

Hoe schrijf ik een boekbespreking?

Suggesties en raadgevingen bij het vak Inleiding Russische Letterkunde

Otto Boele

0. Inleiding

Hieronder volgen enkele aanwijzingen voor het schrijven van een boekbespreking. Vanzelfsprekend zijn dit geen “wetten” waar je je per sé aan moet houden; het zijn eerder welgemeende suggesties die je een houvast kunnen bieden bij het verwoorden en structureren van je leesindrukken. Laten we beginnen met op een rijtje te zetten wat er in ieder geval *niet* in een boekbespreking thuishoort.

1. Do’s en don’ts bij het bespreken van een boek

1.1 De ‘biografische’ valkuil

Sommige studenten hebben de neiging om hun boekbespreking te beginnen met een levensbeschrijving van de auteur. Geboorte- en sterfjaar worden gegeven, de belangrijkste biografische feiten worden op een rijtje gezet en er worden nog wat algemene opmerkingen gemaakt over de “universele betekenis van Puškins poëzie” of het “diep-menselijke aspect” van Dostojevskijs werk. Los van het feit dat er zo voor de eigenlijke bespreking van het boek weinig ruimte overblijft, kun je je afvragen of dat leven van de auteur – *voor het doel van je bespreking* - überhaupt ter zake doet. Het antwoord is in negen van de tien gevallen “nee”. Natuurlijk kunnen biografische feiten relevant zijn en soms verdienen ze het ook om vermeld te worden, maar meer dan een terzijde in je betoog hoeft dit niet te worden. Kortom, *een boekbespreking gaat over een boek, niet over het leven van de schrijver.*

1.2. De valkuil van de allesomvattende samenvatting

In een boekbespreking vertel je natuurlijk iets over de belangrijkste verwickelingen in een roman: wie zijn de hoofdpersonen in het verhaal en wat doen ze? Maar het ligt gecompliceerder dan dat. Hoeveel vertel je en wat laat je weg? Dit is een van de moeilijkste aspecten aan het schrijven van een boekbespreking omdat het je vermogen tot bondig formuleren op de proef stelt. Soms kan één regel voldoende zijn om een indruk van de plot te geven, soms heb je een of twee alinea’s voor een samenvatting nodig en in een enkel geval toch meer. Hoeveel je uiteindelijk “navertelt” hangt af van het boek dat je bespreekt en van wat je verder nog wilt behandelen, maar het is in het algemeen verstandig de samenvatting zo kort mogelijk te houden. *Een boekbespreking is méér dan een synopsis!*

1.3. De valkuil van het lievelingsboek

Hoewel de meesten van jullie waarschijnlijk nog niet zo veel of helemaal geen Russische literatuur hebben gelezen, is het in het algemeen af te raden om voor je boekbespreking een roman of novelle te kiezen die je ooit – twee, drie jaar of nog langer geleden - met veel plezier hebt gelezen. Met name Russische studenten hebben de neiging om steeds weer met Bulgakovs roman *De Meester en Margarita* (Мастер и Маргарита) aan te komen zetten. De reden om tegen het lievelingsboek te adviseren is tweërlei: hoeveel plezier je aan een boek beleeft, doet op zich niet ter zake. Het gaat erom dat je een coherent betoog schrijft en dat kan ook over een boek gaan dat je niet zo goed is bevallen. Het is misschien zelfs makkelijker om onder woorden te brengen waarom je een roman *niet* mooi vindt. Reden twee: lees eens wat anders! Probeer eens iets nieuws! Er is zo veel meer dan die paar titels die je toevallig al gelezen hebt. Aan het eind van dit document volgt een lijst met niet al te dikke, maar pakkende, ontroerende of vanuit historisch oogpunt belangrijke titels die zich uitstekend voor een boekbespreking lenen. *Een boekbespreking is geen liefdesverklaring aan je lievelingsroman!*

1.4. Titelblad. Geen plaatjes!

Sommige studenten denken dat een werkstukje pas “af” is wanneer er een mooie illustratie op de kaft prijkt. *Niet doen!* Het gaat hier om de inhoud. Illustraties moet je alleen toevoegen wanneer dat functioneel is, niet om je werk een beetje te pimpen. Het titelblad bevat je naam, studentnummer, e-mailadres en titel van behandelde tekst + auteursnaam.

1.5. Hoe moet het dan wel?

Er is geen pasklaar recept voor het schrijven van een boekbespreking. Het ligt er maar net aan wat voor boek je bespreekt en waar je persoonlijke belangstelling naar uitgaat. Waar wil jij de accenten leggen? Toch kun je aan de hand van een aantal eenvoudige vragen iets meer over een boek naar boven krijgen dat het triviale al snel overstijgt (triviaal is bijvoorbeeld de mededeling dat je het besproken boek wel of niet “mooi” vond zonder dat je daar verder argumenten voor geeft). Schrijf je boekbespreking alsof die bedoeld is voor vrienden of familie, lezers die wel eens een boek lezen en in principe geïnteresseerd zijn in wat jij te melden hebt over Gogol of Dostoevskij, maar die natuurlijk niet zo thuis zijn in het boek als jijzelf. Je persoonlijke mening hoeft je zeker niet te verbloemen, maar licht die mening wel toe: waarom vind je het gedrag van personage X ongeloofwaardig? Waarom heb je bewondering voor personage Y? Wat bevalt je niet aan de stijl van schrijver Z? Wanneer je niet verder komt dan de constatering *dat* de stijl van schrijver Z je niet bevalt zonder dat verder toe te lichten, zal de lezer al snel afhaken.

Wat de **opzet** en de **uiterlijke verzorging** van je bespreking betreft, is het raadzaam grofweg een driedelige structuur aan te houden: (1) een inleiding waarin je zegt wat je precies gaat bespreken (niet alleen de roman zelf, maar welke aspecten ga je behandelen); (2) het eigenlijke betoog/ de bespreking en (3) een conclusie of afsluitende passage waarin je de belangrijkste bevindingen nog eens kort op een rijtje zet. Baseer je je nog op andere bronnen dan de roman die je bespreekt (interviews en artikelen in krant of tijdschrift, handboeken), dan dien je ook de bron te vermelden in een voetnoot.

Hoe je precies naar andere bronnen verwijst, ga je leren bij het vak Academische vaardigheden. Voorlopig volstaat het volgende model: 1. Auteur, 2. titel van artikel (essay, recensie), 3. tijdschrift/ band waarin het artikel is gepubliceerd, 4. bij boekedities: plaats van uitgave en eventueel uitgever, 5. jaar van uitgave, 6. paginanummer(s) waar de informatie te vinden is die je hebt overgenomen.

Voorbeeld verwijzing naar artikel (recensie):

J. Hobma, "Tolstoj als moralist", *Stemmen voor waarheid en vrede*, Amsterdam, 1895, p. 17.

Voorbeeld verwijzing naar boek:

Karel van het Reve, *Geschiedenis van de Russische literatuur. Van Vadimir de Heilige tot Anton Tsjechov*, Amsterdam, 1985, p. 227.

Gebruik voor deze boekbespreking geen internetbronnen!!

Tenslotte

Voor de eerste boekbespreking kun je vertrouwen op je eigen observaties en intuïtie, met inachtneming van de *do's and don'ts*, zoals hierboven beschreven. De tweede boekbespreking vereist een wat meer theoretische benadering. In paragraaf 2 wordt een aantal aandachtspunten op een rijtje gezet die in de loop van het college ook zullen worden behandeld. Niet al die aandachtspunten zijn voor elke literaire tekst even relevant; het is dan ook weinig zinvol om onderstaande lijst punt voor punt af te werken en je boekbespreking als een soort enquêteformulier in te vullen. Toch kan die lijst je helpen om te bepalen wat in jouw geval een vruchtbare benadering is: waaraan moet je aandacht schenken en wat kun je buiten beschouwing laten?

2. Aspecten van een literaire tekst

2.1 Structuur en opbouw van het verhaal

Sommige verhalen en romans kennen een strikt lineaire opbouw. Zowel het sprookje, als de achttiende-eeuwse avonturenroman presenteren de (fictieve) gebeurtenissen in de volgorde waarin ze zich moeten hebben voorgedaan ("en toen... en toen..."). Een dergelijke recht-toe-recht-aan verteltrant is vanaf de negentiende eeuw minder gebruikelijk. In de roman *Oblomov* van Ivan Gontsjarov (1859) wordt uitgebreid beschreven hoe de aartsluie – dan al volwassen - titelheld probeert op te staan, maar daar steeds maar niet in slaagt. Na een pagina of vijftig valt hij opnieuw in slaap en droomt van zijn jeugd. Er volgt een *flash-back* waarin uit de doeken wordt gedaan hoe gelukkig zijn kinderjaren op het ouderlijk landgoed zijn geweest. Na deze terugblik verplaatsen we ons weer naar het heden: Oblomov ontwaakt en slaagt er eindelijk in zijn bed uit te komen. Een in de negentiende eeuw populaire variant hierop is de zgn. *raamvertelling*: een personage haalt herinneringen op aan vroeger en zo ontstaat er een "verhaal in een verhaal". Tenslotte komt hij weer bij het heden uit. Het eigenlijke verhaal is dus een grote

flashback. Vraag je dus het volgende af bij het analyseren van een roman of een verhaal: *in welke volgorde worden de gebeurtenissen gepresenteerd? Chronologisch of niet?*

Structuur heeft ook betrekking op het *aantal* verhaallijnen. Verhalen en novellen kennen meestal maar een verhaallijn; dikke romans kennen verschillende verhaallijnen of subplots. Wat is de functie van die subplots? Zijn het “alternatieven” voor het hoofdverhaal (held en secundair personage verkeren in vergelijkbare situatie, maar handelen verschillend)? Waar komen de verhaallijnen bij elkaar? Bij het navertellen van het verhaal moet je een keuze maken of je alle subplots wel wilt behandelen of dat je je tot het hoofdverhaal beperkt.

2.2 Verteller en vertelsituatie

Met uitzondering van het voorlezen (aan kinderen of visueel gehandicapten), is lezen in onze cultuur een geluidloze activiteit. Het bevreedt daarom misschien dat elke prozatekst een *verteller* kent, een instantie die het woord voert en ons “vertelt” wat er gebeurt (terwijl je zelf misschien geneigd bent om aan te nemen dat jij als lezer de controle hebt: jij bent het tenslotte die leest en het boek ook weer kan wegleggen). Toch is het zinvol om aan die term van “verteller” vast te houden. Er is per slot van rekening iemand – of iets – in de tekst die ons het verhaal presenteert (de biografische auteur Dostoevskij is al lang dood, maar *Misdaad en straf* kunnen we nog steeds lezen, het verhaal wordt nog steeds “verteld”).

Vertellers heb je in soorten en maten. Hij kan zelf een personage zijn en dus midden tussen de gebeurtenissen staan; in zo’n geval hebben we te maken met een “ik-verteller” die emotioneel sterk betrokken is (*Ik, Jan Cremer*, het verhaal “Het schot” van Aleksandr Puškin). Hij kan ook meer afstand bewaren, bijvoorbeeld wanneer hij al wat ouder is en op zijn jeugd terugblijkt (typisch voor de liefdesverhalen van Ivan Turgenev). Vaak ook staat de verteller helemaal buiten de wereld die hij beschrijft, in welk geval we van een “hij-vertelling” spreken. Ook hier kan de verteller met de personages in het verhaal meeleven en kan hun – net als een “ik-verteller” – even het woord geven (dan volgt er een citaat ingeklemd tussen aanhalingstekens). Zeker bij “hij-vertellingen” lijkt het soms of er helemaal geen verteller is (zo afstandelijk en “objectief” worden de gebeurtenissen gepresenteerd), en toch is hij er wel degelijk.

Een belangrijk punt dat met bovenstaande samenhangt is het punt van de *betrouwbaarheid* van de verteller. Als lezer zijn we volledig afhankelijk van wat hij vertelt, maar kunnen we hem wel geloven? Sommige vertellers zijn “alwetend” en zonder meer betrouwbaar. De verteller in het werk van Tolstoj kan ten allen tijde in het hoofd van de personages kijken, ons meedelen wat daar om gaat en ondertussen hebben we geen enkele reden om aan te nemen dat hij de gevoelens en gedachten van dat personage niet juist inschat. Zo’n alwetende verteller is kenmerkend voor veel realistische literatuur zoals die in de negentiende eeuw werd geschreven.

Maar een verteller kan ook *onbetrouwbaar* zijn. Hij is (tijdelijk) ontoerekeningsvatbaar of ronduit krankzinnig (de “ik” in Gogols *Dagboek van een gek* of de “ik” in Bernleffs *Hersenschimmen* waarin de belevingswereld van een Alzheimerpatiënt wordt geschilderd), of hij kan alleen maar gissen naar de ware toedracht van bepaalde gebeurtenissen omdat ook hij niet over alle details beschikt (de “verteller-chroniqueur” in Dostoevskijs latere romans). Een “ik-verteller” hoeft je niet per se te wantrouwen; hij kan, terugkijkend op zijn leven, wel degelijk wijs en dus alwetend zijn,

maar als hij midden tussen de gebeurtenissen staat, is er reden om aan zijn gezag te twijfelen. De vraag die je je dan ook moet stellen is wat de vertelsituatie is ten opzichte van de gebeurtenissen: wordt alles in de tegenwoordige of in de verleden tijd verteld? Hoe groot is de afstand tussen de verteller en de wereld die hij beschrijft? *Wie vertelt er en wat is zijn relatie tot de gebeurtenissen die worden verteld?*

2.3 Personage

Heb je het over literatuur, dan heb je het over personages. Zij zijn het immers met wie we ons identificeren; met hen leven we mee. Natuurlijk is elk personage uniek, net zoals elke literaire tekst uniek is. Toch kunnen personages uit verschillende teksten structurele overeenkomsten vertonen en zijn ze bij nadere beschouwing helemaal niet zo eenmalig als je op het eerste gezicht zou denken. De overeenkomsten tussen de boze schoonmoeder uit *Assepoester* en die uit *Sneeuwitje* zijn evident; die tussen de jager uit *Roodkapje* en de wolf in het Russische sprookje *Ivan en de grijze wolf* lijken minder voor de hand liggend, maar ook hier is sprake van een parallel: zowel de jager als de wolf zijn “helpers”; hun functie in het verhaal is het om de hoofdpersoon (Roodkapje, Ivan) te verlossen, c.q. te assisteren bij het bereiken van hun doel. Één manier om naar personages te kijken is dus door hun functie in het verhaal te bepalen: hebben we te maken met de hoofdpersoon om wie alles draait (Sneeuwitje), met zijn of haar tegenstrever of antagonist (de boze schoonmoeder), of zijn of haar helper?

Het probleem van deze benadering is dat deze wel vruchtbaar is voor genres die gebruik maken van clichés en vaste plotwendingen (zoals het sprookje en de socialistisch-realistische productieroman), maar veel minder voor moderne en “serieuze” literatuur waarin eigenlijk niet zo veel gebeurt. De aandacht richt zich hier niet primair op de handeling, maar op de zielenroerselen van de personages. Dat de overspelige heldin uit Tolstoj’s roman *Anna Karenina* uiteindelijk vertwijfeld voor de trein springt, maakt de roman minder belangwekkend dan haar getormenteerde gevoelsleven dat tot haar fatale daad leidt. Zouden we toch willen proberen om de belangrijkste personages uit *Anna Karenina* aan de hand van hun “functie” in de handeling te beschrijven, dan komen we al snel in de problemen. Anna Karenina is weliswaar de hoofdpersoon, maar moeten we haar onsympathieke echtgenoot dan als tegenstrever zien (hij heeft ook “menselijke” trekjes)? En is haar minnaar, de oppervlakkige officier Vronskij, haar “helper”? Hij stort haar juist in het verderf! Een beschrijving in termen van functies is ook daarom problematisch omdat personages vaak veranderen en dus niet één en dezelfde “functie” kunnen vervullen. Ze maken een innerlijke ontwikkeling door. Anna Karenina verandert van een liefhebbende moeder en echtgenote in een jaloers kring; de aanvankelijk onbezonnen en jeugdige Nikolaj Rostov in Tolstoj’s dikste roman *Oorlog en vrede* is aan het eind van het verhaal een solide huisvader.

Personages kunnen ook binnen een verhaal overeenkomsten vertonen of in een vergelijkbare situatie verkeren waarbij ze verschillend reageren. Ze vertonen dan weliswaar overeenkomsten, maar vormen met elkaar tegelijkertijd een significant contrast. In *Anna Karenina* worden twee liefdes beschreven: enerzijds de buitenechtelijke en uiteindelijk destructieve verhouding van de heldin met de knappe officier Vronskij, anderzijds het uiteindelijk gelukkige en vruchtbare huwelijk tussen de wat houderige, maar integere Lewin en zijn jonge vrouw Kitty. Deze verhoudingen worden zo

beschreven dat we als lezer de neiging voelen om ze met elkaar te vergelijken en dus ook een oordeel over deze personages te vellen.

Maar om tot een oordeel over een personage te komen, is het niet voldoende zijn doen en laten te analyseren. Een personage wordt óók gekarakteriseerd door de volgende factoren:

- 1) Waarneming/ karakterisering door de verteller.
- 2) De waarneming/ karakterisering door andere personages; m.a.w. hoe zien andere mensen in het verhaal het personage in kwestie?
- 3) Hoe en wat neemt het personage zelf waar?

Let wel: deze factoren sluiten elkaar niet uit. Het is veel eerder zo dat ze in combinatie optreden. De onjuiste of onvolledige waarneming door andere personages kan bijzonder informatief zijn, ook bij de aanwezigheid van een alwetende verteller. Met andere woorden: ook als er sprake is van een alwetende verteller, wil dit nog niet zeggen dat we blind op hem kunnen varen en de beperkte observaties van de personages als “overbodig” kunnen beschouwen.

1) Waarneming/ karakterisering door de verteller

Een voorbeeld hiervan vinden we in hoofdstuk 2 van *Oblomov* waarin ons een uitgebreide karakterschets van de titelheld wordt gepresenteerd. De held “doet” niets in dit hoofdstuk; hij is alleen object van beschrijving. Uiteraard kan de verteller het personage ook veel korter karakteriseren: “In de deuropening stond een onberispelijk geklede en zelfverzekerde man van ongeveer veertig jaar.” Omdat we in beide voorbeelden te maken hebben met een alwetende verteller, is er geen reden om aan de juistheid van die persoonsbeschrijving te twijfelen. De man uit het tweede voorbeeld *is* zelfverzekerd en onberispelijk gekleed, en deze informatie nemen we mee in ons oordeel over het desbetreffende personage.

2) De waarneming/ karakterisering door andere personages

Hier wordt het lastiger. Uitspraken en gedachten van het ene over het andere personage zijn subjectief en misschien onbetrouwbaar. Of ze zijn in principe juist, maar eenzijdig en daarom onvolledig. De verteller in Puškins verhaal “Het schot” (zelf een personage) noemt Silvio, de mysterieuze hoofdpersoon, op een gegeven moment een “duivel” omdat hij zo vervaarlijk aan zijn pijp lurkt en de tabaksrook associaties oproept met helse zwaveldampen. Dit betekent niet dat wij deze Silvio nu als een diabolische figuur moeten opvatten die het “kwaad” vertegenwoordigt, maar kennelijk is het een man die voor zijn omgeving wel degelijk iets demonisch over zich heeft. Sterker nog: hoewel het verhaal vergeven is van schietgrage en op duels verzotte officieren, is Silvio de enige in het verhaal die geen schot lost. De vergelijking met een duivel blijkt uiteindelijk misleidend te zijn: eigenlijk doet hij geen vlieg kwaad. Karakterisering door personages of een onbetrouwbare verteller kan ons op het verkeerde been zetten.

3) Hoe en wat neemt het personage zelf waar?

Een personage wordt tenslotte ook gekarakteriseerd door wat hij zelf zegt, denkt, ziet, voelt, hoort of ruikt. Dat de “ik” in “Het schot” Silvio met een duivel vergelijkt, zegt in de eerste plaats iets over zijn eigen romantische verbeelding. Een personage dat het over “rotjoden” heeft, karakteriseert zichzelf daarmee als antisemiet. Maar het kan nog subtieler: een schijnbaar objectieve waarneming door een personage kan ons zijn stemming verraden en daarmee inzicht in zijn innerlijk verschaffen. Neem het volgende citaat uit Tsjechov’s verhaal “De student”:

1) Ivan Welikopolski, student aan de theologische hogeschool en de zoon van een koster had, van de snippenjacht naar huis terugkerend, de hele tijd het voetpad door de uiterwaarden gevolgd. 2) Zijn vingers waren verkleumd en van de wind was zijn gezicht gaan gloeien. 3) Het scheen hem toe dat die zo plotseling ingetreden koude overal de orde en harmonie had verstoord, dat de natuur zelf beducht was en dat het daarom zoveel eerder donker was geworden dan gewoonlijk. 4) Randon heerste verlatenheid en alles leek even troosteloos.

Zin 1) verschaft ons objectieve informatie over de hoofdpersoon: wie is hij en wat heeft hij vandaag gedaan? Voor zin 2) geldt hetzelfde hoewel we nu a.h.w. beginnen “mee te voelen” met het personage. In 3) worden we helemaal ondergedompeld in de subjectieve beleving van de student: de wereld komt hem chaotisch en zelfs bedreigend voor. Zin 4) geeft een indruk van de omgeving, maar deze indruk is gekleurd door de beleving van de student. We kijken met de student mee en zien dan dat “alles even troosteloos” is.

Focalisatie

Een technische term om die waarneming in een literaire tekst aan te duiden is *focalisatie*. Je kunt je dus bij elk tekstfragment, elke zin en misschien wel elk woord afvragen: wie *focaliseert* er, wie is de *focalisator*? Deze termen zijn duidelijk van het woord *focus* afgeleid, wat ten onrechte suggereert dat het alleen maar om visuele waarneming gaat. Dat is in zin 4 van Tsjechov (‘Randon heerste verlatenheid en alles leek even troosteloos’) wel het geval. Maar het is belangrijk om in te zien dat waarneming niet alleen visueel, maar ook ‘auditief’ (gehoor) ‘olfactorisch’ (geur), ‘gustatorisch’ (smaak) of tactilisch (tastzin) kan zijn.

Bovenstaande wil duidelijk maken hoe subtiel de beeldvorming rond een personage tot stand komt. Doen en laten spelen natuurlijk een belangrijke rol; expliciete karaktersering door een alwetende verteller eveneens (“Welbeschouwd was Olga geen schoonheid”), maar cruciaal is ook zijn eigen perspectief. Wat en hoe (zintuiglijk en emotioneel) neemt hij waar? Tenslotte is ook de waarneming/karakterisering door andere personages van groot belang. Zo nemen twee toevallige boeren de nihilist Bazarov (hoofdpersoon in Turgenevs reeds genoemde roman *Vader en zonen*) een *barin* (een heer, iemand van adel). Dit is feitelijk onjuist, want Bazarov is niet van adel. Toch is de karakterisering betekenisvol omdat deze duidelijk maakt dat Bazarov niet zo dicht bij het “gewone volk” staat als hij zelf wil doen geloven. Ondanks al zijn democratische principes wordt hij door dat volk toch als “vreemd” beschouwd.

2.4 Genre

Om grip te krijgen op een roman kan het nuttig zijn om te proberen het genre vast te stellen. Wat voor soort boek heb je te pakken: een psychologische roman? Een satire waarin de draak wordt gestoken met een maatschappelijk verschijnsel? Een parodie (op een ander boek)? Romans kunnen worden ingedeeld naar thematiek (“Misdaadroman”, “Bildungsroman”, Schelmenroman”), naar beoogde doelgroep (*Chicklit*, jeugdroman), naar lengte (“Roman fleuve”), en naar hun vermeende plaats in de hiërarchie van de literatuur (“Stuiverroman”), maar het is goed voor ogen te houden dat genres geen absolute grootheden zijn. Grenzen tussen genres vervagen voortdurend en een van de grootste psychologische romans uit de wereldliteratuur, *Misdaad en straf*, is tevens een misdaadroman. Moderne uitgeverij willen ons doen geloven dat je zelfs “literaire thrillers” hebt, terwijl thrillers traditioneel als ontspanningslectuur worden gezien en dus per definitie niet voor “echte” literatuur kunnen doorgaan.

In de zeventiende en achttiende eeuw bestond er vooral voor poëzie en drama een heel strikt genresysteem dat via de Fransman Boileau en de Romeinse dichter Horatius terugging op Aristoteles, maar dat heeft zijn gezag met de opkomst van de Romantiek en het proza definitief verloren. Niettemin is het goed om je bewust te zijn van zoiets als “genre” omdat ook moderne literatuur bepaalde elementen aan genres kan ontleen die als zodanig niet meer bestaan (de eerder genoemde droom in *Oblomov* is duidelijk geënt op het klassieke genre van de idylle).

2.5 Ruimte

Een verhaal moet zich “ergens” afspelen. Daar is weinig aan te doen. De keuze *waar* een auteur zijn verhaal situeert, is niettemin belangrijk: speelt het verhaal zich in Rusland af en/of gedeeltelijk in het buitenland? In de stad of op het platteland? In de beslotenheid van de eigen woning waar je alleen familieleden of vrienden aantreft, of in publieke ruimtes (restaurants, de trein) waar je vreemden kunt ontmoeten? In socialistisch-realistische romans zoals ze onder Stalin werden geschreven speelt de handeling zich voornamelijk in (publieke) locaties af die het arbeidsethos van die tijd verbeelden: de fabriek, het partijbureau, de bouwplaats. Dat verandert in de jaren zeventig van de twintigste eeuw wanneer de privésfeer niet langer taboe is en het drama zich veel meer naar de beslotenheid van de eigen huiskamer verplaatst.

Tenslotte: wat betekent dit de ruimte waarin een verhaal is gesitueerd voor de karakterisering van de personages? Tat’jana Larina, de heldin in Puškins “roman in verzen” *Jevgenij Onegin* (1822-1830) is aanvankelijk een aandoenlijk en naïef meisje dat nog nooit in Petersburg of Moskou is geweest; haar puurheid komt gedeeltelijk voort uit haar onbekendheid met de verlokkingen van de grote stad. De titelheld daarentegen is een echte *dandy* die helemaal gevormd is door zijn ledige bestaan in de hoogste kringen van Petersburg, Ruslands meest Europese stad. Op deze manier ontstaat er een significante tegenstelling: Tat’jana woont op het platteland waar de westerse beschaving zich nog niet zo sterk heeft doen gelden, en is daarom veel *Russischer* dan Onegin die is opgegroeid in de hoofdstad en sterk “verwesterd” is.

2.6 Tijd

Een logische vraag bij de analyse van een prozatekst is: in welke tijd is het verhaal gesitueerd? *Misdaad en straf* (1866) is gesitueerd in de jaren zestig van de negentiende

eeuw, d.w.z. in het toen “eigentijdse” Rusland. Dostoevskij schreef dus een roman over wat voor hem het “hier en nu” was. Voor Tolstoj’s *Anna Karenina* geldt hetzelfde: het is een “moderne” zedenroman waarin de huwelijksmoraal van Tolstoj’s tijdgenoten aan de kaak werd gesteld. Aleksandr Puškin’s roman *De kapiteinsdochter* speelt zo’n kwart eeuw voordat de auteur zelf geboren werd; Tolstoj’s *Oorlog en Vrede* tijdens de Napoleontische oorlogen (begin negentiende eeuw) en die tijd heeft Tolstoj ook niet meegemaakt. Deze laatste twee romans zijn dus “historische romans” waarin een bepaald beeld wordt geschetst van een vervlogen periode. De constatering dat “het verhaal in de tweede helft van de negentiende eeuw” speelt, zegt nog niet zo heel veel. We moeten ook weten of dat voor de auteur al geschiedenis was of de tijd waarin hij zelf leefde.

Met de component “tijd” hangen andere problemen samen. Hoeveel tijd verloopt er in het verhaal (d.w.z. tussen de chronologisch eerste en de laatste gebeurtenis)? Dit noemen we *vertelde tijd*. En hoeveel tijd heb je nodig om het verhaal te lezen/ te vertellen? Dit is *verteltijd*. Puškin’s verhaal “Het schot” beschrijft gebeurtenissen die zich in de loop van enkele jaren voltrekken. Het lezen van het verhaal vergt niet meer dan een uur. Dit betekent dat er enorme sprongen in de tijd worden gemaakt. Veel schrijvers zijn zo vriendelijk om ons daarop te attenderen met duidelijke zinswendingen als “Twee weken later” of “Er verstreken vele jaren”.

De vertelde tijd kan ook worden vertraagd of stilgezet, bijvoorbeeld wanneer er een uitgebreide beschrijving wordt gegeven van het uiterlijk van een personage. Aan het begin van Turgenev’s debuutroman *Rudin* kijken alle personages reikhalzend uit naar de komst van de intellectuele en bereisde titelheld. Wanneer hij dan eindelijk de salon betreedt, volgt er een beschrijving van zijn uiterlijk en kleding die enkele alinea’s in beslag neemt (verteltijd: 2 minuten). Maar als lezer nemen we dit voor lief en gaan er vanuit dat Rudin direct na zijn binnenkomst wordt begroet; niet dat iedereen hem gedurende 2 minuten bestudeert. De verhouding *verteltijd* en *vertelde tijd* kan verschillen per tekst, per auteur en per stijlperiode of stroming. Sprookjes kunnen de vertelde tijd enorm versnellen (denk aan de honderd jaar waarin het kasteel van Doornroosje in diepe slaap gehuld is); moderne literatuur kan de vertelde tijd juist vertragen (James Joyce’ *Ulysses* is een buitengewoon gecompliceerde roman van 500 blz. waar zelfs een getraind lezer enkele dagen voor nodig heeft, terwijl de beschreven gebeurtenissen zich binnen een dag afspelen).

Een interessante tussenvorm is het hyper-realistische *Een dag uit het leven van Ivan Denisovitsj* van Aleksandr Solženitsyn, een beschrijving van een willekeurige dag uit het zware leven van een kampgevangene onder Stalin. Hoewel een getraind lezer niet een hele dag nodig heeft om de hele tekst te lezen en deze novelle ook flashbacks bevat, is er toch een opvallende congruentie tussen de duur van de beschreven dag en de tijd die je ongeveer nodig hebt om het boek te lezen, d.w.z. die dag samen met de titelheld mee te maken. Hier draagt de *isochronie* (samenvallen van vertelde en verteltijd) bij aan het realistische effect dat de tekst beoogt te sorteren.

3. Mogelijke titels

Onderstaande werken tellen 50 tot 300 pagina’s, en zijn allemaal naar het Nederlands vertaald. Voor vertalingen geldt in het algemeen: hoe recenter, hoe beter. Wees op je

hoede voor vertalingen van voor WO II; deze zijn vaak niet direct uit het Russisch vertaald en soms zelfs ingekort. Alle titels moeten zonder veel moeite te krijgen zijn: universiteits- of openbare bibliotheek, boekhandel (nieuw of tweedehands) of desnoods de persoonlijke bibliotheek van de docent. Tweedehands boeken vind je bij de Slegte, maar zijn ook prima via internet op te sporen.

Eind 18e eeuw

Nikolaj Karamzin – *De arme Liza*

Sentimentele novelle over een arm meisje dat aan de kant wordt gezet door haar opportunistische minnaar (zeg maar het Russische equivalent van “onze” Reinvisch Feith’s *Arme Julia*). Cruciaal voor de ontwikkeling van het Russische proza.

Eerste helft 19^e eeuw

Aleksandr Poesjkin – *De kapiteinsdochter*

Schitterende historische roman over het Rusland van Catherina de Grote, i.h.b. tijdens de boerenopstanden onder leiding van Emilijan Pugačev.

Aleksandr Poesjkin – *Schoppenvrouw*

Gerafioneerde, “occulte” novelle over een speler die nooit speelt, maar ten onder gaat wanneer hij toch eens een gokje waagt.

Nikolaj Gogol – *Vij*

Romantische horror. Bijzonder onderhoudend.

Nikolaj Gogol – *Dode zielen*

Onsterfelijke schelmenroman over meesteroplichter. De hier opgevoerde romanpersonages zijn een eigen leven gaan leiden in de culturele mythologie van Rusland. Ontwikkelde Russen hebben het niet over een “vrek”, maar over Pliuškin, niet over een “opschepper”, maar over Sobakevič. Wie pretendeert enige expertise over Rusland te bezitten, kan niet om deze roman heen.

Fjodor Dostoevski – *De dubbelganger*

Roman waarin het voor D. zo typerende dubbelgangersmotief wordt uitgewerkt. Sfeervolle “Petersburg-novelle”.

Fjodor Dostoevski – *Witte nachten*

Tamelijk tragische liefdesgeschiedenis waarin een typische Dostoevskij-(d.w.z. aan een ernstig minderwaardigheidscomplex lijdende) held het onderspit delft. Wederom Petersburg als decor.

Tweede helft 19^e eeuw

Fjodor Dostoevski – *Aantekening uit het dodenhuis*

Gedeeltelijk gefictionaliseerde herinneringen van D. aan zijn tijd in een strafdok in Siberië. Eerste voorbeeld van kampliteratuur in de Russische letteren.

Fjodor Dostoevski – *Aantekening uit het ondergrondse*

Heflige en soms veeleisende novelle waarin de belangrijkste vragen uit D.'s romaneuvre in gecompriëerde vorm worden behandeld. Ideale inleiding op D.'s meest compacte en misschien wel beste roman *Misdaad en straf*.

Ivan Toergenev – *Eerste liefde*

Beroemde novelle over een puber die ontdekt dat het object van zijn kalverliefde tevens de minnares is van zijn eigen....!!

Ivan Toergenev – *Lentestromen*

Bij Toergenev heeft de vrouw altijd de broek aan. Uit dit verhaal blijkt waarom.

Ivan Toergenev – *Asja*

Wederom een tragisch liefdesverhaal waarin de vrouw aanzienlijk besluitvaardiger is dan de mannelijke hoofdpersoon.

Ivan Toergenev – *Roedin*

Debutroman. Paradigmatisch voor zijn andere vijf romans: zwakke vent – sterke vrouw.

Ivan Toergenev – *Aan de vooravond*

Idem.

Ivan Toergenev – *Vaders en zonen*

Toergenev's beste en meest controversiële roman over de revolutionaire beweging in Rusland in de jaren 1860 (de zgn. nihilisten). Een *must*, alleen al vanwege de charismatische hoofdpersoon Evgenij Bazarov.

Lev Tolstoj - *Kinderjaren*

Sterk gefictionaliseerde jeugdherinneringen. Tolstoj's debuut. Doorbraak in Ruslands psychologisch proza.

Lev Tolstoj – *Sebastopol-verhalen*

De waanzin van de oorlog, de ijdelheid der officieren tegen de achtergrond van de Krim-oorlog (Rusland vs. Engeland en Ottomaanse rijk, 1853-55). Mooi staaltje van Tolstoj's moraliserende verteltrant.

Lev Tolstoj – *De Kozakken*

Tolstoj's afrekening met de romantische literatuur en stereotypen over de Kaukasus.

Lev Tolstoj – *De linnenmeter*

Typisch 'laat-Tolstojaans' en dus moralistisch verhaal over de verwerpelijkheid van bezit (verteld vanuit het 'niet-begrijpende' perspectief van een paard).

Lev Tolstoj – *De duivel*

Hoewel hij zich daar zelf niet aan hield, was Tolstoj op latere leeftijd tegen elke vorm van seks. De verwerpelijkheid van de lust beschrijft hij in dit toch buitengewoon meeslepende verhaal.

Eerste helft 20^e eeuw

Maksim Gorki – *De moeder*

Prototype van de socialistisch-realistische roman. Jonge arbeider speelt vooraanstaande rol in fabrieksstaking en weet met zijn heroïsche gedrag zijn oude moeder politiek te emanciperen.

Jevgenij Zamjatin – *Wij*

Sombere toekomstroman. Wordt vaak vergeleken met George Orwells *1984*.

Michail Boelgakov – *Hondehart of De eieren der Rampp-spoed*

Humoristische, maar ook verontrustende SF-romans over wetenschappelijke experimenteerdrijf in de vroege Sovjet-Unie.

Andrej Platonov - *Dzjan*

Indrukwekkende novelle van een van Ruslands grootste prozaschrijvers uit de twintigste eeuw. Platonov was ooit een fanatiek communist, maar begon later te twijfelen aan de maakbaarheid van de perfecte samenleving.

1953-1991 (dood Stalin tot uiteenvallen van Sovjet-Unie)

Aleksandr Solzjenitsyn – *Een dag uit het leven van Ivan Denisovitsj*

Schitterende novelle van Nobelprijswinnaar over het dagelijks leven in een strafkamp ten tijden van Stalin.

Joeri Trifonov – *Het huis aan de kade*

Tamelijk complexe roman over het onverdraagzame klimaat aan de universiteiten onder Stalin.

Valentin Raspoetin – *Afscheid van Matjora*

Baanbrekende roman van Siberische en “groene” schrijver waarin het vooruitgangdenken van de Sovjet-Unie ter discussie wordt gesteld. Centraal staan de laatste weken van een dorpje dat door een nieuw aan te leggen stuwmeer zal verdwijnen.

Eduard Limonov – *De Russische dichter houdt van grote negers*

Het *enfant terrible* van de hedendaagse Russische literatuur beschrijft hier zijn weinig verheffende ervaringen als emigrant in de Verreigde Staten.

Eduard Limonov – *Zelfportret van een bandiet*

Realistische beschrijving van rauwe jeugdcultuur in de Sovjet-Unie van de jaren zestig.

Vladimir Sorokin – *De rij*

Gesprekken tussen wachtenden in een rij. Hilarische roman in dialoogvorm.

1991 -

Viktor Pelevin – *Omon en de race naar de maan*

Onderhoudende roman van een van Ruslands populairste schrijver over een “ik” die kosmonaut wil worden, het hele trainingsprogramma ook doorloopt en dan met een ontnuchterende verrassing wordt geconfronteerd.

Viktor Pelevin – *Het leven der insecten*

Roman waarin de hoofdpersonen insecten zijn, maar toch zeer menselijke en zelfs “Russische” trekjes vertonen.

Valeri Zalotoecha – *De laatste communist*

Klassiek vader-en-zoonconflict over een echte “Nieuwe Rus”, die het kapitalisme heeft omhelsd, en diens zoon die juist droomt van een nieuwe revolutie.