

*Dode zielen, Vaders en zonen*

**Karakters van Toergenjew en Gogol**

**Sander Lestrade**

0100854

31 augustus 2006

BA werkstuk

Taal en Cultuurstudies (Literatuurwetenschap)

Begeleider: Prof. dr. S.A. Levie

## 1. Inleiding

In dit BA werkstuk zal ik de karakters uit Gogols *Dode zielen* (DZ) en Toergenjews *Vaders en zonen* (VZ) vergelijken. Toergenjew staat bekend als de grote schrijver van het Russisch realisme; Gogol als schrijver van komische, groteske verhalen. Wat betekent dat voor hun manier van karakterbeschrijving? Kunnen de karakters op dezelfde wijze geanalyseerd, of heeft elke schrijver zijn eigen analyseapparaat nodig? Heeft een grotesk karakter minder psychologische diepgang? Wordt zijn uiterlijk uitgebreider beschreven? Waarin, als ergens, zit precies het verschil op personageniveau tussen de twee schrijvers? Fokkema (1991) analyseert postmoderne personages en laat zien dat *het* postmoderne personage niet bestaat. Bestaat *het* Gogolkarakter ook niet?

Ik zal beginnen met het bespreken de notie *karakter* in Hoofdstuk 2. In Hoofdstuk 3 zal ik de schrijvers en de besproken werken introduceren. Vervolgens bespreek ik verschillende manieren van karakteranalyse. In Hoofdstukken 5 en 6 analyseer ik de karakters van van Toergenjew en Gogol. Ik eindig met een conclusie.

## 2. Wat is een karakter?

Een karakter is een antropomorfe structurele verteleenheid, een *actor*. Wanneer een karakter voor het eerst ten tonele wordt gevoerd, weten wij, als lezers, er nog niet veel over. In de loop van het verhaal worden bepaalde eigenschappen zo vaak herhaald, dat zij karakteristiek worden voor dat karakter. Karakterisering van een actor vindt *expliciet* plaats door directe beweringen van de verteller, het personage zelf, of door andere personages, of *impliciet* door afleiding van zijn acties en opmerkingen (Keen 2003; Bal 1997, 2002). De combinatie van verschillende (bij elkaar passende) karakteristieken maakt een totaalplaatje mogelijk, net zoals de relatie van het karakter met andere karakters in de tekst. Een eventuele ontwikkeling is een volgend principe waarmee een karakter gekend kan worden. Tijdens het leren kennen, voorspelt, controleert en stelt de lezer continu bepaalde eigenschappen van het karakter (bij). Dit begint al bij het lezen van de naam van het karakter, die informatie kan geven over geslacht, afkomst en nationaliteit (Bal 2002).

Een heel erg groot probleem bij het analyseren van karakters, is de vraag waar zijn beschrijving precies ophoudt. Bijvoorbeeld in Gogols *Dode zielen* lijkt het complete eerste hoofdstuk één grote karakterbeschrijving van het hoofdpersonage Tsjitsjikov. De beschrijving van het stadje waarin Tsjitsjikov arriveert en haar bewoners gebeurt vanuit zijn perspectief (“Hij wierp ook een blik op ...”) en is daarmee veelzeggend voor zijn interesses. Een interessante vraag van Martin Price die Fokkema herhaalt is dan ook of de plot de uitwerking is van de karakters of dat de karakters juist onscheidbaar onderdeel van het plot zijn. Waar houdt verhaal op en begint personage, maar ook: wat is het belangrijkste?

Volgens het beroemde onderscheid van Forster kunnen karakters “flat” of “round” zijn, dat is respectievelijk eendimensionaal en statisch zijn of juist psychologische diepgang hebben, veelzijdig en onvoorspelbaar zijn en een ontwikkeling doormaken. Dit onderscheid is echter maar beperkt toepasbaar. Bovendien kunnen “flat” karakters soms juist wel, en “round” karakters juist geen ontwikkeling doormaken (Herman en Vervaeck 2001).

Karakters lijken op mensen in het echte leven, wat niet gek is aangezien literatuur is geschreven door en voor, en vrijwel altijd over mensen (Keen 2003; Bal 1997, 2002). Karakters zijn echter geen echte mensen, zij zijn slechts van papier, zij hebben geen psyche of persoonlijkheid. Zij hebben slechts een aantal eigenschappen waardoor het mogelijk lijkt een psychologische beschrijving te geven. Maar dit is grotendeels projectie van de lezer. Er is alleen wat er staat, de rest is vooral

ingevuld door lezer (de “Unbestimmtheitsstellen” van Ingarten). Bal (2002) pleit ervoor ons bij de analyse van karakters te beperken tot wat er op papier staat en geeft meteen zelf toe dat dit onmogelijk is. Kennis van de wereld, van de werkelijkheid wordt gebruikt om een plaatje af te maken, om een personage tot leven te wekken. Voor dit werkstukje maakt het niet uit of die wereld tastbaar of van andere teksten is; in de droge tekst staat simpelweg nooit voldoende om een karakter een af mens te laten zijn. De lezer dicht allerlei eigenschappen toe om er een van te maken. Een tekst is niet te begrijpen zonder het toepassen van extratekstuele kennis (Keen 2003, Bal 2002). Dit kan makkelijk te ver gaan, maar de vraag is waar connotaties bij *de oude man* op zouden moeten houden bij het begrijpen van een zin als *de oude man loopt op straat*. Is de man inderdaad grijs, gebogen en kunstgebitdragend? Dat hij twee benen heeft, hoeft in ieder geval niet vermeld (Fokkema 1991: 47).

### 3. Gogol en Toergenjew

Gogol en Toergenjew worden tot de grote schrijvers van de klassieke Russische roman gerekend (Freeborn 1998). In de klassieke Russische roman werden sociale kwesties behandeld en voor de Russische maatschappij karakteristieke helden opgevoerd. Deze romans speelden een belangrijkere rol in de samenleving dan de Europese roman. Gogol zette de breuk in met de poëzie, de meestgelezen vorm van literatuur: de literatuur was niet langer vol van het hoogdravende en geaffecteerde idealisme van Poesjkin, maar moest een meedogenloze spiegel van het ijdele Rusland, van het echte leven zijn. Met zijn eerste verhalen begon Gogol de zogenaamde Natuurlijke school. Het daaropvolgende realisme had minder medelijden met de zielige medemens in de natuurlijke school en beschreef vooral de complete (adellijke) mens met al zijn eigenaardigheden en twijfels, daarbij nog steeds actuele sociale thema's behandelend. In deze stroming werden de “dikke boeken” geschreven, psychologische, zo realistisch mogelijke romans. Toergenjew geldt als de grote schrijver van het realisme.

Gogol (1809-1852) wordt gezien als een van de grootste Russische schrijvers. In zijn tijd werd hij vooral als de voorloper van het realisme beschouwd, later kreeg hij ook een meer symbolische lezing. Volgens Moeller-Sally (2002) werd Gogol door critici wisselend als komiek en geniaal schrijver gezien. Volgens de eerste soort critici zijn zijn karikaturale figuren eerder een zwakgebod, een gebrek aan talent om echt realistisch te schrijven. De tweede soort wil hem juist in een lijn zien met Homeros en Shakespeare. Het gaat bij Gogol weliswaar over de realiteit, maar zijn verhalen zijn alles behalve realistisch. Gogol verzong levensechte karikaturen, die typerend moesten zijn voor de mens. Hij kreeg later last van ongezonde groothedswaanzin en religiositeit. Hoewel het een tragische figuur was, is hij volgens Bogojavlensky (1969) niet gek geworden, „zoals vaak wordt beweerd. Geslotenheid was zijn meest kenmerkende karaktertrek, naast religiositeit, compassie en generositeit. Gogol werd door het Sovjet regime als klassieker geadopteerd en gepromoot. In het post-Sovjet Rusland lange tijd genegeerd, om pas nu weer gewaardeerd te kunnen worden (Moeller-Sally 2002).

Gogols *Dode zielen* was de eerste Russische realistische roman (Žmegač 1991). Aanvankelijk mocht het boek niet uitgegeven door de censuur in Moskou. In Sint Petersburg lukte het bij een minder strenge censor wel. Het was een ambitieus project, waaraan Gogol schreef van 1835 tot zijn dood in 1852. De manuscripten van latere delen heeft hij tot twee maal toe verbrand. Met *Dode zielen* wilde Gogol een drieluik à la Dantes *Goddelijke komedie* schrijven. Deel Een was daarin de hel, waarna Tsjitsjikov in deel drie gelouterd in de hemel zou komen. Gogol waarschuwt de lezer van *Dode zielen* dat het gelezen moet worden als een epos, poëtisch van aard en doel, eerder symbolisch dan realistisch. Opvallend in *Dode zielen* is dat alle karakters negatief zijn, er is geen *held held* volgens Langeveld (2006). Toch komen er in het tweede deel bewonderenswaardig integere figuren voor (Moerazov, Konstjogin, de vorst), en worden karakters veelzijdiger: Zo is Chloboejev niet alleen maar mislukt, maar stiekem toch erg intelligent en innemend. Gogol heeft veel stijlen geadopteerd en

uitgeprobeerd (Weststeijn 2004). Hij had geen noemenswaardige boodschap in zijn werken, volgens Terras. Maar, hoewel absurd en ogenschijnlijk ideëenloos, stelde Gogol volgens Johnson (2006) in feite de bureaucratie aan de kaak: het zinloze systeem van rangen en standen, en meer nog: de misleidende beloften van de democratie. De maatschappij was in zijn ogen rot en oppervlakkig. Die absurde maatschappij en het verlangen naar aanzien is het thema van *Dode zielen*. Volgens Bukharev (Johnson 2006) waren de door Langeveld zo verafschuwde lyrische uitweidingen dan ook juist de sleutel tot de betekenis van *Dode zielen*. Het idee van het boek was dat de mens door het Christendom zijn zelfvernietiging kon voorkomen.

Iwan Sergejewitsj Toergenjew (1818-1883) kwam uit een adellijke familie. Zijn moeder was wreed en rijk; zijn vader van verarmde adel. Toergenjew studeerde in Moskou, St. Petersburg, en Berlijn. Hij begon met het publiceren van gedichten, maar stapte al snel over op komedies en verhalen. Zijn *Aantekeningen van een Jager*, gepubliceerd in *De Tijdgenoot (Sowremennik)* in de jaren 1847-1851, werden een gigantisch succes. De *Aantekeningen* waren een serie portretten en grepen uit het leven van lijfeigenen, zelfstandige boertjes, grondbezitters, en andere Russische plattelandbewoners. Het feit dat juist het leven van de gewone man beschreven werd, was nieuw en vooral actueel: in deze jaren speelde het boerenvraagstuk namelijk enorm. Toergenjew was dan ook zeer betrokken bij de moraal van zijn tijd. Humaniteit, fatsoen en eerlijkheid waren voor hem zeer belangrijk. De wrede manier waarop zijn moeder met haar lijfeigenen omging, heeft hem levenslang tot een groot tegenstander van de lijfeigenschap gemaakt. Toergenjews verhalen zouden zelfs de aanleiding voor de sociale hervormingen van Tsaar Alexander II hebben gevormd. Toergenjew was bij publicatie van zijn eerste echte roman *Roedin* al een gevierd schrijver. Zijn meesterwerk *Het Adelsnest* droeg alleen maar bij aan deze status. De roem van Toergenjew maakte dat ieder woord van hem op een goudschaaltje werd gewogen. Bij de publicatie van zijn roman *Vaders en zonen*, in het roerige jaar 1862, brak de hel dan ook goed los. Hij werd om deze schets van twee generaties door links en rechts verguisd, omdat hij noch voor de nieuwe, noch voor de oude generatie partij zou hebben gekozen, maar onpartijdig bleef. In een vrij nuchtere reactie op een vraag naar deze roman, schreef Toergenjew: “*Heel mijn verhaal is gericht tegen de adel als leidende klasse [...] Het esthetisch gevoel dwong mij juist goede vertegenwoordigers van de adel te nemen, om des te geloofwaardiger mijn stelling te bewijzen: als de room al zuur is, hoe staat het dan met de melk?*” (*Brieven*, brief 71). Het grote thema van *Vaders en zonen* volgens Valentino (2001) is de toekomst van Rusland, de vraag waar het heen moet. Het generatieconflict is daar onderdeel van. De filosofie die Toergenjew tot uiting brengt, zegt Tom Eekman in zijn bespreking van Toergenjew, is er een van berusting. Alomtegenwoordig is het besef dat geluk en verdriet van voorbijgaande aard zijn en mensen daar geen controle over hebben. De mens wordt geleefd door zijn gevoelens en heeft geen controle over zijn eigen leven. Op het eind resteren hem slechts de herinneringen aan gemiste kansen. Zijn contemporaine criticus Tsjernysjewski maakte Toergenjew belachelijk door heel in het kort de inhoud van Toergenjews *Faust* weer te geven. Het plot blijkt dan namelijk, en niet alleen bij dit verhaal, behoorlijk mager. Omramingen, natuurschilderingen, uitgebreide karaktertekeningen van de personages, algemene, wijze opmerkingen en epilogen, daaruit bestond, volgens Eekman, de gereedschapskist van Toergenjew.

Ieder personage wordt uitgebreid gekarakteriseerd, ook diegenen die minder belangrijk zijn voor het plot, zoals bedienden. Niet om de lezer op het verkeerde been te zetten, zoals Gogol dat doet in *Dode zielen*, maar omdat het mensen zijn, in de beschreven werkelijkheid. Het plot op zich is dan ook niet indrukwekkend, juist de elkaar versterkende elementen maken het geheel. Zijn grote thema is de liefde, of beter nog: de mislukte liefde. Een korte aristocratische roman, zo benoemt Karel van het Reve het genre waarin Toergenjew schrijft. Een beknopt relaas van gebeurtenissen, vooral steunend op twee pilaren: de biografische schets van het karakter, en zijn optreden in het verhaal.

Toergenjews *Jagersverhalen* behoorden nog duidelijk tot de Natuurlijke school. Deze school wilde geen gevoelsretoriek en geen idealisme, maar de werkelijkheid beschrijven zoals zij echt was. Toergenjew geldt als de grote kroniekschrijvers van de sociale werkelijkheid van zijn tijd. Hij beschreef

het leven van lijfeigenen en het verval van de adel. Met zijn poëtische taalgebruik schreef hij voornamelijk verhalen over mislukte liefdes, waarbij grote sociale, en filosofische thema's werden aangesneden. In zijn zucht naar waarheidsgetrouwheid schrijft Toergenjew standaard epilogen waarin beschreven wordt hoe het de personages verder vergaat, en ook wordt de introductie van ieder belangrijk personage begeleid door een korte biografische schets. Karakters worden commentaarloos beschreven (Langeveld 2006).

#### **4. Manieren van karakteranalyse**

Volgens Bal (1979) is er een groot gebrek aan theorieën voor de analyse van personages. Meestal gaat het slechts om de geloofwaardigheid, de werkelijkheidsgetrouwheid, van de personages. In dit hoofdstuk bespreek ik een aantal verschillende analysemethoden voor karakters, grofweg onderverdeeld in traditionele, structuralistische en postmoderne methoden. Deze indeling moet echter niet als absoluut gezien worden: de grenzen zijn vaak vaag. Het onderscheid bestaat ongeveer daaruit dat het traditionele model de karakters beoordeelt op hun werkelijkheidsgetrouwheid en hun menselijkheid, het structuralistische model analyseert niet zozeer de karakters *an sich* maar de relaties tussen verschillende karakters. In het postmoderne model ten slotte representeren karakters niet bij voorbaat echte mensen: een psychologische essentie, een zelf, hoeft niet te bestaan.

Een personage in het realisme moet zich gedragen, functioneren en denken zoals dat voorgeschreven is in de cultuur die het verhaal beschrijft. Daarbij worden vaak overbodige details vermeld, om de geloofwaardigheid op te schroeven. In latere stromingen is dit allemaal niet meer zo nodig. Verschillende karakters in een verhaal kunnen zelfs de uitsplitsing zijn van een hoofdspersonage, zoals in Lowry's *Under the volcano* (Lowry, *brief aan uitgever*).

##### **4.1 De traditionele methode**

Volgens de traditionele opvatting van Henry James hebben karakters dan wel hun oorsprong in de echte wereld, zij zelf zijn niet echt. De auteur bemiddelt tussen de papieren en echte werkelijkheid. Hij geeft reflectie op en waardering van de werkelijkheid, maar niet de directe werkelijkheid. Volgens James bestaat er een verschil tussen karakters met een technische functie, *ficelles*, die slechts dienen om het verhaal lopend en logisch te houden, en essentiële, natuurlijke karakters. In de latere terminologie van Forster werd dit het verschil tussen *flat* en *round* karakters.

Traditioneel werden karakters gewaardeerd om hun werkelijkheidsgehalte, hun natuurlijkheid. Een belangrijk begrip in de traditionele methode is dan ook *Mimesis*. Het betekent nabootsing, en impliceert dan een vorm van realisme. Nabootsen van werkelijkheid is werkelijkheidsgetrouw, en daarmee waarheidsgetrouw. Maar, nabootsen is ook vervalsen. *Mimesis* is ook leren hoe we naar de werkelijkheid moeten kijken door kunst (Korsten 2002).

De levensgeschiedenis, een biografische schets, van een personage draagt bij aan geloofwaardigheid. Er is steeds een innerlijke essentie. Volgens de beroemde indeling van Forster kunnen karakters eendimensionaal en statisch zijn, "flat", of juist psychologische diepgang hebben, veelzijdig en onvoorspelbaar zijn en een ontwikkeling doormaken, oftewel "round" zijn. Ondanks de jarenlange toepassing van dit model zijn er een aantal problemen. De indeling in round tegenover flat is maar zeer beperkt toepasbaar. Ook kunnen flat karakters soms juist wel, en round karakters juist geen ontwikkeling doormaken (Herman en Vervaeck 2001). Tenslotte is de analysemethode normatief: round zou goed zijn, flat slecht (Bal (1979). Een ander probleem is de vraag waarom sommige karakters gezegd kunnen worden een psychologische essentie te hebben en andere niet (Fokkema 33).

Dorith Cohn (1978) bespreekt in *Transparent Minds* de verschillende manieren van bewustzijnsweergave in fictie. In haar inleiding schrijft Cohn (1978) over de onzichtbaarheid voor een toehoorder in het echte leven, van datgene wat een spreker werkelijk voelt of denkt. In literatuur daarentegen, kan een schrijver naar believen het innerlijk van personages aan de lezer openbaren (zie ook Keen 2002). Sympathie voor een personage ontstaat volgens Cohn zelfs alleen wanneer zijn gedachten door de lezer ‘gelezen’ kunnen worden. Dit betekent wel dat een personage pas tot leven komt en er begrip voor hem ontstaat, wanneer hij op een manier gekend wordt waarop in de werkelijkheid nooit iemand gekend zal worden. Ook Jefferson (1971) merkt op dat in de literatuur waarheid omgekeerd werkt: alles wat zichtbaar is, is vals en alleen dat wat onzichtbaar is, is waar. Cohn beschrijft in *Transparent minds* de manieren om het bewustzijn en het onbewuste van personages in fictie weer te geven. Zij gebruikt hierbij de termen psycho-narration (PN), quoted monologue (QM) en narrated monologue (NM).

Psycho-narration (PN) is de beschrijving van de gedachten en gevoelens van een personage door de verteller. Hierbij kan de verteller zich in meer of mindere mate met zijn personage identificeren (respectievelijk is er sprake van consonantie en dissonantie). Voorbeelden van PN zijn: *He knew he was late; He knew he had been late; He knew he would be late; He wondered if he was late*. Geen identificatie, of *maximale dissonantie*, treedt in PN op bij *ex cathedra beweringen* (los van het vertelde verhaal geplaatst door de gnomische tegenwoordige tijd), bij abstract analytische beschrijvingen van de gedachten en gevoelens van een personage, bij afstandelijke adjectieven, wanneer de verteller geen enkele poging doet het taaleigen van het personage te gebruiken, en wanneer er sprake is van een verschil in kennis in het voordeel van de verteller. Van maximale consonantie is sprake wanneer de verteller “readily fuses with the consciousness he narrates” (Cohn 1978: 26): de verteller kan niet als een afzonderlijke entiteit in het verhaal aangewezen worden. Er is geen sprake van beweringen in de gnomische tegenwoordige tijd, of speculatief of verklarend commentaar, en de verteller vermijdt analytische termen. Hij is er nog wel, hij beschrijft nog steeds het innerlijk van het personage, maar discreet. Liever dan met abstracte beweringen beschrijft hij hen met metaforen vol pathos. Bij maximale consonantie kan *Stylistic contagion* optreden. De vertellerstekst wordt doorspekt met dialect of vocabulaire van het personage. De PN grenst in dit geval aan Narrated Monologue (zie hieronder). Met PN kan de verteller de gevoelens en gedachten van een personage beter onder woorden brengen dan hij (het personage) dat zelf zou kunnen. In de terminologie van De Beus (zie hieronder) heet dit “ordenend vertellen”. Als een verteller het minst bewuste, preverbale of woordloze deel van het geestelijk leven wil tonen, kan hij dit zelfs alleen maar doen met psycho-narration. Het belang van PN voor de moderne psychologische roman wordt volgens Cohn het bondigste weergegeven in een paradoxaal gezegde van Schiller: “Spricht die Seele, ach, so spricht schon die Seele nicht mehr.”

Quoted monologue (QM) is zuivere personagetekst. De tekst wordt letterlijk zo door het personage uitgesproken of gedacht (...). Cohns Voorbeelden van QM zijn: *(He thought:) I am late; (He thought:) I was late; (He thought:) I will be late; (He thought:) am I late?*. Aangezien QM, behalve in drama, altijd wordt omgeven door vertellerstekst, wordt de QM hierdoor wel altijd “gekleurd”: de verteller schept een context van waaruit de QM niet los gezien en gewaardeerd kan worden. In het geval van zogenaamde *equivocation* is het voor de lezer onduidelijk wie er aan het woord is, de verteller of het personage. Een probleem in het weergeven van QM is dat woorden in een lineair tijdsverloop tot de lezer komen, terwijl de gedachten en sensaties van het personage dat simultaan doen. Waar dialogen bovendien in de werkelijkheid gehoord kunnen worden, is dat bij een gedachte per definitie niet mogelijk.

De narrated monologue (NM) is volgens Cohn niet helemaal een synoniem voor de *Erlebte-Rede* of *vrĳe indirecte-rede*. Deze term is in de loop der tijd in haar ogen teveel opgerekt. In een verdediging van haar nieuwe term spreekt Cohn over een duidelijkere scheiding van gedachte en spreek- of preverbale taal. Met NM gaat het haar om het zichtbaar maken van het bewustzijn. NM is een verteld discours, met de syntactische kenmerken van een indirect discours en een beeld van de werkelijkheid dat niet dat van de verteller is maar van een personage. Haar voorbeelden zijn: *He was late; He had*

*been late; He would be late; Was he late?* NM is de transformatie van de gedachtetaal van een personage in de vertellerstekst van derdepersoonsfictie. Of: in vertellerstekst vermomde personagetekst. Het is de techniek om de gedachtes van een personage weer te geven in zijn eigen idioom, terwijl het derdepersoonsperspectief en de werkwoordstijd worden gehandhaafd. Een probleem van deze techniek is dat de “vertaling” naar personagetekst niet zo in de tekst staat: zinnen worden wel geïnterpreteerd alsof het personage ze in zijn hoofd formuleert, maar de woorden op het papier worden niet als zijn gedachten geïdentificeerd. Cohn (1978: 103) zegt het als volgt:

... personal rapport [...] is treated *as if* he were formulating it in his mind, but the words on the page are not identified as words running through his mind. By leaving the relationship between words and thought latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation.

Met NM wordt de identificatie van de verteller met zijn personage (NB niet zijn volledige overeenkomst) volgens Cohn maximaal bereikt. Anders gezegd: het effect van NM is het zo ver mogelijk verkleinen van het verschil tussen verteller en personage.

Tussen de verschillende manieren van bewustzijnsweergave bestaat een bepaalde samenhang en zijn verschillende overgangen mogelijk. De meest gangbare volgens Cohn is de sequentie PN-NM-QM, waarbij de narrated monologue het gat tussen de woordloze emotie en emotionele woorden dicht. In een voorbeeld uit Flauberts *Madame Bovary* cursiveert Cohn de tussenliggende NM:<sup>1</sup>

The she tried to calm down; she remembered the letter. *It had to be finished, but she didn't dare. Besides, where? How? She would be seen.*

- No, she thought, here I'll be alright.

In dit voorbeeld worden de gedachtes in ‘opwaartse’ richting beschreven: vanuit het diepe onbewuste niveau richting dat van het preverbale bewustzijn. Andersom is natuurlijk ook mogelijk.

In onderstaand voorbeeld is de overgang van NM naar PN niet duidelijk. De twee technieken vermengen en pas in de laatste regel is duidelijk en aantoonbaar sprake van PN. Deze vermenging komt vaak voor bij beschrijvende situaties van personages.

For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself. And that was what now she often felt the need of – to think; well, not even to think. To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself;<sup>2</sup>

De mix van NM en QM komt volgens Cohn daarentegen minder vaak voor. Dit gebeurt alleen in situaties waarbij de tekst verschuift naar de tegenwoordige tijd van vertellen, bijvoorbeeld om het vertelde te verlevendigen.

#### 4.2 De structuralistische methode

Het structuralistische model onderscheidt zich vooral van het traditionele doordat het niet uitgaat van de aard van de personages, maar van de relaties die tussen hen bestaan. Het bekendst is Greimas’

<sup>1</sup> Flaubert (1951) *Madame Bovary, Oeuvres* 1. Parijs: Gallimard, pag. 512-513 (Cohn, pag. 134-135)

<sup>2</sup> Woolf *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, pag. 95 (Cohn, pag. 136)

*actantiele model*. Dit model beschrijft alleen “functionele karakters”: karakters die een functie hebben in het plot. Het model is teleologisch: het *subject* streeft een *object* na, en wordt daarbij geholpen door *helpers* of tegengewerkt door *tegenstanders*. Ook is er een *kracht*, noodzakelijk om het object te bereiken, en een *ontvanger* van die kracht, vaak het subject. Karakters kunnen meerdere actantenrollen toebedeeld krijgen, en meerdere karakters kunnen een bepaalde actant constitueren. Karakters kunnen meer of minder competent zijn, en in meer of minder mate de rol vervullen die zij lijken te hebben. Het model beschrijft vooral de relaties tussen karakters, en niet zozeer de karakters zelf. (Bal 2002). In de structuralistische methode is het niet zo zeer de vraag wat er over een karakter wordt gezegd, maar ook hoe dat wordt gedaan. Hoe worden de kenmerken aangebracht? Bij directe typering: wie zegt het? Het personage zelf, de verteller, een ander personage? Naast indirecte typering, onderscheiden Herman en Vervaeck nog de analogie: de vergelijking. Dit laatste valt wat mij betreft onder de directe typering van de verteller. Voor de structuralistische aanpak is een karakter een narratieve functie, “een actant”, die zeker niet verward mag worden met een echte mens. Een actant is een thematische rol op een (dieper) semiotisch niveau, het kan alles zijn dat handelt; hoeft niet perse een mens te zijn. Actanten krijgen een *modale rol* opgelegd: *weten, moeten, kunnen, willen*. De combinatie van de modale en de thematische rol maakt een actor, psychologie speelt hierbij geen rol.

In de theorie van Philippe Hamon zijn karakters complete tekens (dat is, bestaan uit uitdrukkingen en bedoelden), opgebouwd uit en afgezet tegen andere tekens. Karakters staan altijd in relatie tot andere karakters, op het niveau van de uitdrukker of het betekende. Zij kunnen tegen elkaar afgezet worden op semantische assen, assen die dominant zijn in de tekst (ideologie, armoede, ...) of op assen van modaliteit (*kunnen, willen, ...*). Ook kunnen karakters buiten het werk met andere karakters vergeleken worden. Karakters zijn tekens in relatie met andere tekens. Er is geen onderscheid in hoofd- en bijkarakters, alles staat in relatie met elkaar. Welke as precies relevant is voor een analyse is niet a priori te zeggen, maar blijkt pas bij een latere vergelijking. Analyseren van personages kan dan ook alleen door hen af te zetten tegen andere personages volgens Bal (1979).

De Beus (1971) ziet karakterisering als de wijze waarop een karakter wordt opgebouwd door middel van woorden. Dit vind ik een aardige definitie. Het houdt in dat niet iedere antropomorfe actor zomaar een karakter is. Een karakter moet worden opgebouwd, voldoende eigenschappen toegedicht krijgen om die status te verdienen. Natuurlijk is dit geen keiharde methode om niet-karakters van karakters te scheiden. Want wanneer heeft een actor voldoende karakterpunten om karakter genoemd te worden? Dat de grens vaag is, vind ik echter geen probleem. Karakter is volgens de Beus datgene wat een bepaalde persoon eigen is. Veel van dit eigene wordt door de lezer geconcretiseerd, en staat niet letterlijk in de tekst. Roman Ingarten sprak hier van “Unbestimmtheitsstellen”. De Beus wil vooral bij de tekst blijven in haar analyse van karakterisering. Zij analyseert de verhouding tussen vertellerstekst (DN) en personagetekst (DC). Zij stelt een basismodel op, dat per analyse aangepast kan worden. Het basismodel ziet er als volgt uit:

### **Basismodel**

<i>DN component:</i>	a1. uiterlijk	<i>DC component:</i>	d1. monologen
	a2. gedachte- en gevoelsleven		d2. dialogen
	a3. handelingen		
	a4. verleden		
	b1. beschrijvend		
	b2. ordenend, formulerend		
	b3. kleurend		

De b-categorie geeft informatie over de manier waarop de inhoud van de a-categorie wordt medegedeeld. De beschrijvende manier (b1) is de meest neutrale. De verteller geeft impliciet noch expliciet zijn mening over het gebeuren of de gedachten van het personage te kennen. De ordenende manier van vertellen geeft orde aan de gedachten van een personage die het zelf nog niet als zodanig



benoemd had. In de laatste mode verwerkt de verteller zijn mening in de karakterisering. Een nadeel van de methode van de Beus (1971) is dat de subcategorieverhoudingen erg scheef liggen. De DC heeft er slechts twee, die niet eens een relevant onderscheid lijken te maken, de DN zeven. Het belangrijkste punt van verschil tussen dialogen en monologen volgens Cohn (1978) is het vrije wisselen tussen persoonlijke voornaamwoorden in eerste en tweede persoon bij het verwijzen naar hetzelfde subject. In een dialoog daarentegen is *ik* altijd de spreker en *jij* de toehoorder. Een tweede belangrijke punt is de co-existentie van verschillende losse onafgemaakte gedachten. Voor de analyse of de waardering van het karakter maakt dit onderscheid in mijn ogen echter niets uit. Het waarderen van de verhoudingen tussen de verschillende categorieën blijft subjectief, want afhankelijk van de waardering per subcategorie voor de karakterisering.

In het model wordt Cohns tussenvorm NM genegeerd. De verdediging van De Beus daarvan is zwak: zij zegt dat die niet nodig is voor haar toepassing op traditionele literatuur. Voor een model dat expliciet wordt neergezet als *basismodel* is dit natuurlijk jammer. Ook ontbreekt het in haar model eigenlijk aan een *c*-categorie, waarin andere personages het uiterlijk of de handelingen van een karakter beschrijven, ordenen of beoordelen (of zelfs de gedachten denken te kunnen raden).

### 4.3 De postmoderne methode

Voor de postmoderne methode bestaat het karakter niet meer in de tekst, maar, als het al bestaat, alleen in de lezer volgens Docherty (1983, in Fokkema 1991: 61). Een karakter is niets meer dan een technisch functionele verzamelplaats van toevallig aan hem toegeschreven uitingen en acties. Coherentie en psychologische motivatie zijn de belangrijkste conventies in karaktertekening in realistische teksten. Karakters moeten het realistische van de tekst versterken. Het modernisme, in een niet abrupte maar geleidelijke overgang, concentreert zich meer op het zelf, op de innerlijke realiteit van het karakter. Het gaat vooral om de complexiteit en inconsistentie van de psychologische essentie, om het *zelf* tegenover de *ander*. De problematisering gaat echter nog niet zover dat het zelf ophoudt te bestaan. In het postmodernisme zien we volgens Fokkema een breuk met de voorgaande manier van karakterbeschrijving, hoewel niet precies duidelijk is waar die breuk zich bevindt. Per postmodern werk kan dat ook weer verschillen. Het karakter heet niet langer “karakter”, maar wordt een “figuur”, of zelfs “cartoon”. In postmoderne literatuur is de term karakter achterhaald. Er zijn alleen maar fragiele subjectposities. De taal is de enige constituent van “zelf”, het ego is vervangen door een meervoudigheid aan identiteiten en zelden. Het karakter in postmodernisme is niet langer een stabiele ego zoals in het realisme, maar een gedesintegreerde, verloren zelf (Fokkema 1991: 58). Mimesis valt weg, en de oppervlakte blijft over: Er is alleen een denotatieve functie. Fokkema ontwikkelt daarom haar eigen semiotische analyseapparaat, gebaseerd op Eco’s semiotiek theorie. Hoewel de constructie van het karakter in de tekst verankerd zit, moet de manier waarop de lezer de constructie opbouwt, dat is de manier waarop het karakter uiteindelijk mentaal gerepresenteerd wordt, niet vergeten worden. Een karakter is “autant une reconstruction du lecteur qu’une construction du texte” (Hamon 1977: 119, in Fokkema 1991: 42). Het karakterteken bestaat uit connotaties, dat zijn extra betekenissen of voorstellingen buiten een eigenlijke definitie. Door het toevoegen van connotaties aan de uitdrukkingen en betekenden ontstaat een complex teken. Connotaties worden gemaakt op basis van correlatieregels, door Umberto Eco “codes” genoemd (in Fokkema 1991). Codes bestaan niet alleen uit literaire conventies, maar ook uit kennis van de werkelijkheid. Een tekst is altijd deel van de werkelijkheid en een teken staat nooit in isolatie. Hoewel karakters niet als mensen gezien *moeten* worden, brengt het referentiekader van de lezer deze interpretatie wel vaak mee. Het resultaat, de mentale constructie van een teken in het hoofd van de lezer noemt Eco de “interpretant”. Codes zijn bijvoorbeeld bepaald door cultuur, tijd, genre, en stroming. Codes zijn of denotatief of connotatief. Connotatieve codes gaan voorbij de eerste betekenis en geven continu extra inhoud aan het teken. Connotatieve codes zijn literaire conventies of algemene conventies van

representatie. Zo geldt bijvoorbeeld dat karakters geboren zijn uit hun ouders (biologische code), een soort psychologisch innerlijk hebben en handelen naar hun aard, en kunnen denken, zien en voelen (psychologische code), en dat hun werk en stand een bepaalde betekenis hebben (sociale code). Het beschreven uiterlijk valt onder de descriptieve code, waaronder in mijn analyse ook bezit als dorpen, koetsen en huizen zullen vallen. Sommige codes in het postmodernisme zijn “niet conventioneel”, wat bijvoorbeeld kan betekenen dat karakters niet uit ouders geboren zijn, of niet logisch denken. Een karakter is een teken, bestaande uit een uitdrukker en een betekende. *Uitdrukkers* zijn niet wat karakter zegt, denkt of doet, maar hoe dat weergegeven wordt. De naam bijvoorbeeld, maar ook de hoeveelheid woorden die aan het personage gewijd zijn. *Betekenden* zijn voor Fokkema vooral Greimas’ modalen zoals *willen, kunnen, moeten*. De *Interpretant* is de conclusie over, of het resultaat van een teken. Het teken kan een *icoon* zijn, dat is een representatie van een echt mens, een verborgen bewustzijn hebben, alleen in taal bestaan, niets dan een stem zijn, of juist alleen maar lichaam.

#### **4.4 Mijn aanpak**

Ik zal het DN deel van het model van De Beus koppelen aan Cohns PN-QM-NM onderscheid. Bovendien voeg ik de bovengestelde c-categorie toe, waarin karakters door focalisatie beschreven worden. Daarnaast zal ik kijken naar de biografische en sociale code van Fokkema (de descriptieve code is al verwerkt in De Beus), en de modale rollen uit het actantiële model van Greimas. De interpretant zal altijd een icoon zijn: alle karakters staan immers voor echte mensen in de traditionele literatuur. Indien mogelijk zal ik de karakters tegen elkaar uitzetten op semantische assen.

### **5. Karakters van *Dode zielen***

#### **5.1 De held Tsjitsjikov**

De held is niet bepaald bewonderenswaardig in *Dode zielen*: hij is een moreel betwifelbaar figuur net als vrijwel alle andere personages (Žmegač 1991) Tsjitsjikov heeft een aantal zwakke kenmerken (kenmerken die slechts eenmaal aan een karakter toegeschreven worden en verder niet versterkt worden of een rol spelen). Zo is hij bijvoorbeeld een kei in rekenen, spreekt hij Grieks, snuit hij zijn neus als een trompet, en wast hij zich op zondag. Natuurlijk heeft hij ook sterke kenmerken. Hij is enorm gemanierd, weet (bijna) altijd precies het goede te zeggen, en liegt veel. Hij heeft zichzelf vrijwel altijd in de hand, maar verliest af en toe de controle. De mooie volle wangen van Tsjitsjikov en zijn stevige kin waarop hij behoorlijk trots is worden regelmatig genoemd, zowel door de verteller als door Tsjitsjikov zelf. Hij is behoorlijk ijdel, en kan hele middagen voor de spiegel zijn toilet maken. De wereld bestaat in *Dode zielen* uit dunne mannen en dikke (of niet-dunne) mannen: respectievelijk vrouwenmannen, mooi, welgemanierd, modieus tegenover lelijk maar machtig, prominent, rijk, whistspelers. Tsjitsjikov hoort bij de laatste categorie. Tsjitsjikov is aanvankelijk vooral erg middelmatig. Hij heeft een koets die kenmerkend is voor de kleine stand, hij is collegeraad (een niet te hoge en niet te lage burgerrang...), en is zoals gezegd niet dik en niet dun. De sociale status is dan ook eigenlijk het thema van het boek: zijn verlangen om omhoog te komen, de vaagheid van de precieze sociale functie van Tsjitsjikov, zijn eerdere weg omhoog in de maatschappij en zijn herhaaldelijke vallen.

Alle vormen van bewustzijnsrepresentatie komen voor bij Tsjitsjikov: PN: “het had hem toch al die tijd niet helemaal lekker gezeten; steeds ging het idee door zijn hoofd dat die zielen niet helemaal echt waren en dat het in dergelijke gevallen raadzaam is zo'n last zo snel mogelijk van de schouders te

wentelen.” (DZ 153); NM: "Nozdrjov was een hondsvod, Nozdrjov kon er van alles bij fantaseren, de zaak aandikken, de duivel en zijn mallemoer erbij halen zodat er ook nog allerlei roddels in omloop kwamen. Nee, dit zat helemaal verkeerd. 'Wat ben ik toch stom geweest!' Zei hij bij zichzelf." (DZ 88), en QM: "ja,' dacht Tsjitsjikov, 'het zou niet kwaad zijn als ze je echt eens een pak ransel gaven.'" (DZ 89). De nadruk ligt vooral op QM.

Kleurend vertellen komt niet zo vaak voor, maar soms geeft de verteller commentaar op het gezegde van Tsjitsjikov: "hier haalde hij *geheel terecht* naar het liberalisme uit" (mijn nadruk, SL). Meestal lijkt de verteller slechts te beschrijven, ondanks de ongelofelijke eigenaardigheden die hij beschrijft. Hij vertelt zelden ordenend, maar wanneer Tsjitsjikov boos naar huis gaat van het bal weet de verteller te vertellen dat hij baalt dat hij door de mand is gevallen, hoewel die dat niet aan zichzelf zou durven toegeven.

Tsjitsjikov wordt soms beschreven door de ogen van andere personages, bijvoorbeeld de vrouwen van de stad die hier nog denken dat hij miljonair is: "men ontdekte in hem niet alleen een massa aangename en de minnelijke karaktertrekken, naar bespeurde in de uitdrukking van zijn gelaat zelfs iets majestueus, zelfs iets martiaals en militairs." Later, na zijn val, zegt een van de vrouwen echter: "maar hij is helemaal niet knap, absoluut niet, en zijn neus is... Zijn neus is regelrecht onsympathiek."

De biologische code is lange tijd onconventioneel. Tsjitsjikov zegt zelf niets over zijn afkomst, en de verteller heeft pas aan het eind van deel 1 "tijd" om op zijn geschiedenis in te gaan, tot dan toe gebeurde er te veel om daar bij stil te staan. Met het geven van de biografische schets zegt de verteller wat begrip te willen krijgen voor het vreemde gedrag van Tsjitsjikov. Zijn ouders waren van arme adel. Zijn vader geeft hem bij zijn afscheid, op jonge leeftijd, één wijze raad: slijm bij je superieuren en vertrouw alleen geld. Tsjitsjikov heeft geen bijzondere aanleg voor enig vak op school. Zijn grootste droom is leven in welstand. Hij is zuinig en spaart veel, niet om het geld maar om later luxe te kunnen leven. Hij wordt een aantal keren niet helemaal netjes rijk om vervolgens weer opnieuw te moeten beginnen (iets wat hij zelf verschillende malen "lijden om de waarheid" noemt) tot hij op het idee komt dode zielen te verpanden. Ook al is de held volgens de verteller geen toonbeeld van fatsoen, we mogen hem geen schurk noemen. De verteller typeert hem als handige jongen, een ondernemer. En, "[w]anneer de auteur hem niet zo diep in het hart had gekeken, niet op de bodem ervan datgeen had beroerd wat aan de blik ontsnapt en voor het licht verborgen is, waarmee wij niet zijn geheimste gedachte, die geen mens een ander toevertrouwd, had geopenbaard, maar hem had getoond zoals hij op de hele stad, op Manilov en op alle andere overkwam, dan zou iedereen het prachtig hebben gevonden en hem voor een boeiend man hebben gehouden." (DZ 271-2)

Tsjitsjikov *wil* omhoog op de sociale ladder (modale rol van Greimas), hij wil aanvankelijk vooral geld en aanzien, maar later (in deel 2) misschien toch ook gewoon rust en een eerlijk leven.

## 5.2 Andere karakters

De andere karakters kunnen meestal eenvoudig getypeerd worden: de sentimentele Manilov, brute Sobakevitsh, vrekke Ploesjkin, domme Korobotsjkin, en de schandaalverspreider Nozdrjov. De staat van hun dorpjes en huizen is vaak veelzeggend: groot en stevig, een grote troep, juist heel erg netjes. In ieder huis hangen schilderijen, maar de onderwerpen die daarop afgeschilderd zijn lijken niet symbolisch voor de eigenaar. De bijfiguren zijn (lange tijd) meer bepaald dan Tsjitsjikov: de procureur heeft donkere wenkbrauwen en een trekkend oog, en is zeer bedachtzaam; de directeur van het postkantoor is klein, een woordkunstenaar en filosoof; de president van het gerechtsgebouw is buitengewoon bedachtzaam en beminnelijk, vettige jas; Manilov is bijzonder vormelijk en hoffelijk, tamelijk jong met suikerzoete ogen, helemaal weg van Tsjitsjikov, saai, dommig en aanhankelijk; Sobakevitsh is onbehouden op het eerste gezicht en een tenentrapper, schoenmaat *reus*; Nozdrjov, een jaar of dertig, is een gokker, een patsertje dat ongewenst tutoyeert, en is onbetrouwbaar.

De landheer Ploesjkin wordt uitgebreid beschreven, zowel met betrekking tot zijn uiterlijk als zijn levensgeschiedenis. Het begint met een grappige ontmoeting met Tsjitsjikov waarin deze denkt dat hij de huishoudster is. Hij moet zijn zakdoek voor zijn kin houden opdat er geen spuug op druipt, draagt ondefinieerbare kledingstukken, is een enorme vrek die zelfs van zijn eigen boeren jat. In zijn ogen is hij bedrogen door zijn kinderen. Hij verzuurt na het overlijden van zijn vrouw en wordt nog bruter voor zijn personeel. Dit alles wordt pagina's lang beschreven.

Ook Nozdrjov wordt uitgebreid besproken: Nozdrjov vertegenwoordigt de gokker/leugenaar/relschopper. Hij draagt een pet, heeft een lichte, zwarte haardos, is een bepaald niet onknappe jongeman van middelgroot postuur met volle rode wangen, sneeuwwitte tanden en pikzwarte bakkebaarden en kan gruwelijk overdrijven. Hij vergokt alles wat hij heeft en speelt enorm vals. Bovendien is het een enorme ouwehoer. Even verderop zegt de verteller:

Iemand als Nozdrjov zal de lezer waarschijnlijk niet onbekend voorkomen. Iedereen kon met grote regelmaat zulke mensen tegen. Ze worden toffe jongens genoemd en hebben reeds als knaap op school de reputatie goede makkers te zijn, en bovendien krijgen ze vaak flink op hun donder. Hun gezicht heeft altijd iets opens, oprechts en dappers. Zij leggen gemakkelijk contacten en voor je het weet zeggen ze 'jij' tegen je. Het lijkt een vriendschap voor het leven; maar bijna altijd raakt hun nieuwbakken vriend nog diezelfde avond op een feestje met hen slaags. Het zijn klets-kousen, zuiplappen, waaghalzen en blaaskaken. Nozdrjov was op zijn vijfendertigste nog precies dezelfde als op zijn achttiende of twintigste: een liefhebber van het vrolijke leven. Het huwelijk had hem niet in het minst veranderd, temeer daar zijn vrouw al spoedig het tijdelijke met het eeuwige had verwisseld en hem met twee kleine kinderen had opgescheept, wel het laatste waar hij behoefte aan had. Voor die kinderen had hij echter een alleraardigst kindermeisje gevonden. Thuis hield hij het nooit langer dan een dag uit. Zijn fijne neus rook al op enige tientallen kilometers een jaarmarkt met bijbehorende ontvangsten en bals; in een oogwenk was hij ter plaatse, maakte ruzie en stampee aan de groene tafel, want net als al zijn soortgenoten was hij een hartstochtelijk liefhebber van het kaartspel. Zoals we al in het eerste hoofdstuk hebben gezien speelde hij niet geheel onberispelijk, want hij kende veel trucs en kneepjes en daarom draait het kaartspel vaak uit op een ander spel: hij kreeg er met een stel laarzen van langs of zijn volle en zeer fraaie bakkebaarden moesten het ontgelden, zodat hij soms met maar een bakkebaard thuiskwam, en ook die aanzienlijk uitgedund. Maar zijn gezonde, volle wangen waren zo stevige schapen en bevatten zoveel plantaardige kracht, dat zijn bakkebaarden al snel weer aangroeiden, en nog mooier dan tevoren maar het vreemdste van al - en dat kan ook alleen maar in Rusland - was wel dat hij enige tijd later weer omging met diezelfde makkers die hem zo hadden toegetakeld, net alsof er niets aan de hand was. Even goede vrienden. Nozdrjov was in zeker opzicht een historische figuur. Geen bijeenkomst waarop hij aanwezig was, kon voorbijgaan zonder 'historie'. Er gebeurde altijd wel wat: hij werd onder zijn armen door twee gendarmes de zaal uitgevoerd, of zijn eigen kameraden waren genoodzaakt hem eruit te gooien. En als dat niet het geval was, dan was er wel wat anders, dat een normaal mens nooit zou overkomen: hij raakte in het buffet zo aangeschoten dat hij alleen nog maar kon giechelen, of hij stond zo gruwelijk te liegen, dat hij zich tenslotte zelf begon te schamen. Bovendien loog hij zonder enige noodzaak: dan vertelde hij op eens dat hij een blauw of roze paard had, of dat soort onzin, zodat zijn toeschouwers tenslotte zeiden: 'Die weet van gekkigheid ook niet meer wat hij zeggen moet,' en allemaal wegliepen." (DZ, 75)

Vervolgens, na nog wat meer eigenaardigheden opgenoemd te hebben: "misschien zijn er mensen die zeggen dat zo'n type wel erg afgezaagd is, dat de Nozdrjov nu toch wel uitgestorven zijn.

Helaas! Zij die dit beweren hebben bij het verkeerde eind. De Nozdrjovs zijn nog lang niet de wereld uit.”

Sobakevitsj is vooral groot en lomp. Hij wordt vooral door de ogen van Tsjitsjikov bekeken: “Toen Tsjitsjikov Sobakevitsj vanuit zijn ooghoeken bekeek, deed deze hem ditmaal onweerstaanbaar denken aan een middelgrote beer. Deze gelijkenis werd nog versterkt doordat zijn frak een uitgesproken weer de kleur had, de mouwen te lang waren, de broek te lang was, en hij zijn voeten zo lomp en onbehouden neerzette dat hij iedereen voortdurend op de tenen trapte. Zijn gezicht was vuurrood van kleur, als een bronzen vijf kopeke stuk. Zoals bekend zijn op de wereld heel wat gezichten die door de natuur op zijn janboerefluitjes zijn afgewerkt, zonder gebruik te maken van fijne instrumenten zoals vijltjes en boortjes, gewoon uit de losse pols; een haal met de bijl en de neus was klaar, een tweede maal, en dat waren de lippen, met een grote boor de ogen erin gemaakt en daarna ongeschaafd in de wijde wereld losgelaten met de woorden: ‘hij leeft!’.” En later: “Tsjitsjikov, die iets achter hem zat, begon, omdat hij niets anders te doen had, Sobakevitsj’ reusachtige postuur te bestuderen. Toen hij naar zijn rug keek, die breed was als bij een gedrongen wjatka-paard, en naar zijn benen die leken op de gietijzeren paaltjes die men op de trottoirs zet, riep hij onwillekeurig inwendig uit: ‘God heeft het goed met je voorgeda! Jij bent werkelijk wat je noemt niet mooi, maar ijzersterk! Ben je als beer geboren of heeft het leven in deze uithoek, het zaaïen van het koren, de omgang met de boeren je tot beer gemaakt, en ben je daardoor zo’n enorme bonk geworden?’” (DZ 114). Sobakevitsj vindt alle notabelen uit het stadje idioten, struikrovers en oplichters (in scherp contrast met Manilov). Sobakevitsj eet gigantische hoeveelheden: kwarkkoeken groter dan een bord bijvoorbeeld en een kalkoen zo groot als een kalf. Behalve lomp van postuur, is hij ook niet bepaald soepel in de omgang. Hij wil zijn dode zielen voor veel geld verkopen en uiteindelijk licht Sobakevitsj Tsjitsjikov zelfs op door hem een vrouw als man te verkopen (vrouwelijke boeren en kinderen telden niet als bezit).

Een illustratieve beschrijving van minder belangrijke karakters is die van Petroesjka en Selifan, de lijfeigenen van Tsjitsjikov: “Het kan voor de lezer wellicht geen kwaad om kennis te maken met de twee lijfeigenen van onze held. Ook al zijn zij betrekkelijk onbeduidende personen die slechts een rol op het tweede of zelfs derde plan spelen, ook al draait het raderwerk van dit epos niet om hen, maar raakt het hen slechts even aan of pakt het hen slechts even op – de auteur houdt er toch van om in alles zo omstandig mogelijk te zijn, ook hier, en hij wil, hoewel hij zelf een Rus is, accuraat zijn als een Duitser. Dit zal overigens niet veel tijd en plaats in beslag nemen, want er valt niet veel toe te voegen aan wat de lezer al weet [...]”. Inderdaad volgt zoals beloofd een redelijke omschrijving van de bediende Petroesjka: iets te wijde, bruine geklede jas, een afdankertje van zijn meester, en “zoals gebruikelijk bij mensen van zijn stand” een grote neus en dikke lippen; eerder zwijgzaam dan spraakzaam, houdt van lezen zonder te begrijpen, slaapt zonder zich uit te kleden, en stinkt. Wanneer Tsjitsjikov daar iets van zegt denkt hij daar misschien het zijne van, maar “het is moeilijk om erachter te komen wat een lijfeigene bediende denkt wanneer zijn heer hem berispt.” Dan, wanneer de verteller door zou moeten gaan over de tweede bediende: “De koetsier Selifan was heel anders... Maar de auteur wil het zijn lezers niet aandoen zoveel tijd te besteden aan mensen van de laagste stand, omdat hij uit ervaring weet hoe ongaarne zij met deze standen in aanraking komen.” Ook later, als wij de kans krijgen meer over hem te weten te komen wanneer hij zich verliest in abstractheden op de bok zapt Gogol verder. Stiekem krijgen we later toch heel wat over hem te horen, tijdens zijn vele bokuren: “gedurende de hele rit was Selifan in een slecht humeur en had hij alleen aandacht voor zijn werk, wat altijd het geval was als hij iets op zijn kerfstok had of dronken was geweest.” En, na het overhaaste vertrek bij Nozdrjov, zelfs middels NM: “‘wat een rotzak!’ Dacht Selifan bij zichzelf. ‘Zo’n heer heb ik nog nooit meegemaakt. Ik kan wel in zijn gezicht spugen! Je kunt nog beter een mens zonder eten laten, maar een paard moet je voederen, want een paard houdt van haver. Dat is zijn kostje: wat we ons voor bijvoorbeeld warm eten is, dat is voor hem haver, het is zijn kostje.’”

Een ander voorbeeld van een onbelangrijk type is een vriend van Nozdrjov: “de blonde was een van die mensen in wier karakter op het eerste gezicht een zekere koppigheid opvalt. Je hebt nog geen

mond opgedaan of zij staan al klaar om je tegen te spreken en het lijkt of zij nooit akkoord zullen gaan met iets dat duidelijk tegen hun opvattingen indruist, of zij nooit van een domoor zullen zeggen dat hij verstandig is, en niet in de laatste plaats of zij zich nooit zullen laten ringeloren; maar het eind van het liedje is steevast dat ze nogal zwak van karakter blijken te zijn, dat zij graag akkoord gaan met wat ze zojuist verworpen hebben, dat ze van een domoor zeggen dat hij verstandig is en zich vervolgens maar al te graag laten ringeloren, kortom, dat ze omslaan als een blad aan een boom.” (DZ 74). Deze figuur speelt verder een minimale rol, maar hij staat voor Gogol toch model voor een bepaald soort mens: de zwakkeling. Gogol beschrijft steeds types, geen individuen.

Net zoals bij Tsjitsjikov, kleurt de verteller de handelingen van de andere karakters niet vaak. Hij doet het wel wanneer hij de eetlust van dikke mannen bespreekt: “ja, die heren en zijn werkelijk begiftigd met een hemelse gave waar je jaloers op kunt zijn!” (DZ 65). Er is ook hier vrijwel geen sprake van NM, slechts wanneer Manilov zijn hersenen breekt over een goede vraag lezen we: “hij voelde dat hij iets moest doen, een vraag moest stellen, maar welke vraag, verdorie.” (DZ 37)

Volgens Keen (2003) is een personage onvervreemdbaar van zijn acties. Het leuke van Gogol is dat hij typisch personages omstandig beschrijft, hen dan niets noemenswaardigs laat doen, om ze vervolgens nooit meer te bespreken (Langeveld 433). Het begint op de eerste pagina al met de twee Russische boeren die de staat van de wielen van Tsjitsjikovs koets bespreken. Een tweede voorbeeld van vele is de luitenant die midden in de nacht zijn vijf paar zojuist gekochte laarzen om de beurt aan past.

Wat ondenkbaar bij Toergenjew zou zijn, is dat ook de paarden elk een karakter, en zelfs een bewustzijn hebben: “zelfs de Vos en de assessor waren ontevreden dat ze geen enkele maal met ‘braaf paard’ of ‘waarde vrienden’ werden aangesproken. Het bijdehandse voelde allernaangenaamste slagen over zijn volle en brede delen. ‘Nou die heeft het ook te pakken!’ dacht hij terwijl hij zijn oren eventjes spitste. ‘En hij weet wel waar hij het raken moet! die zweep komt niet op je rug maar hij zoekt altijd een plaats die wat gevoeliger is: hij mikt op je oren of geeft je op je buik.’” (DZ 64). Verder zijn ze soms boos op de koetsier, soms tevreden met nieuwe paardenvrienden. De een werkt voor twee, de ander doet alsof.

Vrouwen spelen een vreemde, ondergeschikte rol bij Gogol (Peace 1998). Langeveld (2006) spreekt bij Gogol zelfs van vrouwenangst en sommige wetenschappers denken homofiele thema's te hebben ontdekt in zijn werk. Vrouwen zijn juist erg belangrijk in het werk van Toergenjew. Het mooiste moment van Toergenjews leven, naar (indirect) eigen zeggen,<sup>3</sup> is het moment waarop hij de zojuist met zijn, als kado gegeven, zeep gewassen handen van een molenaarsdochter kust (...). De belangrijkste vrouwen bij Toergenjew zijn bijna ideaalbeeldjes, bij Gogol zijn het overopgevoede roddeltantes en ruziezoeksters. Gogol schrijft niet graag over vrouwen: in *Dode zielen* zegt de verteller bijvoorbeeld: “Het kan geen kwaad op te merken dat mevrouw Manilov... maar ik moet bekennen dat ik niet graag over dames spreek [...]” (DZ 28). Of: “om dit enigszins te verklaren, zou ik veel dienen te zeggen over de dames zelf, over hun sociale leven, en in levendige kleuren, zoals dat heet, hun geestelijke kwaliteiten moeten schetsen; maar de auteur vindt dit zeer moeilijk. Enerzijds weerhoudt hem een grenzeloze eerbied voor de echtgenotes den notabelen en anderzijds... anderzijds is het gewoon moeilijk. De dames van de stad N waren... nee, ik kan het werkelijk niet: ik voel mij te weinig zeker van mijn zaak. Het meest opmerkelijke aan de dames van de stad N was... vreemd toch, mijn pen wil niet meer voort, alsof er een stuk lood inzit. Het zij zo: laat hij over hen spreken, wiens palet over meer en fellere kleuren beschikt, en laten wij ons beperken tot enkele woorden over hun uiterlijk en over wat het meest aan de oppervlakte ligt.” De dames waren allemaal welopgevoed, presentabel, smaakvol gekleed et cetera. “Maar als men wat dieper graaft, dan zullen er natuurlijk nog vele andere zaken aan het licht komen; echter, dieper graven in een dameshart is een riskante bezigheid.” Later blijken ze ook wat aan de mollige kant en geraffineerd. Overigens zijn mannen ook niet bepaald godgelijk: zij zijn allemaal

---

<sup>3</sup> “Indirect naar eigen zeggen” gezien de aard van Baldicks *Tafelen bij Magny's*, waarin hij de tafelgesprekken van een aantal literaire figuren, waaronder Toergenjew, reconstrueert.

leeghoofdig, zwaar op de hand, niet in staat iets op te bouwen, ergens met hart en ziel in te geloven, achterdochtig, lui, onafgebroken twijfelend en eeuwig bang.

## 5.7 Conclusie: Gogols karakters

Gogol beschrijft vooral typetjes, geen individuen. Het gaat hem om de “De Nozdrovs van deze wereld”. Hoewel vaak wordt gezegd dat in *Dode zielen* alleen maar slechte figuren beschreven worden, komen in deel twee toch ook goede mensen voor. Bewonderenswaardige landheren en ideale vrouwen; zelfs Tsjitsjikov lijkt nu zijn leven te willen gaan beteren. Karakters lijken iets veelzijdiger en iets minder karikaturaal. Chlobojev lijkt een volslagen mislukt figuur, maar blijkt stiekem een intelligente, aardige man. Het lijkt hier ook minder om de dode zielen te gaan: waar Tsjitsjikov eerst nog uitzinnig van vreugde wordt bij de aankoop van enkele zielen is zijn succes bij de generaal, de aankoop van 300 zielen, slechts bijzaak. Er wordt zelfs à la Toergenjew gediscussieerd over een sociaal thema als de opvoeding van de boeren.

In deel 1 is de verteller zich ook bewust van de slechte indruk die zijn karakters moeten maken. Maar hij verdedigt zich door te zeggen dat hij niets anders doet dan de werkelijkheid beschrijven: “tot welke nietswaardigheid, kleinheid, laagheid kan de mensen zinken! Hoe kan iemand zo worden! En lijkt het op de waarheid? Alles lijkt op de waarheid, uit de mens kan alles worden.” (DZ 139) en “gelukkig de schrijver die, voorbijgaand aan saaie, afstotende personages met hun al te fel realistische treurigheid, personages kiest die een sieraad voor de mensheid zijn, gelukkig de schrijver die uit de machtige maalstroom van dagelijks rondwarrelende beelden slechts een enkele uitzondering heeft waardig gekeurd, en nooit helemaal de verheven klanken van zijn lier heeft verraden, die nooit van zijn grote hoogten is afgedaald naar zijn nederige, nietswaardige medemens, die zonder de grond ooit aan te raken geheel en al opgaat in verre, aan de aarde ontrukte, verheven beelden.” (DZ 145).

In de woorden van Freeborn zijn Gogols karakters groteske, gedetailleerde miniatuurwerelden van ongerijmde eigenschappen. En ook Franklin noemt de karakters samenstellingen van overdreven, niet bij elkaar passende kenmerken, oppervlakkig, vulgair. Het innerlijk leven (voorzover daar) is compleet uitgedrukt in gedragingen en obsessies.

De Russische namen kan ik niet waarderen, hoewel één naam betekenisvol blijkt volgens het notenapparaat: De beerachtige Michail Semjonovitsj Sobakevitsj, *Misja* betekent beer en is de familiere aanspreekvorm van Michail. Verder is Themistoclus is de naam van een van de zonen van Manilov. Themistocles was een beroemd Atheens staatsman en redenaar. De naam lijkt sarcastisch, aangezien het zoontje bepaald niet lijkt te stralen van intelligentie of eloquentie.

De verteller geeft, behalve over de onmetelijke uitgestrektheid van Rusland, niet veel commentaar. Hij is vooral beschrijvend. Het bewustzijn van de karakters wordt vooral via QM en PN, vrijwel niet met NM gerepresenteerd. Het uiterlijk van de personages wordt wel steeds omstandig beschreven. De biologische code is vaak onconventioneel, de psychologische is door de eendimensionaliteit van de karakters eigenlijk niet van toepassing. De verleiding en twijfel van Tsjitsjikov in het tweede deel echter, wanneer hij aarzelt tussen een eerlijk en makkelijk leven is al wat conventioneeler. De andere karakters hebben geen modale rollen.

De modale rol van Tsjitsjikov is *willen* het doel aanzien of rijk worden. De landheren zijn meestentijds helpers, Nozdrjov is een tegenstander. Uiteindelijk, in deel twee, lijkt het doel eerder het redden van zijn ziel te worden. De belastingpachter en de vorst zijn hierbij helper en macht. Er zouden semantische assen van verstandigheid, rijkdom, integriteit onderscheiden kunnen worden, maar de opposities zijn daarvoor eigenlijk te weinigzeggend.

## 6. Karakters van *Vaders en zonen*

### 6.1 De held Bazarov

Bazarov heeft een langzame, krachtige stem, een lang en mager gezicht, hoog voorhoofd, zijn neus is van boven breed en van onder spits, hij heeft grote groenachtige ogen, lange zandkleurige bakkebaarden, een rustige lach, een uitstraling vol zelfvertrouwen en intelligentie, en dunne lippen. Zijn belangstelling gaat uit naar natuurwetenschappen, hij is aanstaand arts en zegt plattelandsarts te zullen gaan worden. Hij wint makkelijk het vertrouwen van gewone mensen, hoewel hij zich niet met hen inlaat en altijd uit de hoogte behandelt. Hij doet niet aan omgangsvormen en gedraagt zich brutaal en ongegeneerd in het huis van Arkadi. Bazarov gelooft niet in romantiek, is aanvankelijk alleen maar geïnteresseerd in knappe vrouwen. Hij moet er dan ook erg tegen zijn zin achter komen dat hij verliefd is op de niet eens zo sympathieke weduwe Anna Sergéjewna. Hij wordt kwaad op zichzelf als hij merkt dat hij verlegen is bij Anna, wat niet strookt met zijn nihilistische overtuigingen. Zoals hij zich overigens wel vaker aan zichzelf ergert wanneer dit gebeurt. Hij handelt niet altijd naar zijn woord of overtuiging: Bazarov zegt bij een stiekem bezoek slechts even langs te komen, zonder Anna te willen zien, maar blijkt zijn goede pak wel zo ingepakt te hebben dat hij daar onmiddellijk bij kan wanneer hij toch wordt uitgenodigd door Anna. Een heleboel personages (inclusief Anna en zijn ouders) zijn bang voor hem, naar eigen zeggen van die personages, en een aantal personages bewondert hem (waaronder ook weer zijn ouders). Hij is hooghartig ("Potten bakken is toch niets voor goden!") en ijdel (Arkadi mag niet naar hem kijken als hij slaapt). Hij kan niet goed kaarten: telkens als hij speelt verliest hij. Bazarov verandert door zijn verliefdheid: hij ontwijkt Arkadi, die dit allemaal wel merkt maar er niets over zegt. Bazarov wordt gezegd nooit te esceneren, en naar eigen zeggen vist hij nooit naar complimentjes. Hij moet uiteindelijk toegeven dat niet alle mensen hetzelfde zijn, wanneer hij Anna niet begrijpt. Na zijn mislukte poging bij Anna probeert Bazarov weer nihilistisch te redeneren en alle liefde weg te praten. Op het eind van het verhaal is hij veranderd: hij is niet meer werklustig, maar verveeld en vermoeid. In plaats van zijn eenzame wandelingen zoekt hij nu het gezelschap van zijn ouders op. Hoewel ze hier aanvankelijk blij mee zijn, maken zij zich daar uiteindelijk juist zorgen over. Zelfs zijn natuurlijke vertrouwelijke omgang met het gewone volk verliest hij: Achter zijn rug om vinden ze hem maar een "hansworst". Bazarov raakt besmet met tyfus en sterft, na een mooi beschreven doodsbed. Hij laat zich zelfs, weliswaar voor zijn ouders, de laatste sacramenten toedienen.

Bazarov wordt vanuit en door verschillende personages bekeken en beschreven. Arkadi vertelt een aantal keer uitvoerig en vol vuur over hem, zegt dat hij een van de opmerkelijkste mensen is die hij ooit heeft ontmoet, een onbaatzuchtig en eerlijk mens is. Arkadi merkt ook met heimelijke verbazing op dat Bazarov enigszins verlegen is bij Anna. Bazarov bevalt Anna wel door zijn gebrek aan behaagzucht en door de scherpheid van zijn oordeel. In een gesprek zegt Anna hem dat hij door zijn eerzucht nooit een plattelandsdokter zou kunnen worden. Door de niet zo vleiende ogen van Pavel is Bazarov alleen maar te veel in huis, hij kan hem niet uitstaan en veracht hem. Ook de verteller heeft soms wat minimaal commentaar. Wanneer Bazarov stellig zegt dat hij de volgende dag weg zal gaan, zegt de verteller: "Maar er verliep een hele dag voordat hij ertoe kon komen Vasili Ivanovitsj van zijn plannen op de hoogte te brengen", en zelfs dan doet hij dat ongemakkelijk.

Bazarov *wil* leven naar zijn inzicht, maar dat lukt hem niet helemaal, onder andere door zijn verliefdheid. Ook had hij grote dingen *willen* doen, maar sterft hij ver voor die tijd. Hij heeft eigenlijk geen helpers, alleen maar tegenstanders: de liefde en het lot.

Op de as van Nihilisme zou Bazarov eenzaam links staan, met vlak naast hem zijn grootste aanhangers, dan Arkadi, dan Nikolaj, met uiterst rechts Pavel. Anna is op deze as (veelzeggend) onbepaald.



## 6.2 Andere karakters

Anders dan bij Gogol, is het eigenlijk zonde om alle overige karakters op een hoop "Andere karakters" te gooien. Zij zijn daarvoor te veelzijdig en interessant. Ik zal daarom een aantal karakters een eigen subparagraafje geven. Bovendien is het ook interessant om te kijken naar hun dialogen en onderlinge relaties, waarvoor ook een aparte sectie is gereserveerd.

### 6.2.1 Nikolaj

Nikolaj Petrowitsj Kirsanov is een heer van in de veertig, geruite broek, bestofte jas. Heeft 200 (levende) zielen en een landgoed van 2000 hectare, zijn vader en moeder worden in zijn biografische schets besproken. Hij is niet bepaald moedig en ontkomt militaire dienst door een gebroken been; gaat naar de universiteit, en woont een tijdje samen met zijn broer Pavel in Sint Petersburg. Zijn ouders sterven vlak na elkaar, waarna hij een lief en ontwikkeld meisje trouwt. Zij zijn samen tien jaar volmaakt gelukkig totdat zij sterft. Hij legt zich toe op agrarische hervormingen, wat niet echt wil lukken. Nikolaj wordt al wat ouder en wacht op het moment van voorstellen op zijn zoon Arkadi die na een jaar thuiskomt als kandidaat. Hij kan het beheer nieuwe stijl van zijn landgoed niet echt aan. Hij spreekt Frans (zwak kenmerk). Wil graag zijn zoon begrijpen, maar kan dat niet meer. Vaak denkt of zegt hij hardop tegen zichzelf dat zijn vrouw te vroeg is heengegaan. Hij is soms van droeve gedachten vervuld, zich bewust van de kloof tussen hem en zijn zoon. Een van de vele voorbeelden van PN is het moment waarop hij aan de ontmoeting met zijn vrouw denkt. Daar probeert hij "[...] deze gedachte niet voor zichzelf helderder te maken, maar hij had die gelukzalige tijd graag met iets sterker willen vasthouden dan met zijn herinnering, hij wilde de nabijheid van zijn Maria weer tastbaar maken, haar warmte voelen en haar ademhaling, en het leek hem al of hij boven zich... [...] hij huiverde hij voelde geen pijn of schaamte... hij liet zelfs de mogelijkheid aan een vergelijking tussen zijn vrouw en Fenitsjka niet toe, maar het speet hem dat zij hem was komen zoeken. Haar stem herinnerde hem aan zijn grijze haren, zijn ouderdom, zijn tegenwoordige bestaan." Nikolaj is volgens zijn broer Pavel veel te goedhartig en bescheiden, volgens Bazarov ouderwets maar OK, en volgens Arkadi vooral een lieve vader.

Nikolaj *wil* wel meegaan met zijn zoon, maar *kan* hem niet meer bijhouden.

### 6.2.2 Arkadi

Arkadi is idolaat van Bazarov. Houdt veel van zijn vader, maar keurt zijn levensinstelling af. Hijzelf wil aanvankelijk graag, net als Bazarov, nihilist zijn: geen autoriteit aannemen, en niets zomaar als waarheid aannemen. Aan het eind van het verhaal is Arkadi ook volgens zichzelf veranderd. Hij is niet meer de arrogante jongen van eerst. Hij wil zich nuttig maken, zijn krachten aan de waarheid wijden, maar heeft nu andere idealen dan eerst. Arkadi wordt door Bazarov in een gesprek getypeerd als een groentje, een jongetje. Hij is niet geschikt voor het bittere vrijgezellenbestaan, heeft geen durf en boosaardigheid, slechts jeugdig vuur, en is maar adellijk en slap.

Het bewustzijn van Arkadi wordt op alle mogelijke manieren weergegeven, net als bij de andere karakters. Slechts één voorbeeld van de overgang van PN naar NM: "hij was in zijn hart heel verheugd over het voorstel van zijn vriend, maar hij vond het zijn plicht dit gevoel te verbergen. Hij was niet voor niets een nihilist!

In *Vaders en zonen* is de verteller vaker ordenend: "[...] terwijl er een gevoel van teedere toegeeflijkheid in hem opkwam tegenover zijn goeden en zachtaardigen vader, vermengd met het heimelijk bewustzijn van een zeker moreel overwicht over hem."<sup>4</sup> En ook wanneer Arkadi bij het eten gêne voelt "welke zich gewoonlijk meester maakt van jonge mensen wanneer zij terugkomen op de plaats waar men gewend is geweest hen te beschouwen en te behandelen als kinderen." Dit kan Arkadi zelf natuurlijk niet zo benoemen of beseffen, aangezien hij hier te jong voor is. De verteller

---

<sup>4</sup> Door omstandigheden heb ik van een oude en een nieuwe versie van *Vaders en zonen* gebruik gemaakt, waardoor in sommige quotes archaisch taalgebruik voorkomt.

begrijpt het beter dan hijzelf. Toch weet de verteller niet alles. “God weet waarover hij dacht” zegt hij over Pavel wanneer deze ’s nachts nog wakker ligt, en over Nikolaj de volgende dag: “Het is moeilijk uit te maken of zich op dat oogenblik de gedachte aan hem opdrong dat er tusschen hem en zijn zoon in de toekomst onvermijdelijk een vreemde verhouding zou ontstaan, of dat hij zichzelf voorhield dat Arkadi toch meer eerbied tegenover hem getoond zou hebben.”

Aanvankelijk *wil* Arkadi net zo zijn als Bazarov, maar uiteindelijk *wil* hij voor de waarheid leven, en ouderwets landheer zijn, gelukkig met zijn vrouw.

### 6.2.3 Anna

Anna wordt door mevrouw Koeksjin geïntroduceerd als van beschadigde reputatie, zonder echt inzicht of een visie, maar wel mooi. Wanneer Arkadi haar voor het eerst ziet lezen we "Arkadi keek om en zag een rijzige vrouw in zwarte japon die in de deuropening van de zaal was blijven staan. Lichte takjes fuchsia vielen sierlijk van haar glanzende haar op haar glooiende schouders; rustig en verstandig, ja, rustig en niet afwezig, blikten haar heldere ogen van onder haar licht welvende blanke voorhoofd, en om haar lippen lag een nauw merkbare glimlach. Van haar gezicht ging een vriendelijke en zachte kracht uit." Kortom, zij is de meest liefvallige vrouw die hij ooit heeft ontmoet. In een latere PN (NM?) staat dan ook: “het geluid van haar stem bleef in zijn oren klinken; de plooiën van haar japon leken bij haar anders te vallen dan bij de anderen, soepeler en breder, en haar bewegingen waren bijzonder statig en tegelijk natuurlijk.” Door Bazarov wordt Anna in een van hun vele gesprekken gezegd zichzelf te verwennen, en gesteld te zijn op comfort en luxe, bovendien zou al het andere haar onverschillig laten. Even later zegt hij haar: "U zou willen liefhebben [...] en u kunt het niet: dat is uw ongeluk". Bij zichzelf denkt Bazarov tijdens een van deze gesprekken dat Anna maar koketteert, zich eigenlijk verveelt en hem alleen maar als tijdverdrijf zit te stangen. Anna is pas 28 maar voelt zich oud en zegt dat vaak. Uit berekening was zij getrouwd met een rijke, oudere man, en nu is zij al enkele jaren weduwe, gewend en gehecht aan luxe en regelmaat. Zij is het onderwerp van veel roddels in de stad, maar heeft een “onafhankelijk en tamelijk wilskrachtig karakter” waardoor zij daar geen belang aan hecht, ze heeft geen vooroordelen en geen vast geloof, houdt zich met veel bezig maar er is niets dat haar volledig bevredigt. Ze leidt een gemakkelijk leven in rijkdom en verlangt naar iets zonder zelf te weten waarnaar precies: “Eigenlijk verlangden ze niets hoewel zij meende alles te willen”, zegt de verteller. Ze wordt gezegd een heimelijke afkeer van alle mannen te hebben, maar dat speelt eigenlijk geen rol (zwak kenmerk). Bij haar bezoek aan Bazarovs doodsbed, wordt Anna aangegrepen door een kille angst en ze bedenkt dat zij iets anders gevoeld zou hebben als zij werkelijk van hem had gehouden.

Anna wil eigenlijk niets, behalve haar leven zo laten als het is.

### 6.2.4 Pavel

Pavel Kirsanow is een dandy, verengelt, symbool voor de oude generatie, echter zonder zoals bij Gogol een prototype of exponent te worden. Hij gelooft niet in het nieuwe nihilisme. Hij gaat Engels gekleed volgens de laatste mode, is een jaar of vijfenveertig, en heeft kortgeknipt grijs haar, een geelachtig gezicht dat ongewoon regelmatig en zuiver van lijn is met sporen van zeldzame schoonheid. Hij is een en al elegantie en aristocratie, nog steeds jeugdig veerkrachtig. Pavel heeft een aangename stem, West-Europese manieren, mooie witte tanden. Hij is enorm gemanierd, en daarom niet blij met ongemanierde Bazarov, die zich niets aantrekt van etiquette. Door de ogen van Bazarov gezien is hij een plattelandsaristocraat, een dandy en gewezen Don Juan. Zijn biografie wordt door Arkadi aan Bazarov verteld: Een onmogelijke liefde heeft zijn leven getekend. De vrouw in kwestie, Prinses R. was niet mooi of intelligent, maar had iets speciaals, waarin Pavel zich verloor. Hij gaat uiteindelijk bij zijn broer op het platteland wonen, om daar bijna niet meer vandaan te komen, tot hij uiteindelijk in de epiloog naar Duitsland verhuist. Pavel maakt zich zorgen om het geluk van zijn broer Nikolai, en drukt Fenitsjka op het hart van hem te blijven houden. Door de ogen van Fenitsjka is Pavel angstaanjagend, hij zegt nooit iets en kijkt altijd vreemd.

Ook bij Pavel is soms sprake van NM: "Hij voelde een zekere geïrriteerdheid in zich opkomen: zijn aristocratenatuur werd geprikkeld door Bazarovs absolute ongegeneerdheid. Die dokterszoon toonde niet alleen niet de minste verlegenheid, maar antwoordde afgemeten en weinig toeschietelijk [...]" (VZ 31). En natuurlijk van PN: "Pavel Petrovitsj probeerde niet naar Bazarov te kijken; hij wilde zich toch niet met hem verzoenen; hij schaamde zich over zijn hoogmoed, over zijn mislukking, hij schaamde zich over de zaak die hij begonnen was, hoewel hij ook voelde dat het niet beter had kunnen aflopen."

Pavel *wil* vasthouden aan zijn overtuigingen, niet meegaan met het nihilisme, een gekte die wel overwaait, net als alle vorige vergelijkbare stromingen naar zijn idee.

### 6.2.5 Overige andere karakters

Hoewel de Beus waarschijnlijk sommige hiervan te weinig karakteriseringspunten vindt hebben, en hier inderdaad vaak van *ficelles* of *flat characters* gesproken kan worden, zijn de volgende personages toch het noemen waard, denk ik, alleen al omdat zij in Toergenjews epiloog voorkomen.

Pjotr, de bediende, is een jonge kerel met bolle wangen, witachtig dons op de kin en kleine fletse ogen, draagt een turkooizen ooring, heeft zijn haren gepommadeerd, en beweegt aanstellerig. Hij gedraagt zich een beetje hautain en is een enorme fan van Bazarov.

Fenitsjka is de nieuwe jonge vrouw van Nikolaj. Zij is jong, blank en mollig, donker haar en donkere ogen, kinderlijk gewelfde lippen en sierlijke kleine handen. Draagt een heldere sitsen japon en een lichtblauwe halsdoek. Ze bloost wanneer ze Pavel bedient. Schaamt zich een klein beetje voor haar onaangekondigde opkomst, maar voelt dat zij daar recht toe heeft. Ze heeft een zachte en welluidende stem. In de epiloog is ze uitgegroeid tot een trotse echtgenote.

Koljazin is toevallig in het stadje aangesteld als vertrouwensman, en is de oom van Arkadi. Hij wordt uitgebreid beschreven, echter niet meer in de epiloog. Koljazin is meer een type à la Gogol. "Onze hoogwaardigheidsbekleders hebben er aardigheid in hun ondergeschikten te overdonderen; de middelen waartoe zij hun toevlucht nemen om hun doel te bereiken zijn nogal gevarieerd. "Voor Toergenjew is hij dan ook geen belangrijke figuur in het verhaal. Hetzelfde geldt voor de gouverneur. Ook Sitnikov, een oud leerling van Bazarov, en zijn vriendin mevrouw Koeksjin zijn behoorlijk eendimensionaal. Niet dat zij niet uitgebreid beschreven worden, maar zij krijgen de kans niet hun veelzijdigheid te tonen. Hoewel beide(n) (...) in de epiloog nog wel beschreven worden.

De ouders van Bazarov zijn schitterende figuren, allebei hebben zij hun zwaktes maar zij bedoelen het allemaal goed. De ouders van Bazarov zijn enorm meelijwekkend, en geweldig innemend.

Katja, ten slotte, is lief, verlegen en openhartig, jong en ongerept. Zij zorgt goed voor de vorstin die bij haar en haar zus in huis woont en speelt aardig piano. Arkadi ziet haar aanvankelijk niet staan, verliefd als hij is op Anna. Zij maakt eigenlijk maar een rare opmerking over Arkadi, nadat haar zus haar heeft gecompimenteerd met haar voetjes: "Lieve voetjes,' dacht ze, terwijl ze langzaam de door de zon verhitte treden van het terras opliep, 'lieve voetjes, zeg dat wel... En aan die voetjes zal hij liggen.'" Bloed lijkt te kruipen waar het niet stromen kan, maar uiteindelijk lijkt het mee te vallen.

### 6.2.6 Dialogen en relaties

Dialogen zijn bepaald niet altijd waar, of worden niet altijd begrepen door de gesprekspartners. Zo schuift de vader van Bazarov in zijn gesprekken met hem de verantwoordelijkheid voor alle attenties steeds naar zijn moeder, terwijl hij daar zelf minstens zo hard aan werkt. Tijdens een van de vele gesprekken tussen Bazarov en Anna concludeert Anna dat zij hen niet heeft begrepen en hij haar niet en misschien zij zichzelf ook wel niet. Soms weet de verteller het ook niet: Wanneer Anna en Bazarov besluiten dat Liefde een illusie is, denken ze het allebei te geloven, maar weten zij en de verteller het allemaal niet meer zeker.

Veel meer dan bij Gogol draait het hier om relaties tussen karakters. Bij Gogol zijn alle relaties een stuk eenvoudiger, en verandert er eigenlijk niets in. Bij Toergenjew verandert alles voortdurend. Hoewel Bazarov meteen al lijkt te beseffen dat hij haar niet gaat krijgen, kan hij zijn verliefdheid niet

opzij zetten. Anna is weliswaar geprikkeld door Bazarov maar is niet bereid haar rustige leventje op te geven. Heel eventjes overweegt Anna inderdaad met Bazarov in zee te gaan: "Of ?" zei ze op eens, en ze bleef staan en schudde haar krullen ... Ze zag zichzelf in de spiegel; haar achterover geworpen hoofd met de geheimzinnige glimlach rond de halfgesloten ogen en de halfgeopende lippen leek op dat moment iets te zeggen dat haarzelf in verwarring bracht ... 'Nee,' besloot ze tenslotte, 'God weet waar dat toe zou leiden, daarmee valt niet te spotten, rust is uiteindelijk toch het beste.'" De vriendschappelijke relatie tussen Bazarov en Anna is aanvankelijk niet langer houdbaar na de liefdesverklaring van Bazarov. Later lijkt alles weer redelijk goed te komen, maar de relatie is dan bekoeld. De vriendschap tussen Arkadi en Bazarov staat op springen: Bazarov wordt onmogelijk en Arkadi ontgroeit hem. Dit begint duidelijk te worden bij hun eerste echte ruzie op een hooistapel. Arkadi is Bazarov na zijn vertrek zelfs snel weer vergeten. Katja zegt dan ook over Bazarov tegen Arkadi "Hij is wild, en wij zijn tam". Hoewel zij hem eerst neerbuigend behandelt en oninteressant vindt, mag Anna Arkadi steeds meer, om vervolgens tot haar grote verbazing te moeten horen dat Arkadi met haar zus Katja wil trouwen. Arkadi vindt het eerst, wanneer hij nog verliefd is op Anna, alleen maar prettig in de buurt van Katja, later gaat hij haar pas echt waarderen en wordt hij op Katja verliefd. Zij delen dezelfde passies: natuur en muziek.

Het beeld dat karakters van elkaar hebben hoeft niet te kloppen, in ieder geval niet met het beeld dat karakters van zichzelf hebben, of dat de verteller van hen heeft: Bazarov zegt tegen Anna dat zij rustig en koel van aard is en zich niet uit meeslepen; Anna zelf zegt dat zij ongeduldig en koppig is en zich gemakkelijk laat meeslepen. Een ander voorbeeld is het moment waarop Bazarov eerst door Arkadi wordt beschreven in een PN, wat meteen door de verteller wordt gecorrigeerd: "Het uiterlijk van Bazarov stelde hem onmiddellijk gerust, hoewel een meer ervaren oog waarschijnlijk in de als vanouds energieke, maar vermagerde gestalte van de onverwachte gast tekenen van innerlijke opwinding zou hebben ontdekt." Arkadi is verbaasd door het vele praten van Bazarov bij de eerste ontmoeting met Anna. Anna's gedachten zijn moeilijk te raden voor hem: haar gezicht blijft vriendelijk en vol aandacht maar "het was een onbewogen aandacht". Dan neemt de verteller het over die opmerkt dat Anna door Bazarov's aanstellerij aanvankelijk onaangenaam was getroffen maar toen zij door kreeg dat het zijn verlegenheid was, erdoor gevleid werd.

### **6.3 Conclusie: Toergenjews karakters**

Toergenjews figuren zijn niet standaard, niet typisch voor een bepaalde bevolkingsgroep. Zij zijn juist uniek: de held is wat traag, de heldin wat dom. Juist die kleine gebreken maken de karakters 'echt'. Het karakter is ook zeker niet aan het uiterlijk af te lezen. Personages krijgen elk een uitgebreide karaktertekening door middel van een biografische schets bij introductie en na afloop een epiloog. Ieder personage wordt gekarakteriseerd, ook diegenen die minder belangrijk zijn voor het plot, zoals bedienden. Niet om de lezer op het verkeerde been te zetten, zoals Gogol dat doet in *Dode zielen*, maar omdat het mensen zijn, in de beschreven werkelijkheid. En Toergenjew wilde de werkelijkheid beschrijven. Hij schreef op wat hij meemaakte en wie hij ontmoette en verwerkte dat in zijn verhalen. Veel meer dan bij Gogol wordt gebuik gemaakt van NM, daarnaast is er vooral veel QM en wat minder PN. De psychologische code is conventioneel: karakters handelen uit woede en liefde en overtuiging, maar daarbij niet zomaar voorspelbaar. Karakters hebben hun nukken en eigenaardigheden, maar in normale proporties.

## 7. Conclusie

Beide schrijvers zijn weinig kleurend in hun vertelling: Gogol laat de gekte van de wereld voor zich spreken, Toergenjew de werkelijkheid van de adel. Allebei ordenen ze minimaal, en houden zich op de achtergrond, met uitzondering van de vele lyrische uitweidingen van Gogol.

Psychologisch graaft Toergenjew dieper dan Gogol. Hij maakt veel meer van NM gebruik en zijn personages krijgen echt een bewustzijn toebedeeld. Er is sprake van een conventionele psychologische code, iets wat eigenlijk ontbreekt bij Gogol, doordat zijn karakters slechts een samenraapsel van tics zijn.

Dialogen vormen een enorm deel van *Vaders en zonen*, een groter deel dan bij *Dode zielen*, waar dialogen ook meer in het doel van het plot staan. De dialogen bij Toergenjew zijn interessant, doordat zij laten zien dat karakters anders praten dan denken, en elkaar vaak niet begrijpen. Zij diepen de relaties tussen karakters verder uit. Gogol maakt weer veel vaker gebruik van metaforen dan Toergenjew, die dat slechts sporadisch doet. Een van de zeldzame metaforen van Toergenjew is het diepe zuchten van Anna, als iemand die net een hoge berg heeft beklommen. Gogol kan juist geen genoeg krijgen van uitgebreide en onmogelijke vergelijkingen .

Alleen de hoofdpersoon van Gogol, Tsjitjsikov heeft een doel, een modale rol, de overige karakters staan allemaal in dienst hiervan. Bij Toergenjew spelen er meerdere modale rollen door elkaar, en werken soms tegen elkaar in. De relaties tussen de personages zijn hierdoor erg belangrijk bij Toergenjew, maar voorspelbaar bij Gogol.

Het resultaat in de karaktersketching is bepaald anders: eendimensionale voorspelbare *figuren* bij Gogol tegenover psychologisch complexe, realistische *karakters* bij Toergenjew. Forsters onderscheid is als conclusie blijkbaar toch wel handig, en lijkt door het combineren van een aantal theorieën ook redelijk hard gemaakt te kunnen worden. Minder verschillende middelen om de psyche van de karakters te beschrijven, minder samenhang in de eigenschappen, minder modale rollen, meer uiterlijk dan innerlijk, en minder (veranderingen in de) relaties tussen de karakters maken karakters flat. Het Gogol karakter (voornamelijk uit deel 1 van *Dode zielen*) lijkt vooral uiterlijk, eendimensionaal en voorspelbaar; het Toergenjew karakter is zoveel mogelijk echt mens. Gogol beschrijft vooral typetjes, geen individuen. Het gaat hem om de "De Nozjdovs van deze wereld"; Toergenjews figuren zijn niet standaard, niet typisch voor een bepaalde bevolkingsgroep, zij moeten mensen zijn.

## Bibliografie

- Bal, M. (2002) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo en Londen: University of Toronto Press.
- Bal, M. (1979) "Wat zijn personages en wat doen we ermee?". In: M. Bal (red.), *Mensen van Papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Baldick, R. (1973) *Tafelen bij Magny. Zes taferelen voor enige heren en een dame*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij b.v.
- Beus, M. de (1979) "Karakterisering. Een model voor de beschrijving van romanpersonages". In: M. Bal (red.), *Mensen van Papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Bogojavlensky, M. (1969) *Reflections on Nikolai Gogol. Audiatur et altera pars*. Jordanville, NY : Holy Trinity Monastery.
- Cohn, D. (1978) *Transparent minds*.
- Fokkema, A. (1991) *Postmodern Characters. A study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Proefschrift, Rijksuniversiteit Utrecht. Amsterdam en Atlanta, GA: Rodopi.
- Franklin, S. (1998) "Dead Souls". In: N. Cornwell (red.), *Reference guide to Russian Literature*. Londen en Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 337-338.
- Freeborn, R. (1998) "The Classic Russian Novel". In: N. Cornwell (red.), *Reference guide to Russian Literature*. Londen en Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 25-29.
- Gogol, N. (1991) *Dode zielen*. Amsterdam en Antwerpen: Uitgeverij Veen.
- Herman, L. en Vervaeck, B. (2001) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen en Brussel: Vantilt en VUBPRESS.
- Jefferson, A. (1979) "Realisme en retoriek. Fictionaliteit en waarheidsillusie bij het personage". In: M. Bal (red.), *Mensen van Papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Johnson, M.R. (2006) "Nikolai Gogol's 'Diary of a Madman': Bureaucracy, Rationality and Reality". *The American Journal of Russian and Slavic Studies* (online journal: <http://www.rusjournal.com>, geraadpleegd op 16 augustus 2006).
- Langeveld, A. (2006) *Russische literatuur in een notedop*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Langeveld, A. (1991) "Nawoord" in: N. Gogol (1991) *Dode zielen*. Amsterdam en Antwerpen: Uitgeverij Veen.
- Keen, S. (2003) *Narrative Form*. Hampshire en New York: Palgrave MacMillan.
- Klaus, P. (1979) "Het concept personage. Een poging tot definiëring". In: M. Bal (red.), *Mensen van Papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Loon, Th. Van (1979) "Een semiotische benadering. Het personagebegrip van Lotman". In: M. Bal (red.), *Mensen van Papier. Over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Lowry, M. "Brief aan uitgever". In: M. Lowry, *Under the Volcano*.
- Moeller-Sally, S. (2002) *Gogol's Afterlife. The Evolution of a Classic in Imperial and Soviet Russia*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press
- Peace, R. (1998) "Nikolai Vasil'evich Gogol' ". In: N. Cornwell (red.), *Reference guide to Russian Literature*. Londen en Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 329-332.
- Terras, V. (1985) *Handbook of Russian literature*. New Haven: Yale University Press.
- Toergenjew (1947) *Vaders en zonen*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Toergenjew (2003) *Vaders en zonen*. Pandora.
- Valentino, R. S. (2001) *Vicissitudes of Genre in the Russian Novel*. New York, etc.: Peter Lang.
- Weststeijn, W.G. (2004) *Russische Literatuur*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Žmegač, V. (1991) *Der europäischen Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Niemeyer.