

## Van een hartveroverende bescheidenheid. Zelfironie als intentionele auteursstrategie?

Marc VAN ZOGGEL<sup>1</sup>

### Abstract

In scientific texts on irony, the problem of intentionality has proven to be a persistent one. In literary studies, the debate centers around two questions: whether literary irony is always intentional, and how to apply this intentionality in the interpretation of literary works. In this article my focus will be on the last question. Starting with a brief overview of what has been written on irony and intentionality, I will examine three author types that have been put forward with regard to the inferring of an ironic intention to an author by a reader: the empirical author, the implied author, and the postulated author. I will exemplify my findings using examples of Dutch author Harry Mulisch's so-called 'self-irony'.

Eind 1977 is Cees Nooteboom in Parijs op bezoek bij Willem Frederik Hermans. Nooteboom zal Hermans een interview afnemen voor het blad *Panorama* en is daarom in gezelschap van een fotograaf. In de buurt van het eerder dat jaar geopende Centre Pompidou lopen ze Harry Mulisch tegen het lijf. Na een moeizame begroeting besluiten ze gezamenlijk wat te gaan drinken op een terras. De fotograaf ziet zijn kans schoon Hermans én Mulisch in één beeld te vangen en richt zijn toestel op de twee auteurs. Hermans vliegt echter verschrikt overeind. 'Geen sprake van!' roept hij uit, neemt het fototoestel uit handen van de fotograaf en maakt zelf een foto van de alleen achtergebleven Mulisch. 'Heel dom natuurlijk,' is diens commentaar. 'Zo raakt hij totaal in de vergetelheid.'<sup>2</sup>

De anekdote beantwoordt aan het geijkte beeld van Mulisch: zelfverzekerd, een tikje arrogant, balancerend op de grens van scherts en gemeendheid. Arrogantie is een karaktereigenschap die in de loop der tijd meer en meer aan de persoon Harry Mulisch is gaan kleven. Hoewel hij zowel van de professionele literatuurbeschuwing als van het grote publiek een ruime mate van erkenning en aandacht heeft mogen ontvangen, blijft het feit dat evengoed een groot deel van het lezerspubliek en een substantieel deel van de culturele elite hun weer-

<sup>1</sup> Dit artikel is gebaseerd op een lezing die ik mocht geven op de najaarsbijeenkomst van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis (Gent, 16 oktober 2010). Ik dank met name Jürgen Pieters en Tom Sintobin voor hun inspirerende reacties op de lezing. Hans Vandevoorde, Lars Bernaerts en de anonieme reviewers dank ik voor hun feedback bij het schrijven van dit artikel.

<sup>2</sup> Brokken 1985.

zin tegen Mulisch in woord en gebaar beleden hebben. De aversie richt zich in de eerste plaats op de persoon, de publieke figuur, zoals hij zich in de media presenteerde. Dit is wat Daniël Rovers de ‘figuurauteur’ noemt, het imago van de auteur zoals dat in de vertogen rondom zijn oeuvre is ontstaan.<sup>3</sup> Maar ook het werk van Mulisch heeft afkeurende reacties opgeroepen. Behalve negatief gewaardeerde elementen als stijl, compositie en aard en waarde van de filosofische ideeën heeft zeker ook de manier waarop de auteur in zijn werk naar voren treedt, de ‘auteursfiguur’, hieraan bijgedragen. Met name in het late werk hebben veel hoofdpersonages trekken van hun schepper. Rudolf Herter in *Siegfried* bijvoorbeeld, doet qua uiterlijke omschrijving en biografische informatie in alles aan Mulisch denken.

Zelf heeft Mulisch zich altijd verdedigd door erop te wijzen dat hij gebruik maakt van zogenaamde ‘zelfironie’. Al in *Voer voor psychologen* (1961) muntte hij dit begrip om zich te verdedigen tegen critici die hem arrogantie verweten: ‘Overall waar ik mij hyperbolisch en oneigenlijk uitdruk, in ieder teveel, druk ik mijn (zelf)ironie uit, d.w.z.: de machten die mij naar het leven staan’.<sup>4</sup> Is het prefix ‘zelf’ in dit citaat nog voorzichtig tussen haakjes geplaatst, ruim dertig jaar later, in 1992, is Mulisch in een interview over zijn vriendschap met Hein Donner veel stelliger over de betekenis en status van het begrip. Interviewer Max Pam constateerde dat Mulisch en Donner zich verbonden voelden omdat ze dezelfde soort humor hadden en stelde daarbij de vraag of deze humor wezenlijk ‘geen ironie’ was. Mulisch:

Nee, het was zelfironie. In Nederland staat ironie hoog in het vaandel, maar de zelfironie niet. Ironie is als je zegt: ik beschouw Van Genderen Stort als de grootste Nederlandse schrijver, zelfs groter dan Shakespeare. Dat is ironie, want dat vind je niet. Je wilt eigenlijk zeggen dat je Van Genderen Stort een prulschrijver vindt. Die ironie begrijpt iedereen. Die ironie is heel Hollands. Maar als je zegt: ik beschouw mijzelf als de evenknie van Shakespeare, dan wordt het ineens door niemand meer begrepen. Dan zeggen de mensen: hoor die arrogante kwast. Dat is ook heel typisch Nederlands, om niet te willen begrijpen dat dat zelfironie is.<sup>5</sup>

Dit citaat is in meerdere opzichten interessant. Niet alleen geeft de auteur hier opnieuw een particuliere definitie van het begrip, maar hij doet dit nu ook in een interview.<sup>6</sup> Bovendien maakt hij nu expliciet een onderscheid tussen ironie en zelfironie, waarbij hij het begrijpen, het wel of niet *doorzien* van de ironie,

<sup>3</sup> Rovers 2008: 38-40.

<sup>4</sup> Mulisch 2001: 36.

<sup>5</sup> Pam 2007: 239.

<sup>6</sup> Hoewel een auteur zowel in een essay als in een interview verondersteld wordt op persoonlijke titel te spreken, is er strikt genomen natuurlijk wel een verschil. Zo is het essay door de auteur zelf geautoriseerd. Ook in het geval van interviews krijgen auteurs vaak de mogelijkheid hun tekst goed te keuren, maar de autorisatie van het interview zelf is in de regel toch voor rekening van de interviewer.

bij de lezer neerlegt. Daarmee roert Mulisch onbedoeld een kwestie aan die wetenschappers die ironie bestuderen al heel lang bezighoudt, of ze nu vanuit de taalkunde of de filosofie, vanuit de cognitiewetenschappen of de literatuurwetenschap ernaar kijken. Het is de kwestie waar ironie in het communicatieproces te situeren is, waar ironie *gebeurt*, om met Linda Hutcheon te spreken.<sup>7</sup> In haar studie *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1995) wil Hutcheon ironie aanvankelijk niet eenduidig in het communicatieproces bij de zender, de boodschap of de ontvanger onderbrengen, maar in de overgangen tussen deze instanties: 'irony happens as part of a communicative process; it is not a static rhetorical tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings, but also between people and utterances and, sometimes, between intentions and interpretations.'<sup>8</sup> Voorts stelt Hutcheon dat 'the attributing of irony to a text or utterance is a complex intentional act on the part of the interpreter, one that has both semantic and evaluative dimensions, in addition to the possible inferring of ironist intent (from either the text or statements by the ironist)'.<sup>9</sup> In deze bijdrage laat ik de semantische en evaluatieve dimensies voor wat ze zijn en zoom ik in op wat Hutcheon in het hierboven geciteerde de toekenning ('inferring') van ironie noemt.<sup>10</sup> Hoe geschiedt die toekenning door de lezer? Op basis waarvan? En aan wie? Aan de auteur, op basis van de tekst, of aan een instantie, al dan niet geconstrueerd, daartussenin?

Ik zal eerst kort de rol van intentionaliteit in theorievorming over ironie samenvatten. Vervolgens onderzoek ik drie mogelijke instanties aan wie een ironische uiting toegekend kan worden op hun respectieve waarde en voor- en nadelen voor interpretatie, te weten de werkelijke auteur, de *implied author* en de *postulated author*. Aan de hand van enkele opmerkingen over het discours rondom Mulisch' roman *De aanslag* en twee fragmenten uit diens novelle *De pupil* zal een en ander worden toegelicht. Tot slot zal ik enige opmerkingen plaatsen bij het mogelijk specifieke karakter van *zelfironie* ten opzichte van 'reguliere' ironie.

## 1. IRONIE EN INTENTIE

Linda Hutcheon stelt zich de vraag: 'Is irony in the eye of the beholder? Or, must it always be a matter of intention?'<sup>11</sup> Het al dan niet intentionele karakter van ironie is door de eeuwen heen constant aan discussie onderhevig

<sup>7</sup> Hutcheon 1995: 5-6, 63.

<sup>8</sup> Hutcheon 1995: 13.

<sup>9</sup> Hutcheon 1995: 13.

<sup>10</sup> *To infer* betekent letterlijk 'afleiden'. Mogelijk is er een nuanceverschil met *toekennen*, dat in het Engels 'to attribute' is. Hutcheon lijkt beide termen door elkaar te gebruiken zonder betekenisverschil.

<sup>11</sup> Hutcheon 1995: 115.

geweest.<sup>12</sup> Al bij Socrates was ironie een strikt intentionele methode: het was *bewuste* misleiding van de gesprekspartner. Quintilianus en Seneca benadrukten het evaluatieve aspect van de ironie als retorische figuur: een ironische uiting hield altijd een waardeoordeel in zich.<sup>13</sup> D.C. Muecke onderscheidt twee hoofdsorten ironie, ‘verbale ironie’ en ‘situationele ironie’, waarbij de opdeling gemaakt is op basis van intentionaliteit: verbale ironie is de ironie van een *ironicus* die opzettelijk (‘intentionally’) ironisch is.<sup>14</sup> Pierre Schoentjes sluit zich hierbij aan: verbale ironie is altijd intentioneel, situationele niet per se.<sup>15</sup> Volgens Hutcheon is sinds de twintigste eeuw het ironie-intentiedebat in twee kampen te verdelen. Aan de ene kant staan de onderzoekers die bepleiten dat de lezer of interpreet bepaalt of er sprake is van ironie, zoals Stanley Fish, en aan de andere kant de onderzoekers die de coderende *ironicus* prioriteren, zoals Muecke.<sup>16</sup> Glenn S. Holland pleit voor een opdeling in vier in plaats van twee richtingen, die bovendien op een glijdende schaal gesitueerd moeten worden. Zo helt iemand als Wayne Booth over naar de ‘intentionele’ kant<sup>17</sup>, terwijl in de visie van Fish ironie ook grotendeels intentioneel is, maar de *realisatie* ervan uiteindelijk een literaire functie van de lezer is. Weer wat verder op de schaal bevindt zich Muecke, die stelt dat ironie ‘in the eye of the beholder’ is en het verst van Booth is dan iemand als Joseph A. Dane te situeren, die zelfs stelt dat ironie een product van de literatuurwetenschap is.<sup>18</sup>

Hutcheon zoekt zelf naar een middenweg. Een volledig intentionele theorie van de ironie veronachtzaamt een van de meest voorkomende manifestaties van ironie, namelijk ironie als interpretatiestrategie: een tekstelement – of een hele tekst – wordt als ironisch geïnterpreteerd om het element of de tekst betekenis te geven binnen het geheel.<sup>19</sup> Schoentjes komt tot de conclusie dat de beslissing of een bepaalde passage wel of niet ironisch is in laatste instantie neerkomt op de toekenning of interpretatie van een auteursintentie. Ook hij wijst evenwel op de reële mogelijkheid dat deze beslissing op zichzelf ook een

<sup>12</sup> Booth constateerde al: ‘I think that anyone who reads through as much controversy about irony as I have recently forced myself to do will be struck by how often the critic’s final court of appeal is explicitly to what the author – being such-and-such kind of man – must have done or not done.’ (Booth 1974: 121)

<sup>13</sup> Schoentjes 2001: 80-81.

<sup>14</sup> Muecke 1970: 28.

<sup>15</sup> Schoentjes 2001: 25.

<sup>16</sup> Hutcheon 1995: 98.

<sup>17</sup> ‘Whether a given word or passage or work *is* ironic depends [...] not on the ingenuity of the reader but on the intentions that constitute the creative act.’ (Booth 1974: 91)

<sup>18</sup> Volgens Dane redeneren literatuurbeschouwers menigmaal als volgt: ‘This is an example of irony, and irony is that which is exemplified by instances of this sort.’ (Dane 1991: 31)

<sup>19</sup> Hutcheon 1995: 117. Richard Levin heeft als bezwaar tegen ironie als interpretatiestrategie ingebracht dat zo’n strategie bijna altijd het onuitgesproken doel heeft de te interpreteren tekst ‘beter’ te doen uitkomen, waarbij alle feilen en zwakheden vergoelijkt worden door ze als bewust ironisch te interpreteren. (Holland 2000: 34) Zie hieromtrent verderop ook de bespreking van Kindt & Köppe 2010.

intentionele handeling is, een intentionele act van de lezer, en het dus het concept van intentionaliteit is dat uitbreiding behoeft.<sup>20</sup>

Belangrijk om vast te houden voor het moment is dat Hutcheon dus expliciet op zoek is naar een *pragmatische* theorie van de ironie, dat wil zeggen: een theorie gebaseerd op een communicatiemodel. Ik schrijf nadrukkelijk *een* communicatiemodel, want Hutcheon verwerpt de traditionele pragmatische modellen die vrijwel altijd uitgaan van een ‘allegaagse’ communicatiesituatie waarbij zender en ontvanger rechtstreeks met elkaar in contact staan. Literaire communicatie is echter een speciale vorm van communicatie waarop de traditionele modellen nauwelijks van toepassing zijn. Zo formuleerde Grice ironie in een communicatieve context als ‘intentionele ingrepen tegen bepaalde maximes’, concreet het maxime van kwaliteit: het spreken van de waarheid. Ironisch spreken is dan bewust niet de waarheid spreken om op die manier juist extra de aandacht te vestigen op de waarheid. Searle verzette zich tegen het poststructuralistische denken dat teksten uit een stabiele context wilde halen, losgezongen van hun originele intentie. Taal was volgens Searle een gedeeld en conventioneel systeem. Hij sluit hiermee volgens Claire Colebrook aan bij Booth en Muecke: ironie in literaire teksten wordt begrepen door de lezer omdat er zoiets bestaat als gedeeld menselijk begrip.<sup>21</sup> Sperber & Wilson ruimen voor ironie wel een specifiek literaire functie in. Zij spreken van ‘echoic use’: een uiting wordt op metaniveau herhaald, waarbij tevens de mening van de spreker over deze uiting doorklinkt. Er is dan sprake van ‘indirect quotation’.<sup>22</sup> In literaire teksten gaat het hierbij om het ‘echoën’ van uitingen van de auteur of van lezers. Voorbeelden van zulke uitingen die worden geëchoed zijn concrete reacties van recensenten, maar ook meer collectieve culturele patronen zoals imago, cliché, vooroordeel, et cetera: ‘The thought being echoed may not have been expressed in an utterance; it may not be attributable to any specific person, but merely to a type of person, or people in general; it may be merely a cultural aspiration or norm.’<sup>23</sup>

Eigenlijk moet de vraag naar het belang van intentionaliteit voor ironie in literaire teksten gesplitst worden in twee vragen, waarbij de tweede voortvloeit uit de eerste: is ironie altijd intentioneel, en zo ja, wat is de status van dit intentionele karakter in het proces van betekenisgeving van een literair werk? Een lezer kan in theorie immers prima een coherente interpretatie van een literair werk geven die afwijkt van wat de auteur er werkelijk voor betekenis in heeft willen leggen. Een auteur kan op die manier een bepaalde passage of uiting ironisch hebben bedoeld, terwijl een lezer de passage als niet-ironisch

<sup>20</sup> Schoentjes 2001: 152-155.

<sup>21</sup> Colebrook 2006: 44.

<sup>22</sup> Sperber & Wilson 2007: 40.

<sup>23</sup> Sperber & Wilson 2007: 41

opvat en deze toch zinvol weet in te passen in zijn interpretatie van het hele werk of zelfs het gehele oeuvre. Als we ervan uitgaan dat ironie altijd een intentionele ironicus veronderstelt, wie is daar in literaire ironie dan verantwoordelijk voor? Korter: aan wie kent de lezer de ironische intentie uiteindelijk toe? Ik wil benadrukken dat ik in het vervolg de zin en waarde van een intentionalistisch geïnspireerde interpretatiestrategie wil onderzoeken, zonder daarbij op voorhand besloten te hebben dat zo'n strategie de juiste of de meest geschikte is. Kortom, het is slechts mijn opzet *een van de* mogelijke interpretatiestrategieën van een ironische tekst op haar waarde te testen.

## 2. DRIE AUTEURS

### 2.1 *De auteur*

Over auteursintenties en hun plaats in de literatuurstudie zijn boekenkasten vol geschreven. De vele bezwaren tegen intentionele gevolgtrekkingen zijn globaal terug te brengen tot twee kernpunten, een theoretisch en een methodologisch:

1. Het theoretische bezwaar dat een beroep doen op auteursintenties vereist dat deze welbepaald zijn en toegankelijk voor de lezer, terwijl die nooit kan achterhalen wat de intenties van de auteur bij het schrijven van de tekst waren. Dat kan ook de auteur zelf niet altijd.

2. Het tweede bezwaar accepteert in eerste instantie wel dat intenties communiceerbaar zijn, bijvoorbeeld in de vorm van interviews, dagboek aantekeningen, lecturaanwijzingen, etc., maar uit vervolgens het methodologische bewaar dat deze intenties nooit met zekerheid te identificeren zijn *in* de tekst. De vraag of de intenties *gerealiseerd* zijn, is niet te beantwoorden. Wie dat probeert, stuit namelijk op een logisch 'intentioneel dilemma': Óf we hebben toegang tot de betekenis van een werk zonder kennis van auteursintenties en dan zijn de intenties overbodig, óf we hebben geen toegang tot de betekenis van een werk zonder kennis van auteursintenties, maar dan valt de grond weg om die intenties te vergelijken met de gerealiseerde betekenis van een werk en is dus nooit vast te stellen of de twee corresponderen.<sup>24</sup>

Kindt & Köppe (2010) hebben getracht deze twee bezwaren te ondervangen. Het eerste bezwaar is volgens hen 'misguided for it seems to conflate the communicable content of an intention with either its neuro-physiological instantiation or its *quale*'.<sup>25</sup> Intenties moeten niet als mentale maar als verbale

<sup>24</sup> Zie bijvoorbeeld Trivedi 2001.

<sup>25</sup> Kindt & Köppe 2010: 220. Met *quale* wordt in de cognitieve wetenschappen de subjectieve 'kwaliteit' bedoeld die mentale ervaringen voor het subject hebben.

structuren worden opgevat.<sup>26</sup> Alleen in verbale vorm zijn intenties communiceerbaar en men zou dan ook bij het achterhalen van de intenties niet in het hoofd van de auteur moeten willen kijken, maar slechts op zoek gaan naar intenties die in de tekst te vinden zijn. Daar doemt dan echter het tweede bezwaar op, dat moeilijker te ontcrachten is. Kindt en Köppe maken eerst een tussenstap: ze gaan ervan uit dat een literair werk deel uitmaakt van een bepaalde culturele *praktijk* waarin interpretatie een vitale rol speelt en dus niet a priori onmogelijk is. Vervolgens noemen ze de mogelijkheid dat ‘a particular arrangement (or whole work)’ niet zinnig geïnterpreteerd kan worden met behulp van intenties. Hier kunnen dan twee oorzaken voor zijn: de betekenis van een werk kan niet achterhaald worden of is onoplosbaar ambigu, omdat dit precies de bedoeling is geweest van de auteur (‘the work, in other words, is meant to be a riddle’), of het is de auteur niet gelukt zijn bedoelingen over te brengen aan zijn publiek, waardoor de geïntendeerde betekenis van zijn werk verborgen blijft. Hier kunnen dan weer verschillende redenen voor zijn, zoals onvoldoende talent, belezenheid of aandacht van de lezer of het gebruik van onjuiste of onduidelijke middelen door de auteur om de intentie over te brengen op de lezer. Kindt en Köppe stellen dan dat deze situatie niet wezenlijk verschilt van de alledaagse communicatie: ‘The fact that, in particular cases, communicating something by means of an artwork may be bound to fail does no more speak against the intentional model in interpretation than the fact that ordinary communication may fail due to similar causes.’<sup>27</sup> Er is echter wel een cruciaal verschil, menen de auteurs: miscommunicatie in een alledaagse conversatiesituatie leidt bij de ontvanger al snel tot de conclusie dat de woorden van de zender onbegrijpelijk of zelfs onzin zijn. Bij kunstwerken wordt echter gezocht naar andere mogelijkheden om aan de communicatieve inhoud betekenis toe te kennen, zoals de verwarring als geïntendeerd accepteren.

Kindt en Köppe laten het hierbij. Zij wijzen dus wel een mogelijke richting aan om het tweede bezwaar te ondervangen, maar in feite eindigt hun redenering weer bij de eerste van de twee potentiële oorzaken voor een situatie waarin een ambigu betekenis van een werk niet ‘opgelost’ kan worden door een beroep te doen op de intenties van de auteur: juist die ambiguïteit is geïntendeerd. Dit is een weinig bevredigende conclusie. Kindt en Köppe maken eerst een onderscheid tussen geïntendeerd onbegrip en miscommunicatie, en verklaren de laatste uiteindelijk toch weer als geïntendeerd onbegrip.

<sup>26</sup> Het onderscheid tussen de intrinsieke inhoud van een uiting en de handeling waarmee deze inhoud gecommuniceerd wordt is het onderscheid dat in discoursanalytische kringen wordt gemaakt tussen *énoncé* en *énonciation*.

<sup>27</sup> Kindt & Köppe 2010: 220.

## 2.2 *Implied Author*

De communicatiemodellen zoals die in de pragmatiek zijn ontwikkeld, gaan uit van een eenvoudig basismodel met een spreker, een boodschap en een ontvanger, waarbij de ontvanger in het geval van een ironische uiting een ironische intentie toekent aan de spreker. Literaire communicatie verschilt echter significant van deze reguliere, verbale communicatie. Bij literaire communicatie is immers sprake van een gelaagd proces met meerdere ‘spreekende’ instanties, zoals vertellers en personages. Het toekennen of afleiden van intentionaliteit is dan problematisch. Vaak wordt een uitweg gezocht in Wayne Booth’s *implied author*. In hun historische studie van het concept merken Tom Kindt en Hans-Harald Müller op dat de categorie van de *implied author* vaak wordt ingebracht om bepaalde teksteigenschappen aan op te hangen: ‘works have some features that can be attributed neither to their authors, nor to their narrators, nor to their characters.’<sup>28</sup> De *implied author* wordt dan als de overkoepelende zender in het communicatieproces beschouwd.

In haar studie naar het mentale beeld dat lezers van fictie zich van de auteur vormen gaat Eefje Claassen uit van een relatief eenvoudig communicatiemodel. Zij onderscheidt aan de ene kant toekenningen die *top down* geschieden en gebaseerd zijn op kennis van de empirische auteur en aan de andere kant toekenningen die *bottom up*, door de lectuur van de tekst, opgeroepen worden en gecategoriseerd worden als voorstellingen van een auteursfiguur, die Claassen de *implied author* noemt. Op basis van empirisch onderzoek concludeert ze dat lezers zich altijd een auteur inbeelden die de voorliggende tekst met een bepaalde intentie heeft geschreven. Bij gebrek aan enige contextuele informatie over de maker creëert de lezer een *implied author* op basis van de tekst. Beschikt hij wel over aanvullende gegevens, dan creëert hij een beeld van de auteur op basis van de contextuele informatie én op basis van de tekst.<sup>29</sup>

Voorstanders van een benadering met een *implied author* menen dat de empirische auteur, de geïmpliceerde auteur en de fictionele verteller onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, en aangezien auteur en verteller als spreekende instanties beschouwd worden, moet dit logischerwijs ook gelden voor de *implied author*, wat weer betekent dat de lezer bepaalde uitingen in de tekst ook kan toekennen aan de *implied author*. Kindt en Müller brengen hier tegenin dat er strikt genomen sprake is van verschillende *soorten* toekenning. Wat betreft de auteur en de verteller gaat het om *causale* banden: de tekst is door de auteur gemaakt, het vertelde door de verteller. En omdat de *implied author* feitelijk niks heeft gemaakt, is hij alleen in metaforische zin bruikbaar: als ‘placeholder’ voor de betekenis van de tekst. De *implied author* is dan een

<sup>28</sup> Kindt & Müller 2006: 156.

<sup>29</sup> Claassen 2009: 177.



semantisch concept in plaats van een pragmatische categorie. Als participant in het communicatieproces is de *implied author* dus niet bruikbaar.<sup>30</sup>

Ik maak nu even pas op de plaats en vat het voorgaande kort samen. Ironie ontstaat in het communicatieproces.<sup>31</sup> Ironie is in principe intentioneel, maar de intentionaliteit wordt wel geïnterpreteerd, *toegekend*. In alledaagse communicatie geschiedt die toekenning direct aan de zender. Bij literaire communicatie kan die toekenning echter niet direct aan de zender gebeuren, omdat de boodschap, i.c. de tekst, in narratologisch opzicht verteld wordt door een verteller. De *implied author* als substituut voor de empirische auteur is geen optie, omdat de *implied author* een semantisch en geen pragmatisch concept is en dus geen participant in het communicatieproces kan zijn.

Indien we dus aannemen dat een ironische uiting in een literaire communicatiesituatie intentioneel is, kampen we met het probleem aan wie die intentie dan toegekend moet worden. Intentionaliteit wordt immers in laatste instantie door de lezer toegekend, maar er lijkt geen legitieme zender voorhanden om de ironische intentie aan toe te kennen.

### 2.3 *Postulated Author*

Sinds Booth zijn er vele alternatieven voor de *implied author* geformuleerd. Een van de meest beproefde concepten is de *postulated author*. Alexander Nehamas muntte dit begrip in een poging inzichten van Foucault over de status van de auteur en van William Tolhurst over de betekenis van een literaire tekst, te verenigen. Aan Foucault ontleent Nehamas het inzicht dat een auteur beschouwd moet worden als ‘a projection, in more or less psychologizing terms, of the operations that we force texts to undergo, the connections that we make, the traits that we establish as pertinent, the continuities that we recognize, or the exclusions that we practice’.<sup>32</sup> Nehamas volgt voorts Tolhurst in diens visie dat de betekenis van een literaire tekst bestaat uit de intenties die een goed geïnformeerd lid van de groep van geïntendeerde lezers idealiter zou toekennen aan de schrijver. De *postulated author* is dan ‘the agent whose actions account for the text’s features; he is a character, a hypothesis which is accepted provisionally, guides interpretation, and is in turn modified in its light’.<sup>33</sup> De *postulated author* verschilt zowel van de verteller van de tekst als van de empirische auteur en is verantwoordelijk voor de kenmerken van de tekst.

<sup>30</sup> Kindt & Müller 2006: 155-181.

<sup>31</sup> Zie ook Holland 2000: 46: ‘irony is a means of communication, and if irony is undetected, communication does not take place’.

<sup>32</sup> Nehamas, geciteerd in Kindt & Müller 2006: 147.

<sup>33</sup> Nehamas, geciteerd in Kindt & Müller 2006: 148.

Hoe verschilt de *postulated author* van de *implied author*? Kindt & Müller schrijven eerst dat op basis van Nehamas' definitie 'the postulated author is simply the implied author under a different name', maar een nadere bestudering van het concept zou uitwijzen dat het op twee manieren verschilt van de *implied author*. Ten eerste is de *postulated author* niet, zoals Booth's *implied author*, tegelijk het product van de tekst én de creatie van de schrijver, maar een lezersconstructie.<sup>34</sup> Ten tweede moet de *postulated author* 'historisch plausibel' zijn, dat wil zeggen: 'the text does not mean what its writer could not, historically, have meant by it.'

Om te zien hoe zo'n *postulated author* in de praktijk gehanteerd kan worden, pas ik de notie toe op een voorbeeld, ontleend aan het discours rondom Mulisch' roman *De aanslag* (1982). Bekend is dat die tekst een lange voorgeschiedenis kent, en ontstaan is uit een vroege, nooit voltooid roman, *De ontdekking van Moskou*. Een fragment dat te groot was geworden, werd door Mulisch uit het manuscript gesneden om het om te werken tot een aparte novelle. Die groeide uiteindelijk uit tot de roman *De aanslag*. Mulisch heeft het ontstaan van de roman in verband gebracht met zijn persoonlijke ziektegeschiedenis. In 1982 werd bij de auteur, die toen werkte aan *De aanslag*, maagkanker geconstateerd. De artsen verwijderden een kwaadaardige tumor. Mulisch heeft deze ingreep vergeleken met het 'wegsnijden' van het fragment uit het manuscript, dat uitgegroeid was tot 'een gezwel, een carcinoom dat mijn roman dreigde te vernietigen.' Hij greep 'operatief' in en sneed het fragment eruit.<sup>35</sup>

Samengevat: Mulisch vertelt iets over het schrijven van een roman met de titel *De aanslag* en verbindt daar vervolgens semantisch een persoonlijke gebeurtenis aan, namelijk de constatering van maagkanker. Een dramatische gebeurtenis wordt als het ware op afstand gehouden door de oorzaak, of zelfs de schuld, uit het persoonlijke te halen en in te passen in de schrijverij.

Mulischkenner Marita Mathijssen vat deze gedachtegang in een artikel over *De ontdekking van Moskou* als volgt samen: 'Het project keerde zich als een boemerang naar hem, zegt hij.'<sup>36</sup> Dit lijkt een letterlijke weergave van een uitspraak van Mulisch, maar het volgen van de verwijzing in de bijbehorende voetnoot leert dat het een parafrase betreft van een uitspraak van Mulisch in een interview met Mathijssen, opgenomen in het interviewboek *Het voorbestemde toeval* (2002). Daarin had Mulisch namelijk gezegd: 'Ik heb toen een stanleymes gepakt en een aanslag op dat boek gepleegd, ik sneed dat stuk eruit en dat werd *De aanslag*. Maar die bleek zich uiteindelijk op mezelf te richten, want in hetzelfde jaar moest er uit mezelf een stuk gesneden wor-

<sup>34</sup> Ibid. Overigens heeft ook Booth in later werk aangegeven dat zijn *implied author* een lezersconstructie is.

<sup>35</sup> Mulisch 1996: 9.

<sup>36</sup> Mathijssen 2007: 44.

den.<sup>37</sup> In de inleiding op het interviewboek bespreekt Mathijssen de belangrijke rol die de paradox speelt in het oeuvre van Mulisch. Daar staat dan de volgende zin: ‘Harry Mulisch’ fascinatie voor de paradox heeft zich als een boemerang naar hemzelf gekeerd.<sup>38</sup> Hier zien we dus hoe een interpreet als Mathijssen in een artikel aan de auteur een bepaalde uitspraak toekent die weliswaar in andere vorm van hem afkomstig is, maar waarvan de letterlijke weergave van de interpreet zelf afkomstig is, en weer in een andere context.

Mathijssen maakt van dit specifieke geval een *algemene* eigenschap van Mulisch en diens werk. De ‘boemerangmetafoer’ had voor Mulisch alleen betrekking op het ‘wegnijden’ van het fragment dat *De aanslag* werd en het wegnijden van het carcinoom, maar Mathijssen past deze later toe op de rol van de paradox in het oeuvre van de auteur. De uitspraak wordt dan als exemplarisch voor de *postulated author* Mulisch beschouwd.

Nehamas baseerde zijn *postulated author* zoals aangegeven deels op Tolhursts omschrijving van de betekenis van een tekst, te weten de intenties die een goed geïnformeerd lid van de groep van geïntendeerde lezers idealiter zou toekennen aan de schrijver. Dit uitgangspunt is echter nog te zeer geënt op het ideaal van een enig ‘juiste’ of ‘goede’ betekenis en miskent de variëteit van het lezerspubliek.<sup>39</sup> Marita Mathijssen kan als kenner van het werk van Mulisch en persoonlijke vriendin een ‘ingewijde’ lezer genoemd worden, maar is/was zij ook een ‘geïntendeerde’ lezer? Waar liggen überhaupt de grenzen van dat begrip? Hoe operationaliseer je de ‘geïntendeerde lezer’? Hutcheon heeft een uitweg gezocht in het vervangen van dit begrip door dat van de ‘discursive community’, een groep lezers die dezelfde kennis, overtuigingen en gebruiken delen. Het voordeel van dit concept is dat de intentionaliteit verlegd wordt van auteur naar lezer – van auteursintentie naar interpretatiestrategie van de lezer<sup>40</sup> –, het nadeel is dat opnieuw een zekere homogeniteit wordt verondersteld bij (een deel van) het lezerspubliek die er in werkelijkheid nooit is.

### 3. IRONIE EN ZELFIRONIE

Het voorbeeld van *De oer-aanslag* heb ik ontleend aan het discours over de auteur Mulisch. Wanneer echter juist de ironie *in* de literaire tekst object van onderzoek is, treedt de intentionaliteitskwestie weer nadrukkelijk op de voor-

<sup>37</sup> Mathijssen 2002: 173.

<sup>38</sup> Mathijssen 2002: 9.

<sup>39</sup> Kindt en Müller noemen aan het eind van hun studie de *postulated author* wel als mogelijk alternatief voor de *implied author*.

<sup>40</sup> Ook de discussie over de invulling van het begrip *implied author* speelde zich in feite op twee gebieden af. Enerzijds ging zij over de vraag of de *implied author* als interpretatiecategorie gebruikt kon worden, anderzijds was er de narratologische kwestie waar de *implied author* gesitueerd moest worden ten opzichte van de auteur en de verteller. Zie ook noot 47.

grond, en zeker als het om vermeende zelfironie van de auteur gaat. Welke sporen draagt de tekst nog van de zelfironie van zijn auteur? Voor ik op die vraag inga eerst nog kort iets over dat begrip ‘zelfironie’.

Zelfironie is allereerst een autopoëticaal begrip: Mulisch heeft het zelf naar voren gebracht en er invulling aan gegeven. Het is een maxime, een motto welhaast, vergelijkbaar met ‘scheppend nihilisme’ van Willem Frederik Hermans of proza voor ‘Eenvoudige’ of ‘Onbekende Huisvrouwen’ van Gerard Reve, maximes die de lezer een bepaalde leetuurhouding aanreiken.

In de wetenschappelijke en filosofische teksten over ironie is ‘zelfironie’ geen vastomlijnd begrip. Schoentjes koppelt van de drie stijlfiguren die traditioneel gelinkt worden aan ironie, te weten de *litotes*, de *hyperbool* en de *oxymoron*, de eerstgenoemde aan zelfironie: zelfironie is kenmerkend voor de litotes – of het understatement.<sup>41</sup> Ironie staat traditioneel voor afstand creëren. Afstand tussen het gezegde en het bedoelde. Tussen het letterlijke en het figuurlijke. Tussen de auteur als persoon en de auteur als schrijver. Hoewel Mulisch dus al in *Voer voor psychologen* zijn zelfironie omschreef als een manier om afstand te bewaren tot de machten die hem naar het leven staan, is het kennelijke effect in de loop der tijd geweest dat zijn persoon in het centrum van de aandacht is komen te staan, met exact die hoogsteigen zelfironie als onderscheidende karaktertrek, dan vaak arrogantie genoemd. Maar juist door de zelfironie consequent vol te houden, door de rol tot het einde toe uit te spelen, is de identificatie nooit zonder afstand gebleven. Pieter Steinz typeert Mulisch in dit verband als iemand die ‘zweigt in een zelfironie die zo dubbelzinnig is dat sommigen haar verwarren met misplaatste arrogantie’.<sup>42</sup>

Jongbloed heeft terecht opgemerkt dat zelfironie behalve bij de auteur-als-ironicus ook kan voorkomen bij de verteller-als-ironicus en de acteur-als-ironicus.<sup>43</sup> Dikkers besteedt in haar studie *Ironie als vorm van communicatie* een hoofdstuk aan zelfironie. Ze noemt ‘zelfspot’ als enig potentieel synoniem voor zelfironie, maar voegt daar meteen de kanttekening aan toe dat zelfironie gecompliceerder is, minder doorzichtig en meer suggestief. Om een werk of passage als zelfironisch te interpreteren is volgens Dikkers dan ook altijd ander werk van de schrijver nodig ter staving van de interpretatie. Ook Schoentjes meent dat het voor de toekenning van een ironische intentie noodzakelijk is dat de ontvanger over meer informatie beschikt van degene die spreekt dan louter diens uiting – of in ons geval de literaire tekst waarin de potentieel ironische uiting voorkomt.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Schoentjes 2001: 175. Dit impliceert tevens dat zelfironie op zichzelf geen stijlfiguur is volgens Schoentjes, aangezien hij zelfironie een kenmerkend voorbeeld van een bepaalde figuur noemt.

<sup>42</sup> Steinz 2007.

<sup>43</sup> Jongbloed 1991: 22. Met ‘acteur’ bedoelt Jongbloed ‘personage’.

<sup>44</sup> Schoentjes 2001: 155.

In deze visie is zelfironie dus een intertekstueel fenomeen. Twee voorbeelden mogen dat verduidelijken. Mulisch heeft niet nagelaten zijn publieke imago te gebruiken in zijn werk, en dan met name in het latere werk. In *De pupil*, een kleine roman uit 1987, is een schrijver aan het woord die terugblikt op zijn leven als jongeman: ‘Ofschoon ik een grondige hekel had aan zelfingenomenheid, ontveins ik mij niet, dat ik vaak zeer onder de indruk was als ik aan mijzelf dacht. Iemand als ik kwam niet alle dagen voor, om het zacht uit te drukken. Als ik aan andere mensen dacht, moest ik wel eens lachen.’ Deze zelfverheerlijking wordt even verderop nog eens extra uitvergroot wanneer hij een karakteristiek van zichzelf geeft:

een buitengewoon opmerkelijke jongeman van achttien, even opgewekt als getourmenteerd, met een volstrekt onafhankelijke geest en een universele belangstelling, uitzonderlijk begaafd, met een mateloze ambitie, gecombineerd met een tomeloze werklust, daarbij ongetwijfeld creatief, met een aangeboren mensenkennis en een verbluffend originele fantasie, ook zeer geestig en ad rem, bovendien vrijwel volmaakt gebouwd en altijd smaakvol gekleed, welgemanierd, goed van de tongriem gesneden, en bij dat alles van een hartveroverende bescheidenheid.<sup>45</sup>

De ingewijde lezer zal waarschijnlijk een link met de auteur leggen, maar voor een zo volledig mogelijk begrip van de tekst hoeft dat niet per se: een hypothetische lezer die nog nooit van Harry Mulisch heeft gehoord, kan deze zelfomschrijving interpreteren als een uiting van een iets te hooghartig personage, een voorbeeld van zelfironie van de verteller-als-ironicus dus.

Gecompliceerder is het volgende voorbeeld. De verteller bevindt zich in een stoeltjeslift, op weg naar de top van een berg. Het is mistig en de tegemoetkomende stoeltjes zijn leeg. Tot op een gegeven moment uit de mist stoeltjes opdoemen waarin zich wel mensen bevinden. Als ze passeren, lijken deze mensen de verteller niet op te merken. Hij ziet ze wel en herkent ze zelfs. In de eerste lift bevinden zich twee mannen: ‘de ene was een nogal verwilderde, gebogen gestalte, terwijl de ander, een aapachtige reus met verf aan zijn handen, luidruchtig op hem inpraatte.’<sup>46</sup> In deze beschrijving zijn de personages Archibald Strohalm en Boris Bronislaw uit Mulisch’ eerste roman *archibald strohalm* te identificeren. Zo trekt een hele stoet figuren voorbij die de kenner van eerder werk van Mulisch herkent als personages uit vroegere romans. Mulisch doet hier dus een beroep op de ingewijde lezer, de lezer wiens kennis van de auteur en van het oeuvre van de auteur verder reikt dan alleen de onder-

<sup>45</sup> Mulisch 1995: 30. Zulke zelftyperingen doen denken aan uitspraken van Mulisch zelf als ‘ik ben een groot schrijver, daar helpt geen moedertjelijf aan.’ (Vinkenoog 1960) Overigens zou je deze passage een voorbeeld van de hyperbool kunnen noemen, het tegenovergestelde van de litotes.

<sup>46</sup> Mulisch 1995: 68.

havige tekst. Om de geciteerde passage als zelfironisch te interpreteren móet de lezer wel buiten de tekst gaan.

Hier kan de ‘echoic use’ van Sperber & Wilson wellicht van pas komen als verklaringmodel: de verteller ‘echoot’ een uiting, in dit geval het beeld of imago van de auteur én bepaalde personages uit eerder werk van zijn hand. Op basis van teksteigenschappen en op basis van zijn voorkennis van de echte auteur construeert de lezer dan zijn beeld van de auteur van deze tekst. Zo’n door de lezer gepostuleerde auteursfiguur staat dus niet tussen de auteur en de tekst in, maar tussen de tekst en de lezer. In communicatieschema’s is nog vaak het eerste het geval, zowel in narratologische schema’s, bijvoorbeeld het befaamde model van Seymour Chatman, als in pragmatische, bijvoorbeeld dat van Bortolussi & Dixon.<sup>47</sup>

Iedere lezer creëert zo zijn eigen auteur en doet aannames over diens intenties. De zelfironie van Mulisch is dus in principe intentioneel, maar pas daadwerkelijke zelfironie als die als zodanig door de lezer geïnterpreteerd wordt. Zelfironie is een auteursstrategie, maar de ingewijde lezer is onmisbaar om haar te laten ‘gebeuren’ in de lectuur van de tekst. Alleen op die manier heeft het volgens mij zin om intenties toe te passen op de interpretatie van ironie. Het theoretische bezwaar dat de lezer geen toegang heeft tot de intenties van de auteur wordt hiermee ondervangen: hij kent ze toe aan de auteur, op basis van eventuele parate contextuele kennis over de empirische auteur en op basis van de lectuur van de literaire tekst. Intenties van de auteur zijn dan alleen relevant in zoverre ze *afgeleid* kunnen worden uit die tekst.<sup>48</sup>

Daarmee is het probleem van de intentionaliteit echter maar deels opgelost. Het methodologische probleem is immers niet echt verholpen, het is eerder verplaatst. Elke lezer postuleert voor zichzelf een auteur bij het lezen van een tekst, maar wat betekent dit voor de literatuurwetenschapper die ironie bestudeert in een tekst, in een oeuvre, van een specifieke auteur? Hij of zij ontwikkelt zich al onderzoekend tot een ingewijde lezer, maar hoe kan hij toch iets zeggen over de werking van ironie met een zekere mate van objectiviteit? Een zo breed mogelijke blik is in ieder geval belangrijk. Uitspraken van de auteur, reacties van critici, resultaten van empirisch onderzoek naar leesgedrag, ander werk van de auteur, dat alles zal idealiter geconfronteerd moeten worden met de lectuur van de tekst om inzicht te krijgen in waar en hoe ironie *gebeurt* in een tekst, of waarom en wanneer juist niet.

<sup>47</sup> Chatman 1978: 151; Bortolussi & Dixon 2003: 67.

<sup>48</sup> Zie ook Vandevoorde 2007.

#### 4. BESLUIT

Tot besluit nog even terug naar de ontmoeting in Parijs. Waar Mulisch zijn zelfironie inzet om, naar eigen woorden, ‘de machten die hem naar het leven staan’, aan te pakken, daar heeft Hermans die taak uitbesteed aan pseudonieme afsplitsingen van zichzelf, die namens hun schepper de kastanjes uit het vuur moesten halen in literaire en maatschappelijke polemieken. De pseudoniemen van Hermans waren dan ook altijd gelegenheidspseudoniemen. Steeds namen zijn silhouetten al snel onmiskenbaar de vorm van Hermans zelf aan. Het afleiden van de aandacht resulteerde altijd paradoxaal genoeg in een verhevigde aandacht voor de persoon.

De vijandige machten op afstand houden. Hermans deed het door zich te verschuilen achter ironische pseudoniemen, Mulisch door zijn imago als onderwerp te nemen. Zelfverkleining en zelfvergroting, understatement en hyperbool, niet toevallig twee figuren die vaak aan ironie worden gekoppeld. Het zijn twee manifestaties van dezelfde strategie: met ironie de aandacht op zich vestigen en tegelijk distantie bewaren.

De situatie die ik in het begin schetste is daar een mooie illustratie van. Mulisch die breeduit poseert om zijn gesoigneerde voorkomen op de gevoelige plaat vast te laten leggen. En Hermans die snel wegduikt, zich verschuilend achter een fototoestel. Maar vervolgens wel in een column de scène uitgebreid aan de orde brengt<sup>49</sup> en zo zichzelf alsnóg in één beeld vangt met Mulisch.

#### BIBLIOGRAFIE

- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago/Londen 1974.
- BORTOLUSSI, M. & P. DIXON. *Psychonarratology, Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003.
- BROKKEN, Jan. ‘Harry en de bühne’. In: *Haagse Post*, 12 oktober 1985.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca 1978.
- CLAASSEN, Eefje. *The Author’s Footprints in the Garden of Fiction. Readers’ generation of author inferences in literary reading*. Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam 2008.
- COLEBROOK, Claire. *Irony*. Londen/New York 2006.
- DANE, Joseph A. *The Critical Mythology of Irony*. Athens 1991.
- HERMANS, Willem Frederik. ‘Harry de spreker’. In: id., *Door gevaarlijke gekken omringd*. Amsterdam 1988: 283-290.
- HOLLAND, Glenn S. *Divine Irony*. Selinsgrove/Londen 2000.

<sup>49</sup> Hermans 1988: 283-290.

- HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York/Londen 1995.
- JONGBLOED, Bernard Harm. *Ironie in perspectief. Aard en ontwikkeling van de verbale ironie in de handschriftelijke versies van Vestdijks 'Sint Sebastiaan' en in de daarmee corresponderende gedeelten van die van 'Kind tussen vier vrouwen'*. Proefschrift Groningen. Amsterdam 1991.
- KINDT, Tom & Tillmann KÖPPE. 'Conceptions of Authorship and Authorial Intention'. In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revised. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Leuven 2010: 213-227.
- KINDT, Tom & Hans-Harald MÜLLER, *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlijn/New York 2006.
- MATHIJSEN, Marita. *Het voorbestemde toeval. Gesprekken met Harry Mulisch*. Amsterdam 2002.
- MATHIJSEN, Marita. 'Oorlog met de tijd. Harry Mulisch' worsteling met het oerboek.' In: *Ons erfdeel* 50 (2007), 3: 36-47.
- MUECKE, D.C. *Irony*. Londen 1970.
- MULISCH, Harry. *Vijf fabels*. Amsterdam 1995.
- MULISCH, Harry. *De oer-aanslag*. Ingeleid en bezorgd door Marita Mathijssen. Amsterdam 1996.
- MULISCH, Harry. *Voer voor psychologen*. Amsterdam 2001.
- PAM, Max. 'De hemel ligt op apegapen'. In: *Onsterfelijk leven. Interviews met Harry Mulisch*. Samengesteld en ingeleid door Onno Blom. Amsterdam 2007: 234-245.
- ROVERS, Daniël. *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs*. Proefschrift Vrije Universiteit Brussel 2008.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Parijs 2001.
- SPERBER, Dan & Deirdre WILSON, 'On Verbal Irony'. In: Raymond W. Gibbs & Herbert L. Colston (eds.), *Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader*. New York 2007: 35-55.
- STEINZ, Pieter. 'Wat is de lengte van uw kerfstok?' In: *NRC Handelsblad*, 27 juli 2007.
- TRIVEDI, Saam. 'An Epistemic Dilemma for Actual Intentionalism'. In: *British Journal for Aesthetics* 41 (2001), 2, 192-206.
- VANDEVOORDE, Hans. 'Elsschots kaaswonde'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 123 (2007), 4: 345-357.
- VINKENOOG, Simon. 'Harry Mulisch, outsider'. In: *Haagse Post*, 9 juli 1960.



## Over de auteurs

Shari BOODTS (°1986) behaalde een masterdiploma Taal-en Letterkunde: Latijn-Grieks en een diploma Master of Medieval and Renaissance Studies aan de KULeuven. Tijdens haar studie stond Neolatijnse poëzie centraal in haar onderzoek, maar haar interesseveld is verschoven naar Vroegchristelijke literatuur. Momenteel werkt ze aan de KULeuven onder begeleiding van Prof. dr. Gert Partoens aan een doctoraat over de sermoenen van Augustinus, meer bepaald aan een kritische editie van sermoenen 157-183, met bijzondere aandacht voor de handschriftelijke transmissie en genealogische relaties tussen de verschillende getuigen.

Daniel DE SMET (° 1962) studeerde Oosterse Filologie en Wijsbegeerte aan de KULeuven, waar hij in 1993 promoveerde tot Doctor in de Arabistiek en Islamkunde. Thans is hij als Directeur de Recherche verbonden aan de CNRS in Parijs (Laboratoire d'Études sur les Monothéismes, UMR 8584). Zijn onderzoek betreft vooral de Arabische filosofie, met speciale aandacht voor het neo-platonisme en het ismailisme.

Zoë GHYSELINCK (°1986) studeerde af als Master in de Taal- en Letterkunde Latijn en Grieks aan de UGent en behaalde een jaar later ook het Masterdiploma Literatuurwetenschappen aan de KULeuven. Sinds 1 oktober 2009 werkt ze als Aspirant van het FWO in de vakgroep Duits (UGent) aan haar proefschrift over de receptie van de klassieke tragedie bij de Duitse “neuklassische” schrijver Paul Ernst (1866-1933). Naast haar interesse voor de literatuur van de klassieke en laatantieke oudheid (in het bijzonder de homerische Epen, de literatuur van de Griekse Gouden Eeuw en de Byzantijnse literatuur), heeft ze ook bijzondere belangstelling voor Duitse en Franse literatuur (specifiek het drama) tussen 1850 en 1950.

Flora KEERSMAEKERS (°1986) studeerde Theater- en Literatuurwetenschappen aan de UGent. Ze studeerde af als Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde met een scriptie over Vladimir Nabokovs *Lectures on Literature*. Sinds oktober 2008 werkt ze aan een doctoraat over Nabokovs leespoëtica. In het bijzonder is zij geïnteresseerd in fenomenologische literatuurkritiek en receptie-esthetica.

Jeroen LAUWERS (°1985) bereidt als aspirant van het FWO-Vlaanderen een doctoraat voor aan de KULeuven over zelfpresentatie en autoriteitsprincipes in de Griekse Tweede Sofistiek, met als hoofdfocus Maximus van Tyrus. Ver-

der gaat zijn aandacht uit naar de bredere context van Griekse literatuur in het Romeinse Keizerrijk, waarvoor hij zich in zijn aanpak vaak laat inspireren door moderne literaire theorieën.

Renée MOERNAUT (°1988) studeerde Taal- en Letterkunde: Nederlands-Engels aan de UGent. In 2010 studeerde ze af met een masterproef over familietaal in Groot-Aalst. Op dit moment volgt ze de Specifieke Lerarenopleiding aan de UGent. Renées interesse gaat vooral uit naar taalkunde, meerbepaald sociolinguïstiek, dialectologie en familietaal.

Liesbeth PLATEAU (°1985) is als promovenda verbonden aan de OE Nederlandse literatuur van de KULeuven, waar ze werkt aan haar doctoraat met de werktitel *De gestencilde revolutie in Vlaanderen tijdens de jaren zestig*. Dit onderzoek past binnen een breder project van de Wetenschappelijke Onderzoeksgemeenschap Olith, dat peilt naar het belang van een aantal tijdschriften die in Vlaanderen in de jaren zestig in gestencilde vorm werden verspreid.

Stijn PRAET (°1986) is doctoraal onderzoeker aan de vakgroep Letterkunde van de UGent. Na zijn bacheloropleiding Taal en Letterkunde: Engels-Latijn specialiseerde hij zich verder in de MA Vergelijkende Moderne Letterkunde (UGent) en de ManaMa Literatuurwetenschappen. Tot zijn onderzoeksinteresses behoren een ruime selectie aan Engelse en Latijnse literatuur, sprookjes doorheen de eeuwen, cultuurwetenschappen, poststructuralistische theorie, lacaniaanse psychoanalyse en literaire veldtheorie. Momenteel werkt hij aan een proefschrift over de rol van het sprookje binnen historisch-literaire spanningen, waarbij de klemtoon valt op de Latijnse voorgeschiedenis van het eigenlijke genre.

Esli STRUYS (°1986) studeerde Germaanse Taal- en Letterkunde aan de VUBrussel. Daarna behaalde hij aan dezelfde universiteit een aggregaat lerarenopleiding en een master-na-master in de taalkunde met een scriptie over het meertalige kinderebrein. Momenteel is hij aan de VUBrussel werkzaam in een project over de effecten van meertaligheid op cognitieve controle in het kinderebrein. Zijn wetenschappelijke interesses omvatten de mogelijkheden die neuro-imaging biedt om linguïstische vragen te beantwoorden.

Sarah VAN HOOFF (°1985) studeerde Germaanse talen (Nederlands en Engels) en Internationale Betrekkingen en Diplomatie aan de UAntwerpen. Sinds 2008 is zij als aspirant van het FWO-Vlaanderen verbonden aan het departement Taalkunde van de UAntwerpen, waar ze werkt aan een sociolinguïstisch

onderzoek naar taalvariatie en substandaardiseringsprocessen in de televisieprogramma's van de Vlaamse openbare omroep.

Marc VAN ZOGGEL (°1986) studeerde Nederlands (BA) en Letterkunde & Literatuurwetenschap (MA) aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij is werkzaam aan de VUBrussel, waar hij werkt aan een proefschrift over zelfironie bij Harry Mulisch, en aan het Huygens Instituut in Den Haag bij het project Volledige Werken Willem Frederik Hermans.