonder zelf gezien te worden. De andere personages draaien als planeten rond haar heen (Bernaerts 2013:3). Zowel de zon als Lotte maken objecten zichtbaar zonder zichzelf prijs te moeten geven. De megametafoor 'ZON IS LOTTE' ondersteunt de gedachte dat Lotte buiten beeld blijft (Bernaerts 2013:3). Zoals eerder al vermeld, is zij het enige personage dat niet focaliseert. Bovendien krijgt de lezer haar nooit rechtstreeks in beeld. De zonnemetafoor functioneert als een belangrijk motief in *Grip*.

3.2.2 Figuurtjes raden in de wolken

De wolken in *Spel* en *Grip* kunnen 'leikleurig' (*Spel* 72), 'staalgrijs' (*Spel* 147) of 'roomwit' (*Grip* 18) zijn. Deze adjectieven impliceren een metaforische verhouding tussen de kleur van de wolken en respectievelijk leisteen en room. De materialen waarmee de kleur vergeleken wordt, zijn van zeer verschillende aard. Het gaat enerzijds over een heel hard en donker materiaal, zoals leisteen, maar anderzijds worden wolken evengoed geassocieerd met iets lichts (zowel qua kleur als gewicht) en iets vloeibaars, zoals room. Verwondering voor de wolken past in de leefwereld van een kind en het hoeft dan ook niet te verbazen dat een roker volgens de kleine Norbert rook uitblaast in 'helderwitte wolkjes' (*Spel* 10). Een andere metafoor die past binnen Norberts *mind style* is 'zeilschipachtige wolken' (*Spel* 53). Welk kind heeft immers nog nooit

figuren gezocht in de wolken? De betekenis van ‘een wolk als een menselijk brein’ (*Spel* 194) komt tot stand op basis van een vergelijkbaar associatieproces. De vorm van de wolk bepaalt het brondomein. Dat niet enkel kinderen dit associatievermogen bezitten, blijkt uit de volgende metafoor: ‘een wolk als een reusachtige grauwe suikerspin’ (*Grip* 56). In dit deel is de achttienjarige Paul de interne focalisator. Tijdens een tocht naar een Noorse bergpiek maakt Paul de vergelijking tussen een wolk en een suikerspin.

Wolken dienen in *Spel* en *Grip* soms ook om andere natuurverschijnselen uit te leggen, zoals ‘nog verder, waar het beukenbos als een zwarte wolk uit de aarde opsteeg, wist je het slot’ (*Spel* 143). Het ‘beukenbos’ wordt metaforisch vergeleken met ‘een zwarte wolk’. In *Grip* worden bergen beschreven in termen van wolken: ‘aan de horizon, honderd kilometer verder, schemerden als verre wolken de bergen op het Noorse vasteland’ (*Grip* 25). Deze metafoor getuigt van een sublieme ervaring, aangezien het Noorse landschap ontzag opwekt.

Het stereotiepe beeld van onschuldige en kinderlijke wolkjes wordt in *Spel* en *Grip* een aantal keer onderuit gehaald. ‘Een zwarte wolk uit de aarde’ (*Spel* 143) doet eerder denken aan een gevaarlijke explosie of vulkaanuitbarsting dan aan een onschuldig wolkje aan een blauwe hemel. De verschillende vormen en objecten waarmee wolken geassocieerd worden, leunen dan wel weer aan bij het beeld dat kinderen van wolken hebben: een zachte, pluizige massa waar je je fantasie volledig op kan loslaten. Dat is dan ook wat in Norberts *mind style* gebeurt. Zowel de onschuldige als de gevaarlijke wolkenmetaforen zijn talrijker in *Spel* dan in *Grip*. Waarschijnlijk is dit te wijten aan de jonge focalisator in *Spel* die gemakkelijk associaties maakt met wolken.

3.2.3 Zee en golven

De zee wordt in het proza van Enter ervaren als een levend wezen. In *Grip* wordt het verband met de Griekse mythologie gelegd: ‘Vincent [...] herinnerde zich relativerend dat de oceaan in de Egyptische, nee Griekse mythologie werd gezien als een wezen dat met zijn tentakels van water de hele wereld omvatte’ (*Grip* 152). In deze micrometafoor is de zee een inktvisachtig wezen dat gebruikt wordt om natuurfenomenen te verklaren. Net als de tentakels van een inktvis heeft de zee verschillende armen die landinwaarts reiken. Een grote inktvis wekt bovendien ontzag en angst op, net zoals dat het geval kan zijn bij de zee. Ook het strand kan omschreven worden als een levend wezen: ‘het water trok zich terug, ontblootte een strook zand als de huid van een dolfijn waarover een iriserend vlies getrokken was’ (*Grip* 155). Opvallend is dat in deze metafoor een zeedier wordt gebruikt om te verwijzen naar iets wat met

de zee te maken heeft. Als we de zee als overkoepelende term ervaren voor zee, strand, fauna en flora, dan kunnen we deze metafoor interpreteren als een metonymie.

De zee kan ook vergeleken worden met een ander natuurfenomeen, zoals in 'Rechts vlamde de zee' (*Grip* 109). De zee krijgt eigenschappen van vuur: de angst voor vuur is gecombineerd met ontzag. Op die manier kunnen we ook hier spreken van een sublieme ervaring. Ook metaforen waarin de zee in het brondomein vervat zit, komen voor in *Grip*, bijvoorbeeld in 'de bergen als golven, voortrollende golven met witte kammen' (*Grip* 27) en 'vanavond zou het [licht van de middernachtzon] weer groeien, zou het zich losmaken en als een golf op het strand over de wereld vloeien en alles aanraken' (*Grip* 115).

Het beeld dat de lezer van de zee krijgt, is er een van een gevaarlijk en krachtig wezen. De zee brengt gevaar met zich mee, zoals duidelijk werd met het beeld van vuur, en kan vernietigend zijn. Het beeld van een golf die het strand overspoelt, komt een aantal keer voor. Dat sublieme beeld legt de menselijke kleinheid bloot. De aandacht wordt hierdoor gevestigd op de kracht die water heeft om dingen weg te vegen en uit te wissen. De vitale functie van water komt in de metaforen amper aan bod.

3.2.4 Bladeren

In *Spel* komen een heel aantal opmerkelijke metaforen voor waarin gevallen bladeren in het doel- of brondomein zitten. Het feit dat er in *Grip* minder stijlfiguren met bladeren voorkomen, is misschien te wijten aan het tijdstip waarop en de ruimte waarin de roman zich afspeelt. De tocht van de vier vrienden speelt zich af in de periode van de middernachtzon, de zomer dus. Boven de boomgrens ziet het Noorse landschap er bovendien nogal desolaat uit. Ook de reünie in Wales speelt zich niet in de herfst af, maar in de maand mei. De focalisatoren hebben in hun directe omgeving dus niet meteen een herinnering aan herfstbladeren en maken daarom minder snel de vergelijking dan Norbert. In *Spel* situeren een aantal verhalen zich in de herfst, zoals het verhaal 'Hofnar' (*Spel* 28-38).

De metaforen in *Spel* komen stuk voor stuk tot stand in de *mind style* van Norbert. De geur van bladeren doet Norbert denken aan tabak: 'Ik snoof de vage tabaksgeur van de bladeren diep op' (*Spel* 8). Niet alleen vind ik een metafoor met tabak in het brondomein en bladeren in het doeldomein. In 'een sigarebandje [sic] [...] gekruld als een herfstblad' (*Spel* 32) is tabak (of meer specifiek het sigarenbandje) het doeldomein en behoren de bladeren tot het brondomein. Opvallend is dat er dus twee taalconstructies voorkomen in *Spel* die roken met bladeren

verbinden. De associatie tussen bladeren en sigaretten is niet ver te zoeken, want in het Nederlands spreken we van sigarettenblaadjes. Aangezien Norbert gefascineerd was door de sigaret van Soefi-Ali, passen ook deze beelden binnen zijn denkkader.

De nerven van een blad doen de jonge Norbert denken aan vingers van een hand: 'bladeren die uit niets anders bestaan dan nerven – dode handen op het water' (*Spel* 57). Norbert vergelijkt ook zijn schoolsituatie met de natuur: 'terwijl andere leerlingen juist als trillende blaadjes zo nerveus zijn' (*Spel* 61). De eigenschap van blaadjes om bij het minste beetje wind meteen mee te trillen, wordt geprojecteerd op schoolkinderen. Een tapijt klimopbladeren doet Norbert naar zijn bed verlangen: 'een heerlijk dikke matras van verende klimopbladeren' (*Spel* 192). De grammaticale constructie waarin deze metafoor voorkomt, is *substantief X + voorzetsel + substantief Y* waarbij X het doeldomein is. Zoals eerder al werd vastgesteld komen in het proza van Stephan Enter heel wat animale metaforen voor. Ook in de metaforiek in verband met bladeren worden associaties met dieren gemaakt, zoals in '[Bladeren] zwermden als vogels onder staalgrijze wolken' (*Spel* 147) of 'Talloze scherpe wilgeblaadjes [sic] zwommen in pijlsnelle, glinsterende scholen over' (*Spel* 161). Beide metaforen focussen op het feit dat bladeren dikwijls in groep liggen of met veel tegelijk meegenomen worden door de wind, net zoals vogels en vissen zich in groep verplaatsen en in groep leven. De natuurbeelden verwijzen naar het verlangen naar verbondenheid met een ongerepte aarde.³⁰ De focalisator vestigt door deze metafoor de aandacht op de eigenschappen die hij de belangrijkste vindt en vertelt hiermee dus onrechtstreeks iets over zichzelf.

3.2.5 Bergen

Zeker in *Grip* komen verschillende metaforen voor waarin bergen in het bron- of doeldomein zitten, maar ook in *Spel* staan er enkele waaruit we kunnen afleiden hoe Norbert deze natuurfenomenen beleeft. Dit komen we vooral te weten in het verhaal 'Scrabble' (*Spel* 198-269) waarin Norbert het heeft over zijn reizen naar Zwitserland, die een sterke invloed op zijn persoonlijkheid hebben. De herinneringen die Norbert heeft aan deze periode hangen samen met 'de intense ervaring van natuurverschijnselen' (Bernaerts 2012:6). Bergen worden door middel van metaforen vergeleken met een piramide (*Spel* 219), 'een omgewoelde deken waarin alles in alles overliep' (*Spel* 220) en een 'haaietand [sic]' (*Spel* 236). In *Grip* lees ik een associatie die lijkt op het tweede voorbeeld uit *Spel*: 'twee gladde rotsmassa's als grote stenen kussens' (*Grip* 153). De hardheid van de bergen en rotsen contrasteert met de zachtheid van kussens en dekens. In *Grip* vind ik bovendien – in tegenstelling tot in *Spel* – twee metaforen waarin bergen

³⁰ Zie '3.1.1 Karakterisering aan de hand van vogels'.

beschreven worden aan de hand van een ander natuurfenomeen: ‘aan de horizon [...] schemerden als verre wolken de bergen op het Noorse vasteland’ (*Grip* 25) en ‘de bergen als golven’ (*Grip* 27). Beide voorbeelden kwamen al eerder aan bod bij de natuurfenomenen en roepen een sublieme ervaring op. Door deze metafoer met een natuurlijk element in zowel bron- als doeldomein wordt het sublieme nog versterkt. Het natuurbeeld dat de verteller voor ogen heeft is sowieso al overweldigend, maar dit ontzag wordt versterkt door de beeldende taal. Beschrijvingen van bergen worden op die manier levendiger en concreter en zorgen voor een interessantere leeservaring. De lezer wordt deelgenoot van de sublieme ervaringen van de personages.

3.3 Geheugen, herinnering en tijd

3.3.1 De vergankelijkheid van de tijd

In *Grip* is tijd een belangrijk thema (Lezenvt.nl): Paul filosofeert over onsterfelijkheid en betreft zijn vrienden eveneens in deze denkoefening. Bovendien hebben de stations in Groot-Britannië vreemd genoeg geen zichtbare klok op de perrons (Dirks 2012). Verder is er het terugkerende motief van Pauls kapotte horloge. Het uurwerk raakte beschadigd tijdens zijn poging om Lotte te redden uit de kloof. Paul kan hier geen afscheid van nemen en draagt het horloge nog steeds op het moment van de reünie (Bernaerts 2013:6). Tijd en onsterfelijkheid komen niet expliciet tot uiting in de metaforen, maar worden wel versterkt en benadrukt door de vele tijdsmetaforen die voorkomen in de roman. Het thema tijd komt in *Spel* aan bod in een iets andere vorm. In die roman-in-verhalen gaat het over opgroeien, afscheid nemen van de kindertijd, verlies van onschuld en geloof. Er komen dan ook verschillende stijlfiguren in voor die reflecteren over het concept en de beleving van tijd. In de boeken van Enter wordt bijzonder vaak nagedacht over het geheugen, tijd en vergankelijkheid. Deze interessevelden zijn weerspiegeld in verschillende stijlfiguren. In de volgende alinea bespreek ik de tijdsmetaforen in *Spel* en *Grip* om zo te ontdekken hoe de personages tijd ervaren.

Verschillende personages voelen zich ongemakkelijk bij het verouderingsproces en bij het verstrijken van de tijd in het algemeen: ‘de reiziger voelt, als een ijzige aanraking op zijn huid, het verstrijken der jaren – en beseft dat deze wind in niets verschilt van de bries die hier eens door riethalmen en wilgetenen [sic] trok’ (*Spel* 31). In het citaat wordt het besef van de voorbijtikkende tijd gecontrasteerd met de eeuwigheid van de natuur. De tegenstelling tussen

natuur en cultuur ligt er ook hier vingerdik op.³¹ De personages verlangen naar de onvergankelijkheid van de natuur en voelen een huivering wanneer ze denken aan hun eigen vergankelijkheid.

Met heimwee wordt teruggedacht aan de zorgeloze kindertijd: ‘een bries opstak die alle opgetaste tijd wegblies en je toonde dat het daaronder fris en levend bleek als twintig jaar geleden’ (*Grip* 14). De tijd evolueert mee met een mensenleven. Kinderen hebben tijd in overvloed, maar naarmate je ouder wordt, is tijd steeds kostbaarder en schaarser: ‘tijd op de middelbare school was een boordevol, tinkelend glas waaruit ik pas een paar kleine slokjes had gedronken’ (*Spel* 165). Hier wordt de tijd vergeleken met een glas. Elke keer wanneer je een slok neemt heb je minder tijd over. Kinderen hebben nog een vol glas en voelen de dreiging van de vergankelijkheid nog veel minder dan volwassenen. Een gelijkaardig idee zien we in de metafoor waarin Martin het leven als logaritmisch bestempelt:

Hoe kon het [...] dat je jeugd eindeloos leek [...] en dat nu precies diezelfde jaren bij je eigen dochter zo compact schenen. [...] Misschien ja, misschien werd het alleen maar erger, versnelde je leven nog wanneer je bejaard werd – en ha, dan leefde je dus niet zoals iedereen dacht lineair, maar logaritmisch. (*Grip* 78)

Het voorbeeld is een typische uiting in de *mind style* van Martin. Zijn typering van het leven als logaritmisch toont (en geeft mee vorm aan) zijn analytische geest en wetenschappelijk denkvermogen. Uit het voorbeeld blijkt bovendien dat tijd relatief is: de jeugdijaren lijken eindeloos, maar als je ze vergelijkt met die van een volwassene duren ze eigenlijk even lang. Kinderen hebben erg veel tijd in vergelijking met druk bezette volwassenen. Wanneer iemand echter heel erg oud wordt, komt de tijdsbeleving weer in de buurt van die van een kind: ‘Je leven wordt minder waard – of tijd wordt minder waard, die devalueert want je hebt er ineens een onuitputtelijke voorraad van’ (*Grip* 40). Die devaluatie toont de angst voor de vergankelijkheid.

De tijdsbeleving is ook afhankelijk van de aard van de gebeurtenissen die zich afspelen: ‘dat ze bij het opstaan een gesprek voortzette dat we de voorgaande avond hadden gevoerd, alsof die acht uren slaap in werkelijkheid een minuut hadden geduurd’ (*Spel* 226). Norberts grootmoeder ervaart de nacht als veel korter dan hij in werkelijkheid is. Leuke dingen en activiteiten die we niet bewust meemaken – zoals slapen – verkorten de tijdsbeleving. Het volgende voorbeeld vat de relativiteit van de tijd samen:

³¹ Zie ‘3.1.1 Karakterisering aan de hand van vogels’.

Liggend op zijn rug met een hand onder zijn hoofd zei Vincent dat wanneer je twee geleefde dagen van twee mensen naast elkaar legde, zou blijken dat beide ervaringen weliswaar volgens de klok dezelfde vierentwintig uur hadden geduurd maar in de psyche zou zich iets volkomen anders hebben afgespeeld, te vergelijken met een beeld van Wittgenstein over kleur – dat wat de een als groen ziet, door de ander heel goed als blauw kan worden gezien en dat je daar nooit achter komt en dat was, volgens Vincent, de oorzaak van de fundamentele eenzaamheid van de mens. En Paul zocht koortsachtig naar een antwoord dat niet meteen verried dat hij geen enkele filosoof had gelezen. Toen hij eindelijk wat had verzonnen – iets met beleving van tijd als een lijn waarin soms lussen kwamen – hoorde hij Vincent ronken (*Grip* 36)

In dit citaat wordt de tijd op twee verschillende manieren omschreven. Bovendien komen deze uitdrukkingen voor in de *mind style* van twee verschillende personages. De eerste metafoor vergelijkt de tijdsbeleving met Wittgensteins theorie over kleur. Martin focaliseert in deze passage, maar voor dit specifieke voorbeeld vertelt hij wat Vincent hem gezegd heeft. Het voorbeeld van de relatieve kleurbeleving kan dus toegeschreven worden aan Vincent. Hoewel deze verklaring al behoorlijk wetenschappelijk ingebed is, geeft Martin vervolgens toch nog een analytischere metafoor. Martin vergelijkt tijdsbeleving met ‘een lijn waarin soms lussen kwamen’ (*Grip* 36). Of het zijn intentie was om een antwoord te bieden op de relativiteit van tijd is niet helemaal duidelijk. De lijn waar Martin op doelt is waarschijnlijk logaritmisch van aard. Maar omdat de figuur van een wiskundige functie voorspelbaar is, voegt hij enkele onberekenbare en onverwachte momenten in met het beeld ‘lussen’ (*Grip* 36).

Denken over de toekomst lijkt Enters personages over het algemeen veel stress te bezorgen. Toch zijn er ook positievere uitlatingen over tijd, bijvoorbeeld wanneer het gaat over ‘nutteloze momenten in een dag – het kwartier voor de aankomst van een trein, in de wachtkamer van de tandarts’ (*Spel* 44). In *Spel* worden die momenten vergeleken met ‘kleine geschenken [...], parels van onbestemde tijd waarop dagelijkse routine nooit zijn gretige hand zou weten te leggen’ (*Spel* 44).

Norbert heeft minder problemen met de voorbijgaande tijd dan de volwassen personages uit *Grip*. Hij vindt zijn grootmoeder en haar verleden bijzonder boeiend. Haar koffer helpt Norbert inzicht te krijgen in die onbekende leefwereld: ‘de reusachtige koffer van mijn grootmoeder [...], een teletijdmachine die voorwerpen uit verschillende tijden moeiteloos naar de mijne overbracht’ (*Spel* 222). Een teletijdmachine is voor Norbert een droom. Hij zou die niet

gebruiken om meer tijd te maken voor zichzelf. Zijn enige doel is om zijn grootmoeders wereld te begrijpen en zo een beetje meer op haar te kunnen lijken.

Volwassenen ervaren de tijd in Enters romans als iets angstaanjagends. Dit algemene beeld blijkt uit het gebruik van metaforen die de tijd als iets negatiefs bestempelen. Er zijn echter ook uitzonderingen. Norbert ziet tijd soms als een spel en nutteloze momenten worden vergeleken met parels. De dualiteit van de tijdsbeleving leunt aan bij de relativiteit ervan en ook bij de tegenstelling tussen cultuur en natuur. De personages verkiezen de spontane natuurlijke vernieuwingsprocessen boven de strakke tijdschema's die passen binnen de cultuur.

3.3.2 Herinneringen

Herinneringen kwamen al even aan bod bij de teletijdmachine (vermomd als koffer) en hieruit blijkt reeds dat de structuur van een herinnering erg complex kan zijn (Rymenants 2012:143). Ook de koffer van Vincent is een mogelijke teletijdmachine. Hij verzamelt er allerlei objecten in die hem doen denken aan zijn frustraties over het verleden. Zo is de fles whisky een aandenken aan Japan (*Grip* 10; *Grip* 170), waar hij geen al te goede herinneringen aan heeft omdat zijn carrière daar gefaald is. Ook zijn identiteitskaart en portefeuille zitten in de koffer (*Grip* 170). Zijn hele identiteit hangt vast aan zijn verleden. De vergelijking van de koffer met 'een weerspanning hondje' (*Grip* 7) krijgt een extra betekenis in deze context: Vincent zeult zijn verleden als een last met zich mee, maar hij kan er onmogelijk afstand van doen. Als de zee zijn koffer meeneemt in de verwoestende golven, is hij eerst in alle staten (*Grip* 165-167). Vincent hangt zodanig vast aan zijn verleden dat hij er geen afstand van kan doen. Later gaan zijn ongelooft en woede over in onmacht en berusting:

Hij [de koffer] was loodzwaar – het zoute water was binnengedrongen, liep er in vuilgroene straaltjes uit. Maar het raakte Vincent niet, een norse vastberadenheid kwam over hem, hij wilde er nu vanaf – van de hele geschiedenis. Er was iets onomkeerbaars gebeurd maar hij voelde geen spijt. Hij had de situatie gegrepen en hij zou niet meer loslaten. (*Grip* 170)

In *Spel* en *Grip* zitten bijzonder veel metaforen die de herinnering thematiseren. Door een analyse van deze metaforen kunnen we beter begrijpen hoe de personages herinneringen ervaren. Er is een belangrijk verband tussen tijd en nagedachtenis: 'De herinneringsarbeid reguleert het bestaan, omdat ze typisch is voor de menselijke omgang met de tijd' (Bernaerts 2013:4). De personages willen de tijd controleren en beheersen met hun herinneringen.

In *Grip* vormt de treinreis de brug tussen heden en verleden. In het ruimtegebruik en de plaatsen in *Grip* staat de tocht centraal. Het onderweg zijn is een symbool voor het leven in het algemeen. Het leven is een ononderbroken tocht met enkele korte tussenstops. De personages kunnen hun fantastische reis naar de Lofoten helaas niet overdoen, maar het aandenken eraan is des te sterker. Tegelijkertijd maken die herinneringen Paul, Vincent en Martin ongelukkig en melancholisch omdat ze nooit meer zo gelukkig zullen worden (*Grip* 27). Verschillende personages herhalen dit motief bijna woordelijk (Bernaerts 2013:4). Dat herinneren een oncontroleerbare activiteit is, blijkt onder andere uit de vergelijking met een inktvis: ‘juist die onbenulligste popnummers van toen bezaten een tentakel die je vandaag bij je oren greep en weerloos terugsleurde en onderdompelde’ (*Grip* 44).³² De kracht van een herinnering is even vernietigend als die van een inktvis en kan iemand – al dan niet gewild – meesleuren naar het verleden. Vooral heel vroege herinneringen blijken onvoorspelbaar en nogal wispelturig:

Ergens leken zijn indrukken van die dag nog het meest op de oudste uit zijn kindertijd: die hadden ook geen volgorde. Waar latere taferelen vastzaten aan hun rangschikking in het firmament van zijn geheugen, bleven die aan zijn vroegste jeugd wispelturig en vrij en flitsten op onvoorspelbare momenten te voorschijn (*Grip* 28)

De vergelijking met herinneringen dient in dit voorbeeld echter niet als uitleg voor het herinneren als activiteit, maar om ‘zijn indrukken van die dag’ (*Grip* 28) te duiden.

Ervaringen uit het verleden komen aan de oppervlakte met behulp van een zintuiglijke *trigger* uit het heden (Bernaerts 2013:5-6). ‘Intensieve waarneming en identificatie’ zijn de sleutel tot het verleden (Bernaerts 2012:7). Uit de inktvismetafoor blijkt bijvoorbeeld dat de ‘onbenulligste popnummers van toen’ (*Grip* 44) de aanleiding kunnen zijn tot een herinnering. Ook de aanblik van een voorwerp kan dit effect hebben, zoals in: ‘daar was nog zo’n tijds capsule van Lotte: een koffiemok’ (*Grip* 43). De *input*-ruimten zijn in dat laatste voorbeeld respectievelijk een tijds capsule en een koffiemok. In de generische ruimte zit de analogie qua vorm. Een capsule stel ik me voor als een cilindervormige koker die aan beide kanten toe is. Een koffiemok heeft dezelfde vorm, maar is aan één kant open en heeft meestal een oortje om vast te houden. Ook qua hardheid vertonen de tijds capsule en de koffiemok overeenkomsten. In de *blended space* zorgt de koffiemok ervoor dat de waarnemer op slag in een andere tijd vertoeft. Herinneringen worden verschillende keren opgeroepen door de aanblik van een welbepaald voorwerp. Kijken naar een kop is zoals bewegen door de tijd, waarbij die laatste voorgesteld wordt als ruimte. De conceptuele metafoor is hier ‘KIJKEN IS BEWEGEN DOOR DE RUIMTE’.

³² Eerder al werd de zee vergeleken met een inktvis, zie ‘3.2.3 Zee en golven’.

In *Grip* vormen herinneringen de basis van het verhaal. De hele roman draait erom hoe personages omgaan met hun herinneringen en hoe herinneringen kunnen verschillen van persoon tot persoon (Lezentv.nl). De verhalen van Paul, Martin en Vincent vullen elkaar aan aangezien deze personages elk hun visie hebben over de reis. Herinneringen zijn dus verstrengeld met iemands persoonlijkheid en zijn bovendien ook afhankelijk van de wil van het personage om herinnerd te worden of niet. Toch vormt de combinatie van die perspectieven één verhaal met één enkele spanningsboog (Lezentv.nl). Een beeld dat in *Grip* opduikt is de metafoor 'HERINNERINGEN ZIJN PLANTEN': 'En nu (want herinneringen wortelden altijd dieper, zo bleek wanneer je ze stevig omhoogtrok) kwam meteen meer' (*Grip* 47). Een herinnering rakelt blijkbaar altijd andere gebeurtenissen op, net zoals er steeds meer wortels aan een plant blijken te hangen wanneer je hem probeert uit te trekken.

Herinneringen krijgen soms menselijke eigenschappen, zoals in 'terwijl hij [Paul] met de kaart in zijn handen bleef kijken [...], stapte uit al zijn herinneringen er één naar voren' (*Grip* 25). De verzamelde groep gedachten wordt gezien als een homogene groep organismen. Wanneer een specifieke herinnering aangehaald wordt, stapte er één naar voren.

Ook in *Spel* wordt '[o]nder invloed van de herinneringsarbeid [...] geregeld overgeschakeld van een heden naar een verleden' (Bernaerts 2012:4). De thematiek van de memorie is in *Spel* echter niet even verregaand als in Enters recentste roman. De personages in *Grip* houden zich bezig met het contrast tussen het ultieme geluk uit hun verleden en hun latere bestaan. In *Spel* gebeurt dit nog niet. Daar beperkt het herinneringsvermogen zich tot een schets van het verleden van het hoofdpersonage (Rymenants 2012:143-144). Herinneringen aan de kindertijd worden in *Spel* bovendien vaak geïdealiseerd (Bernaerts 2012:6). Voor Norbert zijn de herinneringen aan de reisjes met zijn grootmoeder iets om te koesteren: 'zo begint mijn verzameling herinneringen aan die reisjes op een soort mnemonische tombe van Toetanchamon te lijken – veel te vol en veel te prachtig' (*Spel* 204). Niet alle herinneringen zijn van die aard: diegene die verbonden zijn aan 'een besef van schaamte en spijt' (*Spel* 74) zijn helemaal anders: 'Dit is geen gewone herinnering. Dit is een splinter die is blijven zitten' (*Spel* 74). Het beeld dat in deze metafoor geschetst wordt, is er een van een splinter die in het lichaam vastzit en pijn doet.

In *Grip* en *Spel* wordt de werking van herinneringen vaak beschreven aan de hand van ruimtelijke metaforen (Bernaerts 2013:7), zoals in 'in elke la van je geheugen lagen er tientallen die het vermogen bezaten je met één vleugelslag terug te voeren naar hun herkomst' (*Grip* 43). Het geheugen en de herinneringsarbeid zijn voor de mens een raadsel. Door middel van een

gekend beeld, namelijk dat van een la, kan de verteller toch duidelijk maken aan de lezer wat hij bedoelt. De leeservaring wordt op die manier levendiger. Het geheugen wordt ook 'een schuilplaats tegen de vergetelheid' (*Spel* 96) genoemd: 'Mensen die, zo voelde hij ineens, voor hun voortbestaan van hem afhankelijk werden zodra zijn grootmoeder er niet meer was. Die dan alleen nog in hem een schuilplaats tegen de vergetelheid vonden voor ze met hem verdwenen' (*Spel* 95-96). De herinnering is de enige plaats waar iemand zeker is van zijn/haar – weliswaar tijdelijke – onsterfelijkheid.

3.3.3 Geheugen

De cognitieve capaciteiten van de mens zijn uniek en ondoorgrondelijk. De structuur en de werking van de hersenen zijn voor wetenschappers nog steeds een groot raadsel en net daarom zijn metaforen omtrent dit onderwerp een interessant gegeven. De verteller probeert de voorstelling van de lezer te doen overeenstemmen met zijn eigen perceptie. Denkprocessen worden om die reden vaak geëxpliciteerd in *Spel* en *Grip*.

De verteller in *Spel* probeert uit te leggen hoe de hersenen van de fictionele pubers precies werken. Stap voor stap wordt uitgelegd wat een tiener denkt over zijn uiterlijk terwijl hij voor de spiegel staat:

Je staat voor de spiegel, je brengt je gezicht dichterbij het glas en je probeert te bevatten dat jij dat bent – dat daar achter de huid boven je ogen een elektrische spanning rondsiddert die je als jouw gedachten kunt beschouwen, die op dit moment zichzelf proberen te peilen. En weten dat ze zichzelf proberen te peilen. En weten dat ze dat weten. (*Spel* 146)

Gedachten worden in deze passage vergeleken met 'een elektrische spanning'. Hiermee wordt gealludeerd op de elektrische impulsen waarmee onze hersenen werken, namelijk neurotransmissie. Door deze bewoording kan een soort metonymische verhouding met elektriciteit opgeroepen worden. De elektriciteit van puberhersenen siddert rond en peilt zichzelf voortdurend.

Net zoals herinneringen wordt het geheugen gepercipieerd als een natuurlijk fenomeen. In het volgende voorbeeld worden indrukken vergeleken met 'loggewoeld zand in een beek' en worden ervaringen geassocieerd met het water in diezelfde beek: 'de afzonderlijke haarscherpe indrukken overschreeuwden elkaar en vertroebelden elke ervaring, ongeveer als loggewoeld

zand het water in een beek' (*Spel* 165-166). Indrukken zijn impulsief en lossen elkaar in hoog tempo af. Hierdoor is het geheel niet meer altijd overzichtelijk. Vergelijkbaar met de metafoor 'HERINNERINGEN ZIJN PLANTEN' is deze: 'Vincent leek opeens te levend om zich gelijktijdig in diepe vertakkingen van zijn geheugen te bevinden' (*Grip* 11). Het geheugen reikt even diep als de wortels van een plant en eveneens bevinden er zich vertakkingen in het geheugen. Een opgeslagen feit kan de aanzet vormen tot een andere herinnering. Het geheugen hangt aanen door middel van associaties. Ook animale metaforen komen aan bod binnen de gedachten: 'Het waren impressies, ze vlogen als een zucht door hem heen en schoten even vlug weer weg als die libel van zojuist' (*Spel* 192). De vlugheid waarmee ideeën elkaar aflossen wordt vergeleken met de wendbaarheid van een libel. Gedachten zijn voor de personages iets natuurlijks: de vergelijking met fauna en flora is snel gemaakt. Ideeën en gedachten kunnen echter ook woekeren als een plant. Denken is oncontroleerbaar en niet in te tomen.

Norberts grootmoeder uit *Spel* en Vincent uit *Grip* hebben een eigenaardige eigenschap gemeen. Beiden kunnen een gesprek van de vorige avond 's morgens zonder problemen verderzetten 'precies vanaf het punt waar hij [Vincent] was gebleven alsof hij in staat was een bladwijzer tussen zijn gedachten te schuiven' (*Grip* 36). Wie een bladwijzer in een boek stopt, kan zonder al te veel moeite terugvinden waar hij precies gebleven is in het verhaal. Hetzelfde gebeurt met Vincents gedachten wanneer hij gaat slapen. Ook bij Norberts grootmoeder wordt een boek in de vergelijking betrokken:

Toen ik [Norbert] de volgende ochtend wakker werd, ontdekte ik een nieuwe bijzondere eigenschap van haar [grootmoeder]. [...] Ze stond naast de opengeklapte koffer, zag hoe ik mijn ogen uitwreef en zei: "En ik heb één reis met de Normandie gemaakt. Dat was een stoomschip, het grootste van de wereld. Het was erg luxe maar de mensen praatten alleen maar over het weer. En er waren te veel Amerikanen." Dit zou ze vaker doen: 's ochtends verdergaan waar ze de voorgaande avond was gebleven. Alsof slapen voor haar hetzelfde was als een boek dichtslaan en even later bij precies de goede regel verdergaan. (*Spel* 219-220)

In beide voorbeelden wordt slapen vergeleken met een boek toeklapsen. Volgens deze interpretatie zijn gedachten overdag actief en willen ze 's nachts met rust gelaten worden. Het lijkt alsof de tijd tijdens de slaap niet bestaat voor Norberts oma en Vincent. Bijgevolg zijn de personages in staat een deel uit hun leven te negeren. Helaas bezitten de gesprekspartners deze wonderlijke eigenschap niet en hebben ze soms moeite om het gesprek te volgen.

3.4 Geluiden en stilte

Herinneringen vormen zowel in *Spel* als in *Grip* een belangrijk thema. Zintuiglijke waarnemingen in het heden roepen vaak een herinnering aan het verleden op (Bernaerts 2012:7; Bernaerts 2013:5). Norbert is zich bijzonder goed bewust van het belang van de zintuigen: ‘Niet alleen in dromen keer ik terug; het gebeurt ook als ik dingen zie, hoor of ruik die zich aan die tijd hebben vastgehecht’ (*Spel* 169). In het proza van Enter komen auditieve waarnemingen – meer dan andere sensitieve indrukken – vaak voor in de vorm van metaforen. Daarom verwerk ik in het onderzoek een korte analyse van metaforen die te maken hebben met geluid en stilte.

Muziek speelt vooral in *Lichtjaren* een prominente rol (Offermans 2004:756).³³ De zintuiglijke impressies die Nils ervaart wanneer hij naar muziek luistert zijn bijzonder nauwkeurig beschreven. In *Spel* en *Grip* is dit thema niet in dezelfde mate uitgewerkt, maar er zijn toch enkele subtiele metaforische verwijzingen naar muziek. In een aantal uitingen zit muziek in het doeldomein, bijvoorbeeld in ‘Het orgelspel dat de lijzige samenzang met een euforisch tuimelende vloed van klanken overspoelde’ (*Spel* 43). De overweldigende orgelklanken worden vergeleken met snel opkomende golven bij vloed. Het muzikale zit ook een aantal keer in het brondomein. In het volgende voorbeeld wordt een menselijke stem vergeleken met een muziekinstrument door de vergelijkbare klankkleur: ‘Dominee heeft een stem als een cello’ (*Spel* 45). Pianospel kan volgens Martin gelijkaardig zijn aan een manier van denken: ‘Vincent redeneerde in discussies zoals een virtuoos improviseert op de piano’ (*Grip* 100). Vincents gedachtekronkels zijn onvoorbereid maar niettemin doordacht. Zijn ideeën getuigen van inzicht en kunde maar zijn daarom niet noodzakelijk te volgen voor buitenstaanders.

Op de kruising tussen geluid en stilte situeer ik gefluister. Dat geluid wordt in *Spel* en *Grip* verschillende keren aangewend om klanken in de natuur te omschrijven: ‘het gefluister van wilgen en elzen’ (*Spel* 28), ‘Het water lijkt zichzelf rond en rond te wentelen, met een fluisterzacht geluid’ (*Spel* 59), ‘De toppen aan de overkant lichtten geheimzinnig op tegen het donker, het dal leek tot aan de rand gevuld met oneindig zacht gefluister’ (*Spel* 246) en ‘een ijl gefluister van de boomtoppen’ (*Grip* 150). Vooral bladeren in de bomen fluisteren volgens verschillende focalisatoren. Door een vergelijking met gefluister kan de lezer zich de situatie beter en levendiger voorstellen. De natuur ondergaat bovendien een antropomorfisering en

³³ De roman *Lichtjaren* wordt verder niet besproken aangezien ik me voor deze scriptie vooral gefocust heb op *Spel* en *Grip*.

wordt voorgesteld als mens. In deze fluister-metaforen treedt de mens op als conceptueel brondomein.

Ultieme stilte vinden de personages in de natuur. De inspiratie voor metaforen die gebruikt worden om die stilte te omschrijven halen de personages echter ergens anders. Eén van die inspiratiebronnen is de dood in een oorlogssituatie. Stiller dan de situatie na een bomaanslag kan haast niet: 'Hier heerste een stilte als na een atoombom' (*Spel* 127). Het helse lawaai van de ontploffing vergroot het contrast met de onthutsende stilte van getuigen en slachtoffers achteraf. De kalmte die hier bedoeld wordt, is onaangenaam en brengt een dreiging met zich mee. Het geluid op diezelfde plaats wordt even later ook nog als 'de stilte van een woestijn' (*Spel* 103) omschreven. Ook hier hebben ongemak en eenzaamheid de bovenhand. De stilte is bovendien één van de ontberingen die Edmund Burke (1958:43) aanhaalt in zijn boek over het sublieme. Ontberingen versterken een sublieme ervaring. Het bouwterrein geeft Norbert een gevoel van beklemming en angst. Tegelijkertijd wordt hij aangetrokken door het mysterie dat die plaats uitstraalt en heeft hij er ontzag voor. De vergelijking met de woestijn maakt dit duidelijk. Het gebruik van een natuurmetafoor laat uitschijnen dat Norbert hier een sublieme ervaring meemaakt die bovendien versterkt wordt door de stilte. Het geheel wordt zo nog luguberder en spreekt nog meer tot de verbeelding.

Een doodse stilte hoeft echter niet noodzakelijk onaangenaam te zijn. In het volgende voorbeeld uit *Grip* wordt een gelijkaardige metafoor gebruikt om ontzag tegenover de overweldigende en sublieme natuur te verwoorden: 'Aan de andere kant, de kant van de oceaan, verrezen in doodstille slagorde de kathedralen van Moskenesøya' (*Grip* 25). Een ander voorbeeld van een positieve stilte, waarvan de personages oprecht kunnen genieten, vind ik terug in het volgende voorbeeld: 'Het was die dag zo prachtig als vandaag – zon op je gezicht, een deken van stilte over het landschap, de permanente suggestie dat achter de blauwe koepel van de hemel iets anders, iets onvoorstelbaar vredigs lag' (*Grip* 19). De associatie met een deken is meestal positief van aard en het beeld dat hier wordt geschetst is dat eveneens. Het vredige landschap wordt toegedekt met een comfortabele en aangename stilte. De hele situatie is vredig en genietbaar. Door deze metafoor wordt de lezer deelgenoot van Pauls bijzondere ervaring. De empathie met dit personage wordt hierdoor sterk aangewakkerd (Caracciolo 2012:61-62).

De thematiek van geluid wordt in *Spel* verbonden met animale metaforen in de karakterisering van de dove jongen die Norbert ontmoet in een nieuwe wijk in Brevendal. De jongen praat 'niet met een menselijke stem, maar met een schel, onverstaanbaar geluid, de stem van een getergd oerbeest' (*Spel* 109). Zijn geschreeuw is dan ook 'geen normaal woedend gevloek of

oorlogsgehuil, maar het schorre gekrijs van de doofstomme jongen. Het klonk nu nog meer als dat van een krankzinnig dier' (*Spel* 111). De karakterisering van de doofstomme jongen is dierlijk – nog meer dan bij andere personages. Vanwege de vreemde klanken die hij produceert wordt hij ook vergeleken met 'een koe die gemolken moet worden' (*Spel* 120). De dieren waarmee hij vergeleken wordt, zijn allesbehalve flatterend. Het gaat stuk voor stuk over ontembare beesten die een gevaar kunnen betekenen. De ongecontroleerde klanken van de doofstomme jongen doen Norbert hieraan denken. Spraak wordt blijkbaar ervaren als het ultieme menselijke kenmerk want de klanken die hij voortbrengt, hebben absoluut niet menselijks. De vergelijking tussen de doofstomme jongen en een ontembaar dier wordt met de volgende metafoor versterkt: 'Er ging een vreemde, huiveringwekkende dreiging van de doofstomme jongen uit. Alsof hij niet echt bij de vijand hoorde en niet hun leider was, maar door hen was gevangen en getemd, en werd gebruikt voor – dingen' (*Spel* 110). De jongen ziet er volgens Norbert zodanig kwaadaardig en gevaarlijk uit dat het bijna niet anders kan of de andere groep is stiekem ook bang voor hem. De vijandige bende heeft hem kunnen temmen, maar zelfs bij een getemd dier blijft de dreiging aanwezig. Door verschillende vergelijkingen wordt niet enkel de doofstomme jongen gekarakteriseerd, maar ook Norbert. De lezer identificeert zich met Norbert en ervaart de angsten die Norbert die dag doormaakte.

Conclusie

Het doel van deze masterscriptie was om te onderzoeken welke impact de stijl van een roman kan hebben op de inhoud. Door een inventarisatie van de metaforen in *Spel* en *Grip* was het mogelijk om vast te stellen in welke mate metaforen de thematiek en de karakterisering van de personages verdiepen. In de romans van Enter blijkt dat metaforen méér zijn dan opsmuk. De stijl bepaalt in het geval van *Spel* en *Grip* mee de inhoud van het verhaal. De appreciatie van de complexiteit die metaforen met zich meebrengen heb ik zowel bij literatuurcritici als bij gewone lezers onderzocht.

Om tot een gefundeerd antwoord op deze onderzoeksvraag te komen, heb ik eerst en vooral *Spel* en *Grip* gesitueerd in het oeuvre van Stephan Enter. In zijn persoonsschets werd duidelijk dat Enter veel aandacht schenkt aan de stijl. Uiteraard is dit geen sluitend bewijs voor het belang dat metaforen hebben in zijn proza, maar het toont wel aan dat de auteur hier bewust mee bezig is. Enter beweert dat hij met zijn metaforen enkel de bewondering en verwondering van de lezer wil oproepen. Hij wil de lezer bewust maken van een ongewoon beeld en een nieuwe manier van kijken naar de wereld presenteren (Stephanenter.nl). Door mijn eigen metaforenanalyse ben ik verder gegaan dan deze manier van kijken en heb ik onderzocht welke impact deze ongewone beelden hebben op het verhaal.

Bij de schets van Enters oeuvre heb ik korte inhoudelijke voorstellingen gegeven van de verhalenbundel *Winterhanden* (1999), de roman *Lichtjaren* (2004), de roman-in-verhalen *Spel* (2007) en ten slotte van de roman *Grip* (2011). De eerste drie vielen bij de critici behoorlijk in de smaak en *Grip* sprak ook het grote publiek aan. Verschillende lezers van de leesclubs van Davidsfonds en Femma Dendermonde lieten zich graag meeslepen door dit verhaal. Het zou wel eens kunnen dat deze roman een doorbraak is in Enters schrijverscarrière. In de vele recensies vormt zijn stijl meestal een aanleiding tot positieve commentaar en ook gewone lezers appreciëren de stilistiek en beeldspraak. Toch is er een aantal niet-professionele lezers dat afhaakt door de complexiteit van de roman en dat de plotontwikkeling aan de hand van metaforen te saai vindt.

Stijl is op zich een heel algemene term die verschillende deelaspecten impliceert. Om de impact van metaforen te kunnen onderzoeken, was het nodig een specifiek onderdeel van de stilistiek af te bakenen. Voor het proza van Enter heb ik gekozen voor een metaforenonderzoek. In het

theoretisch model heb ik me eerst en vooral afgevraagd wat een metafoor precies is. Voor deze paper heb ik de definitie van metafoor niet beperkt tot de stilistische realisatie, maar heb ik bron- en doeldomeinen van conceptuele metaforen in het algemeen besproken. Aan de hand van de begrippen micrometafoor en megametafoor was het mogelijk om de motieven in een tekst te ontdekken. Binnen de conceptuele linguïstiek heb ik gewerkt met *conceptual blending* voor een gedetailleerde bespreking van een concrete metafoor. Aan de hand hiervan was het mogelijk enkele levende megametaforen te preciseren en motieven te distilleren. Metaforen herkennen is niet altijd even gemakkelijk omdat ze voorkomen in verschillende stilistische realisaties.

Aan de hand van het werk van Roger Fowler (1989) kon ik vervolgens het verband tussen metaforen en *mind style* uitleggen. Fowler wees op de mogelijke reflectie van het wereldbeeld van de verteller in het taalgebruik. Hoewel bij Fowler vertellers centraal stonden – waaronder ook literaire personages bij een verteller in de eerste persoon – heb ik het concept *mind style* breder opgevat en uitgebreid tot de focalisatoren in *Spel* en *Grip*. Ik heb vastgesteld dat de metaforen in Norberts *mind style* mee opgroeien. Kinderlijke metaforen maken gaandeweg plaats voor uitingen die een meer volwassen kennis van de wereld impliceren. In *Grip* kan de *mind style* aangewend worden voor een diepgaande karakterisering van de verschillende personages. Pauls fascinatie voor het geheugen wordt voorgesteld door een grote hoeveelheid metaforen omtrent dit thema in zijn *mind style*. Ook het belang van kunst kan aangetoond worden in Pauls *mind style*. Martin en Vincent zijn beiden berekende personages die hun afkomst verafschuwen en ontvluchten. Bij Martin is zijn controledwang gemakkelijk terug te vinden. Vincents *mind style* getuigt vooral van een echte passie voor klimmen en de natuur. Lotte heb ik in verband gebracht met het motief van de kloof.

In het theoretische luik heb ik vastgesteld dat metaforen deel uitmaken van de *mind style* van de focalisator. Aan de hand van de beeldspraak komt de lezer dus meer te weten over de personages. Ook de thematiek krijgt een extra dimensie door Enters beeldende taal. Uit de analyse van *Spel* en *Grip* is gebleken dat metaforen over het algemeen de thematiek en het verhaal versterken en ondersteunen. Metaforen komen tot stand in de *mind style* van personages in de fictionele wereld. Zowel de karakterisering als die fictionele wereld krijgen bijgevolg een extra dimensie en waarde door het gebruik van metaforen.

De metaforenanalyse heb ik opgedeeld in vier thema's om zo te kunnen vaststellen welke impact metaforen op de behandelde thema's hebben. Het eerste thema is het animale. Hoewel dieren niet expliciet in het verhaal aanwezig zijn, worden animale metaforen wel aangewend in

de karakterisering van de personages. De lezer kan zich een betere voorstelling van het personage vormen en begrijpt zo beter zijn/haar handelingen en uitspraken. De vergelijking van Lotte met vogels bleek bijzonder geslaagd om haar drang naar vrijheid uit te drukken. De grootmoeder van Norbert werd dan weer gelinkt aan allerlei vogels om haar eigenaardige gedrag te typeren. De klas pubers uit *Spel* werd op een zeer levendige en accurate manier getypeerd aan de hand van verschillende jonge dieren. De verschillende typische puberale kenmerken kwamen op die manier aan bod en de lezer kan zich zo beter identificeren met deze doelgroep. De animale metaforen die in verband werden gebracht met bergbeklimmers maakten een niet-klimmende lezer vertrouwd met de passie voor wandelen en het gevoel dat alpinisten ervaren tijdens een tocht. Het animale is dus een thema dat vooral dankzij de metaforen tot stand komt. De stijl blijkt voor dit thema dus een cruciale factor te zijn.

Ook de natuur als thema wordt ondersteund door metaforiek. Waar de zon in het doeldomein zit, krijgen we het idee van een Oppergod. De zon wordt voorgesteld als de machtigste instantie die leven op aarde mogelijk maakt. Bovendien zorgt de zon regelmatig voor een sublieme ervaring. Met de zon in het brondomein komen we bij de karakterisering van Lotte terecht. Hoewel Lotte gedurende het hele verhaal afwezig is, staat ze in het middelpunt van de belangstelling. Zij is de zon waar het leven van de andere personages om draait. Het tweede natuurfenomeen dat ik besproken heb, waren de wolken. Ze krijgen meestal een nogal kinderlijke voorstelling, maar kunnen toch ook gebruikt worden om angstaanjagende scènes in beeld te brengen. Als derde functioneert de zee als een bijzonder krachtig natuurfenomeen dat ontzag opwekt. De link met het sublieme is niet ver te zoeken. De personages hebben schrik van dit krachtige wezen, maar hebben er tegelijkertijd veel bewondering voor. Natuurverschijnselen die in *Spel* vaak voorkomen zijn herfstbladeren. Natuurmetaforen die sterk verbonden zijn met de thematiek uit *Spel* en *Grip* zijn die met bergen in het bron- of doeldomein. De Lofoten en de Alpen laten een diepe indruk na op de personages en bijgevolg zijn ze prominent aanwezig in hun *mind style*. Verschillende sublieme bergervaringen zijn terug te vinden in metaforische constructies en zorgen dus voor een meerwaarde in de thematiek.

Naast het animale en de natuur wordt het proza van Enter sterk bepaald door de thematiek van geheugen en herinnering en dit wordt gereflecteerd in de stijlfiguren. Angst voor de vergankelijkheid blijkt niet enkel uit thematische elementen in het verhaal, zoals het kapotte horloge van Paul. Ook de vele tijdsmetaforen laten de visie van de personages zien. *Grip* is doorspekt met herinneringen. Het hele verhaal hangt aaneen met *flashbacks* die uitgelokt worden door de meest banale voorwerpen: door te kijken worden herinneringen opgeroepen en gaat een personage tijdelijk terug in de tijd. Herinneringen zijn een belangrijk deel van iemands

identiteit en zijn cruciaal in de zoektocht naar geluk. In de *mind style* van de personages worden herinneringen soms vergeleken met woekerende planten. De metaforen omtrent het geheugen vertonen hier enkele gelijkenissen mee. Zonder metaforiek zouden deze thema's wel even belangrijk zijn, maar veel minder opvallen.

Als laatste onderdeel in de metaforenanalyse kwam het zintuiglijke aan bod. Herinneringen worden vaak opgeroepen door zintuiglijke waarneming in het heden en dus zijn metaforen omtrent geluid en stilte belangrijke motieven in het werk van Enter. De natuur wordt vaak antropomorfisch voorgesteld door natuurgeluiden als gefluister te benoemen. Hieruit blijkt de perceptie van de personages en zo wordt de situatie levendiger voorgesteld. Zintuiglijke metaforen maken deze motieven diepgaander en talrijker en leveren zo hun bijdrage aan de thematiek van *Spel* en *Grip*.

De beeldspraak maakt de inhoud van *Spel* en *Grip* enerzijds complexer door extra beelden te introduceren in het geheel. Anderzijds krijgt de lezer door middel van metaforen een richtlijn om de fictionele werkelijkheid beter te vatten. Bovendien kan de beeldspraak de lezer aanzetten tot verdere reflectie waardoor hij verder kijkt dan wat er letterlijk in de tekst staat. De leeservaring wordt door de metaforen bovendien intenser en levendiger en de lezer voelt meer empathie voor de personages. Ook enkele niet-professionele lezers, zoals verschillende leden van de leesclub van Femma Dendermonde, waarderen deze schrijfstijl. Toch is niet iedereen onvoorwaardelijk fan. Kennelijk vinden sommigen de thematiek onnodig complex en te vergezocht. Op basis van de resultaten van de metaforenanalyse durf ik stellen dat alle metaforen in Enters romans een belangrijke functie vervullen in het verhaal. Ze dragen bij tot de betekenisvorming, de thematiek en de karakterisering.

De thematiek die aan bod komt in *Spel* en *Grip* blijkt een handelsmerk te zijn van Stephan Enter. Ook in *Lichtjaren* en *Winterhanden* vind ik de thema's natuur, geheugen, zintuigen en dieren terug. Het zou interessant zijn om in een verder onderzoek deze twee romans te betrekken en zo te onderzoeken of die thema's op dezelfde manier metaforisch uitgewerkt zijn. Afhankelijk van het specifieke onderwerp van de roman zijn metaforen in meerdere of mindere mate aanwezig. Het thema muziek is in *Lichtjaren* bijvoorbeeld veel zichtbaarder aanwezig dan in *Grip* en *Spel* en waarschijnlijk zullen er dus meer muzikale metaforen waar te nemen zijn. Een nieuwe metaforenanalyse zou dit kunnen uitwijzen. Het zou bovendien interessant zijn om te onderzoeken of Enters schrijfstijl een evolutie doorgemaakt heeft. Het is mogelijk dat metaforen niet vanaf zijn eerste publicaties zo prominent aanwezig waren als in zijn recentere romans.

Een analyse van de metaforen in *Spel* en *Grip* bleek een uitstekende manier om de verhalen grondig te onderzoeken op motieven en thematiek. De metaforen reflecteren namelijk de belangrijkste thema's en zorgen voor een levendige uitwerking ervan. Ook de identificatie met de personages wordt versterkt door de metaforen in de *mind style* van de focalisatoren. Enter geeft op een subtiele manier extra informatie over hun karakter, interesses en gedragingen en schetst zo een realistischer beeld van de fictionele wereld.

Bijlage 1: Receptie *Grip*

Christine Stevens, 63 jaar (Davidsfonds Dendermonde)

Ik lees slechts een 5-tal boeken per jaar (ik ben eerder een filmfan). Ik vond *Grip* van Stephan Enter een heel boeiend boek. Het duurt wel eventjes voor het verhaal je echt te pakken heeft, maar dit is zo in de meeste romans.

Interessante ideeën in het boek:

- Tijd, herinnering en hoe die twee elkaar beïnvloeden. Daar draait het boek om. Het geheugen blijkt een weinig betrouwbare bondgenoot, de tijd heeft gaten in de werkelijkheid geslagen.
- Een interessante gedachte van Vincent: “Wanneer je twee geleefde dagen van twee mensen naast elkaar legde, zou blijken dat beide ervaringen weliswaar volgens de klok dezelfde vierentwintig uur hadden geduurd maar in de psyche zou zich iets volkomen anders hebben afgespeeld”. (p. 36)
- Het is niet evident een perfecte relatie aan te gaan. De mens zit ingewikkeld in elkaar en een zekere eenzaamheid hoort erbij. Wij hebben een ander beeld van onze partner dan hij werkelijk is.
- Op rijpere leeftijd komt voor iedereen het moment waarop wij ons afvragen of je het leven leidt dat je had willen leiden.

Wat mij bijzonder in dit boek aansprak is het dieper ingaan op de verschillende karakters. Mij boeiden het meest Lotte en Vincent.

Goed getekend is **Lotte**. Lotte is een vrouw die ondanks haar moeilijk karakter en wisselende stemmingen op de 3 mannen aantrekkingskracht heeft. Na de afwijzing van Vincent stort ze zich op de eerste leuke man die haar een aanzoek zal doen. Ik denk niet dat de relatie tussen Lotte en Martin zeer geslaagd is. Martin zegt op p. 110 “Er komt uiteindelijk een moment waarop ik verliefd op haar word”. Lotte is ook bang van de reünie met Vincent.

Zoals Lotte beschreven wordt, doet ze me denken aan een mogelijke kandidate voor een psychische stoornis: bipolaire stoornis of eventueel borderline. Volgende fragmenten ondersteunen dit vermoeden:

- Paul vond haar geweldig – hij vond haar onuitstaanbaar, een toneelspeelster, een ongeleid projectiel. Ze werd om het geringste emotioneel. (p.71)
- Volgens Paul wisselen de stemmingen bij Lotte zo abrupt. (p.34)

- Tijdens “het ongeval” op de Lofoten vraagt ze aan Paul te beloven aan de andere mee te delen dat hij gezien heeft dat het een ongeval was. Dit laat vermoeden dat er in het verleden al andere “gebeurtenissen” plaatsvonden. (p.29-30)

Vincent kent haar het best, al op school ontdekte hij onder haar spot een introverte melancholie, of misschien was het fatalisme. Hij schrok soms van haar emotionaliteit. Maar wat achteraf bleek, was het volstrekt nieuwe gevoel dat hij iets met iemand deelde. In hun schooltijd hadden ze elkaar nooit aangeraakt en ook daarna niet. Tijdens de tocht op de Lofoten loopt de toenadering ook mis. Hoewel Lotte echt op hem verliefd is, heeft Vincent duidelijk bindingsangst. Bij de reünie voel je dat Vincent daar enorme spijt over heeft en een heel eenzaam man is ondanks zijn succesvolle carrière in Japan. Hij hoopt dat alles nog goed komt met Lotte tijdens de reünie hoewel dat weinig realistisch is.

Door het open einde blijft het boek nog dagenlang intrigeren. Je fantaseert verschillende einden voor dit interessant en boeiend boek.

Stijl: Als ik een boek lees interesseer ik me voornamelijk voor de inhoud. Ik ben dan blij als het boek ook vlot en aangenaam om lezen is. In dit opzicht is het boek van Stephan Enter prima geslaagd. Kortom een mooi en boeiend boek.

Nicole De Mey, weldra 65 jaar (Davidsfonds Dendermonde)

Ik heb *Grip* graag gelezen. Ik vind dat de titel 'Alsof het voorbij is' ook zou kunnen.³⁴ Het gaat over de onbetrouwbaarheid van het geheugen, de onsterfelijkheid, de tijd die voorbij glijdt, het ontbreken van klokken of de barst in het uurwerk.

De vriendschap die ontstaan is uit een gedeeld verleden of steunend op herinneringen en die niet altijd blijvend is.

Tijd is cyclisch. Er zijn lange zinnen, mooie constructies, vergelijkingen (hij trok een kleine koffer op wielletjes als een weerspanning hondje achter zich aan ... p. 146 het leven als zandloper). Enter begint zijn zinnen regelmatig met 'maar, en, of'.

Paul en Vincent waren vrienden, nu zijn ze als ijsschotsen losgeraakt. p.46

Hij gebruikt ook vaak gedachtestreden.

'Zo gelukkig zullen we nooit meer worden' woorden van Lotte P. 27. Het deed me denken aan E. Burke. Het is een subliem moment. Na een tocht vol inspanningen hebben ze een prachtig

³⁴ De roman *Alsof het voorbij is* van Julian Barnes stond ook op de leeslijst van het Davidsfonds en van Femma.

uitzicht op de Lofoten. Lotte, met verrekijker in de hand, doet denken aan 'Der Wanderer', de Trekker van Casper David Friedrich. Maar de herinneringen van de andere personages ivm de Lofoten verschillen.

Het ongeluk van Lotte of is het poging tot zelfmoord wordt ook herhaald in hoofdstuk 7 van deel drie bij het onderlopen van de baai. Haar dochter Fiona is eigenlijk een kleine Lotte, de jas dragend van haar moeder.

Ik heb ook het boek *Spel* gelezen en herinner me dat telkens andere vertellers een spel beschrijven dat te maken heeft met het hoofdpersonage. Vriendschap speelt er ook een grote rol.

Jenny Van Genabet, 63 jaar (Davidsfonds Dendermonde)

Grip is een boek dat je meeneemt in zijn verhaal, en minder in de psychologie van de personages, vind ik. Die (personages) worden vooral ingekleurd door de beschrijvingen of opmerkingen gegeven door de anderen en minder door hun 'zijn': hun acties, hun conversaties...

Daardoor heb je soms de neiging ze aanvankelijk wat door elkaar te halen. Ze 'staan' er niet echt in hun specifieke kleurtjes, vind ik. Ze worden niet met veel diepgang neergezet. Dat belet niet dat het boek via zijn sobere klare mooie stijl, zijn duidelijk concept (opbouw, structuur) en via de verhaallijn sterk aanspreekt.

Ook de locaties (Lofoten en Wales) en de (prachtige) weergave ervan, de bijna tastbare schoonheid van de natuur (stilte, kracht, ruimte, onverwachte dreiging ook... en onverschilligheid) dragen sterk bij tot de kracht van de roman.

Bij de voorbereiding van de bespreking van *Grip* (leesclub) had ik wat notities gemaakt rond de verschillende personages (omdat ik ze niet genoeg uit de verf voelde komen). Eigenlijk deed het er niet zo toe (bleek nadien) voor de ontwikkeling van het verhaal.

Heb het boek heel graag gelezen.

Leonora Van Beveren, 75 jaar (Davidsfonds Dendermonde)

Ik vond het een boeiend boek omdat het diepgang heeft en de thematiek zeer herkenbaar is: er is zoveel in elk leven waar we nauwelijks vat op hebben in het nu, in de toekomst en in het verleden. Ook onze herinnering is vaak onbetrouwbaar en ook wij maken niet steeds de keuzes die we echt willen. Om al deze redenen doet het boek me ook sterk denken aan *Alsof het voorbij*

is van Julian Barnes. Bovendien is het omgaan met tijd in beide boeken een belangrijk aspect. In beide boeken zijn de twee vrouwenfiguren, Lotte en Veronica, ook mysterieuze spilfiguren.

Ook al wordt in *Grip* in het begin nogal veel gefilosofeerd, toch vond ik er voldoende spanning in. Het wisselen van het vertelperspectief in de verschillende hoofdstukken, vond ik waardevol: hierdoor werd o.a. duidelijk dat elk van de personages, ook al beleefden ze soms hetzelfde, er een andere herinnering aan over hielden. Dit dient natuurlijk de thematiek.

Wat de stijl van *Enter* betreft, ik vond hem bijzonder beeldend. Vanaf de eerste bladzijde, tekent hij Vincent op een krachtige manier: hij doemt zo voor je op, maar ook in de rest van het boek beschrijft hij knap.

Liliane Somers (Femina Dendermonde)

De personages in *Grip* worden, voor mij, nooit mensen van vlees en bloed. Ze raken me niet. Het blijven figuren die zich bewegen in een gestileerd decor, dat ontdaan lijkt van referenties naar hun "echte" leven. Het is wel heel "schoon" geschreven, mooie taal en beelden, maar ik krijg een beter, meer visueel beeld van de landschappen dan van de personen.

Er zit wel spanning in het verhaal. Door de combinatie van de vriendengroep: 3 mannen en 1 vrouw. Dat vraagt om liefdesproblemen, maar is niet bijster origineel. Door hun aparte hobby: klimmen in prachtige streken. De spanning wordt vooral in stand gehouden door de opbouw van het boek. Naarmate de personages het ontmoetingspunt naderen, wordt stukje per stukje het geheim van hun laatste klimpartij onthuld. Soms komt er een deus ex machina aan te pas in de vorm van medepassagiers die dan moeten zorgen dat herinneringen naar boven komen en verteld worden.

Conclusie : het boek laat me eigenlijk koud. Ik heb het gelezen maar zal er hoogstwaarschijnlijk nooit nog naar teruggrijpen.

Lieve Corbeels (Femina Dendermonde)

Het boek laat zien hoe elk van de personages zijn eigen verhaal heeft gemaakt van het verleden. Ook al beleefden ze samen dezelfde reis, ze houden er allemaal heel andere herinneringen aan over vanuit hun kennis en beleving. Ook kun je je afvragen hoe goed je iemands karakter en eigenheid kan kennen, want ook hier krijg je verschillende visies. De drie mannen zijn om de beurt verteller en geven hun kijk op de gebeurtenissen, op de relaties tot mekaar en op hoe ze

de ander zien. Ieder wil graag in de gunst van de ander staan, graag gezien zijn en wil zich niet de mindere voelen. Wanneer ze mekaar na 20 jaar gaan terugzien hebben ze elk hun eigen herinneringen en verwachtingen, hun eigen vragen en onzekerheden.

Ik vond het boeiend om te lezen en te zien hoe elk personage zijn eigen invulling geeft en een stukje bijdraagt aan het geheel. Zo wordt stilaan de puzzel gelegd van verleden en heden.

Ik heb het graag gelezen. Het is herkenbaar hoe ieder zijn eigen verhalen schept.

Het las vlot, geen te poëtische zinnen die je driemaal moet herlezen om ze te vatten, maar toch beeldrijk.

Pascale Roels (Davidsfonds Dendermonde)

Enter is poëet als hij de zee een adem geeft, deze langs het gezicht van zijn personage laat lopen, een traan laat rollen over diens gezicht om tot slot de zee rimpels te geven. Of als hij iemand met raspende accenten laat spreken of je door de mazen van zijn aandacht laat glijpen.

Enter speelt een evenwichtsspel als hij een alinea begint met *'Hij hurkte neer'* om ze een heel eind verderop te sluiten met *'Hij richtte zich op'*.

Enter brengt je uit je grammaticaal evenwicht als hij een zin maakt als *'Eergisteren, hij stond naast haar tijdens een inauguratieborrel'*.

Enter slingert je heen en weer als hij filosofeert. Hij neemt je mee op sleeptouw, brengt vaart in zijn filosofisch betoog en remt plots alles af voor een 'aardse' treinmededeling om dan de filosofische draad onmiddellijk en aan dezelfde snelheid weer op te nemen.

Enter kent de kunst directe en indirecte rede ongemerkt in mekaar te laten overvloeien, lange monologen af te wisselen met superkorte dialoges die je bijna aan het glimlachen brengen.

Enter maakt in één zinsnede – naast zijn hoofdgedachte – plaats voor talloze zijsprongen die hij vaak tussen haakjes plaatst en die op zich ook hele volzinnen zijn. En hij heeft een zwak voor het liggend streepje : Vaak laat hij in wat er op volgt nog dieper in zijn ziel kijken, soms in volwaardige zinnen, maar soms ook doodgewoon via twee substantieven die een hele zin moeten vervangen. De lezer raadt hem wel.

Bijlage 2: Spel met vogels

Het **brondomein** staat in vetjes en het **doeldomein** onderlijn ik (eigen markeringen).

‘Ik ving woorden op van een taal waarvan ik niks verstond, het waren meer losse klanken dan woorden. Heldere, ijle klanken. Het leek wel **vogeltaal**’ (Spel 10)

‘zijn [van Jeetje, HP] gezicht wordt gedomineerd door een blinkende **haviksneus**’ (Spel 32)

‘een enkele keer schiet de gil van een meisje als een **zwaluw** door de lucht’ (Spel 61)

‘de zon, die nog net niet achter een wolk verdwijnt, weeft in de damp die uit het vallende water waaiert **een twinkelende pauwestaart** [sic] van kleuren’ (Spel 68)

‘Hij [...] maakte een **reiger**achtige beweging met zijn hals’ (Spel 105)

‘achterdochtige **vogelogen**’ (Spel 109)

‘Norbert zag dat zijn huid niet lichttroze maar eerder geel was, als van een **kip**’ (Spel 121)

‘Hij keek over zijn borst naar zijn penis, die er verschrompeld en bleekblauw bij hing. Eerder **een dood kuiken** dan een slak’ (Spel 126)

‘ze greep je vast met de **klauw van een roofvogel**’ (Spel 144) (uit de context: hand van Lieneke)

‘bladeren [...] zwermde als **vogels** onder staalgrijze wolken’ (Spel 147)

‘**nachtegalstemmetjes**’ (Spel 167)

‘Haar ogen stonden ingekeerder – hoewel ze nog steeds die **vogel**achtige scherpte bezaten’ (Spel 193)

‘Als een **kraai** de duiven van de dakrand jagen’ (Spel 193) (doeldomein af te leiden uit de tekst: grootmoeder)

‘[ze] ontvouwt [...] zijn kartonnen **vleugels**’ (*Spel* 202) (uit de context: vleugels van een speelbord)

‘Ze [grootmoeder, HP] krijgt zo iets van **een waakzame vogel**’ (*Spel* 205-206)

‘zie ik dat mijn grootmoeder zich heel rechtop en met een soort **reigerachtige bedaardheid** voortbeweegt’ (*Spel* 209-210)

‘ik laat mijn hand als **een dood vogeltje** neervallen’ (*Spel* 211)

‘de riemen hangen aan weerszijden als **lamme vleugels** in het water’ (*Spel* 216)

‘De bossen die uit het dal naar boven toe in weiden overliepen lagen er als een groenfluwelen vacht tegenaan en nog verder naar boven hadden ze scherpgekartelde toppen, sommige wit als **zwanedons** [sic], waar de hele stralende hemel op rustte’ (*Spel* 221-222)

‘Een briesje als een **vleugelslag**’ (*Spel* 224-225)

‘Het deed me denken aan de spot waarmee mijn grootmoeder een **ibis** werd genoemd’ (*Spel* 230)

‘in de stad die we stapvoets betreden, lopen mensen met paraplu’s als **lamme zwarte vogels**’ (*Spel* 261)³⁵

³⁵ Een andere interpretatie waarbij de mensen het doeldomein van de metafoor vormen, is evengoed mogelijk.

Bibliografie

Primaire literatuur

Stephan Enter, *Winterhanden*. Amsterdam, Van Oorscot, 2012 [1999].

Stephan Enter, *Lichtjaren*. Amsterdam, Van Oorscot, 2012 [2004].

Stephan Enter, *Spel*. Amsterdam, Van Oorscot, 2012 [2007].

Stephan Enter, *Grip*. Amsterdam, Van Oorscot, 2012 [2011].

Secundaire literatuur

ALL 2012

G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse, G.J. Vis, *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012. Tevens beschikbaar op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/.

Bernaerts 2012

Lars Bernaerts, 'Stephan Enter, Spel'. In: *Lexicon van literaire werken*, vol. 95, Anbeek, Goedegebuure en Vervaeck (red.). Groningen, Wolters-Noordhoff, 2012, 1-13.

Bernaerts 2013

Lars Bernaerts, 'Stephan Enter, Grip'. In: *Lexicon van literaire werken*, Anbeek, Goedegebuure en Vervaeck (red.). Groningen, Wolters-Noordhoff, 2013, 1-10 [te verschijnen].

Blom 2004

Onno Blom, 'Monotone roman van Stephan Enter. Ziende blind'. In: *De Standaard*, 10 juni 2004.

Laatst geraadpleegd 10/2/2013 op

<http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=GJ86IOV3>.

Burke 1958

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Editie J. T. Boulton. London, Routledge and Kegan Paul; New York, Columbia University Press, 1958.

Caracciolo 2012

Marco Caracciolo, 'Phenomenological metaphors in readers' engagement with characters: The case of Ian McEwan's *Saturday*'. In: *Language and Literature*, vol. 22, 2013, 60-76.

De Jong 2007

Sonja de Jong, 'Subtiel portret van een opgroeiende jongen'. In: *Haarlems Dagblad*, 4 mei 2007.

De Jong 2011

Sonja de Jong, 'Meester in mooie zinnen'. In: *Haarlems Dagblad*, 14 december 2011.

Den Hollander 2011

Gerda den Hollander, 'Instincten – Stephan Enter'. In: *Radio Nederland Wereldomroep*, 28 augustus 2011. Laatst geraadpleegd 03/04/2013 op <http://www.rnw.nl/nederlands/article/instincten-stephan-enter>.

Dessing 2012

Maarten Dessing, 'Interview: Stephan Enter over zijn schrijverschap en 'Grip' (BOEK)', 19 februari 2012. Laatst geraadpleegd 13/04/2013 op <http://maartendessing.blogspot.be/2012/02/stephan-enter-over-zijn-schrijverschap.html>.

Dirks 2012

Jeroen Dirks, 'Stefan [sic] Enter Fantastisch, maar soms iets te gekunsteld'. In: *Radio Nederland Wereldomroep*, 15 januari 2012. Laatst geraadpleegd 03/04/2013 op <http://www.rnw.nl/nederlands/article/grip-stefan-enter-fantastisch-maar-soms-iets-te-gekunsteld>.

Encyclopædia Britannica Online

'Ouroboros'. Laatst geraadpleegd 08/04/2013 op <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/435492/Ouroboros>.

Fauconnier/Turner 2002

Gilles Fauconnier en Mark Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books, 2002.

Fowler 1981

Roger Fowler, *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. Londen, Batsford Academic and Educational LTD, 1981.

Fowler 1986

Roger Fowler, *Linguistic Criticism*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1986.

Fowler 1989

Roger Fowler, *Linguistics and the novel*. Londen/New York, Routledge, 1989 [1977].

Heinen 2012

Frank Heinen, 'Tijd voor een doorbraak'. In: *8Weekly*, 26 januari 2012. Laatst geraadpleegd 20/04/2013 op <http://www.8weekly.nl/artikel/9740/stephan-enter-grip-tijd-voor-een-doorbraak.html>.

Herman/Vervaeck 2001

Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels: handboek verhaalanalyse*. Nijmegen, Vantilt, 2001.

Janssen 2004

Judith Janssen, 'Sterrenkundige observeert de liefde'. In: *Volkskrant.nl*, 14 mei 2004. Laatst geraadpleegd 03/04/2013 op http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/722014/2004/05/14/Sterrenkundige-observeert-de-liefde.dhtml?utm_source=scherm1&utm_medium=button&utm_campaign=Cookiecheck.

Jongstra 2007

Atte Jongstra, 'Thuis in Brevendal'. In: *Leeuwarder Courant*, 7 september 2007.

Leech/Short 1981

Geoffrey N. Leech en Mick Short, *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. Londen/New York, Longman, 1981.

Leyman 2012

Dirk Leyman, 'Stephan Enter en de voorbijglijdende tijd'. In: *De Morgen*, 11 februari 2012.

Lezentv.nl

Laatst geraadpleegd 02/04/2013 op http://lezentv.nl/articles/674/Stephan_Enter__Grip.

Literatuurplein.nl

Laatst geraadpleegd 10/02/2013 op <http://www.literatuurplein.nl/persdetail.jsp?persId=39570>.

Offermans 2004

Cyrille Offermans, 'Liefde, oneigentijds. Een diepgravende roman van Stephan Enter'. In: *Ons Erfdeel. Jaargang 47*. Stichting Ons Erfdeel, Rekkem, Raamsdonksveer, 2004, 755-756. Tevens beschikbaar op http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200401_01/_ons003200401_01_0177.php.

Rymenants 2012

Koen Rymenants, 'De kunst van het loslaten. Recent proza van Stephan Enter'. In: *Ons Erfdeel*, 3, 2012, 142-144. Laatst geraadpleegd 03/04/2013 op http://issuu.com/onserfdeel/docs/oe_2012_3_rymenants.

Schaevers 2012

Mark Schaevers, 'Grip. Stephan Enter'. In: *Humo*, 18, 30 april 2012, 128-129.

Semino/Swindlehurst 1996

Elena Semino en Kate Swindlehurst, 'Metaphor and mind style in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*'. In: *Style*, 30, 1, 1996, 143-166.

Semino 2002

Elena Semino, 'A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction'. In: Jonathan Culpeper en Elena Semino, *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*. Amsterdam, Benjamins, 2002, 95-122.

Shaw 2006

Philip Shaw, *The sublime*. New York/London, Routledge, 2006.

Stephanenter.nl

Laatst geraadpleegd 03/04/2013 op <http://www.stephanenter.nl/>.

Stockwell 2002

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*. Londen/New York, Routledge, 2002.

Storm 2007

Arie Storm, 'De taal houdt alles bijeen'. In: *Het Parool*, 10 mei 2007.

Taverniers 2002

Miriam Taverniers, 'Metaphor'. In: Jef Verschueren, Jan-Ola Östman, Jan Blommaert en Chris Bulcaen (eds.), *Handbook of Pragmatics 2002*. Amsterdam, Benjamins, 2002, 1-36.

Van Dale 2005

Ton Den Boon en Dirk Geeraerts (hoofdreds.), *Groot woordenboek van de Nederlandse taal*. Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 2005 (14^{de} editie, digitaal).

Van der Klis 2011

Dick van der Klis, 'Stephan Enter'. In: *Kritisch literatuur lexicon*, september 2011.

Vlaar 2011

Maria Vlaar, 'Stephan Enter. Grip'. In: *De Standaard*, 16 december 2011. Laatst geraadpleegd 20/04/2013 op <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=3J3JH8S7>.