

Jean Verrier

Het vraagstuk van het personage

III Met wie heeft de lezer te doen?

In Tsjip 4/3+4 en Tsjip 5/2 plaatsten wij het eerste en tweede hoofdstuk van de studie Les débuts de roman van Jean Verrier. Deze betroffen de zogenaamde 'paratekst' - alles wat je over een boek hoort, vermoedt of weet vóór je het boek opendoet - en de eerste bladzijden van het 'voorwerk'. Die bladzijden geven de lezer aan in en op welke tijd een roman speelt. Verrier gaat aan de hand van concrete boeken uitvoerig in op tal van mogelijkheden. Hetzelfde doet hij in deze aflevering: hij geeft aan hoe een personage zich aan de lezer aanbiedt. De vertaling is wederom van Henriëtte Lieber-Bossinade en Véronique Driedonks, de tekstbewerking van Wam de Moor.

De "klassieke" romanschrijver (uit de XIXe eeuw) neemt zijn hypothetische lezer mee terwijl hij zijn verhaal grift in de Historie en de wegen aangeeft die de wereld die iedereen kent verbinden met de wereld van de fictie. Dit alles om zijn lezer ertoe te brengen de "ander" te ontmoeten, het romanpersonage op wie de romanschrijver zichzelf min of meer geprojecteerd heeft en met wie de lezer zich in meerdere of mindere mate zal identificeren. Het personage is voor Robbe-Grillet een achterhaald begrip (*Pour un Roman nouveau*, "Idées-Gallimard", bladzijde 31), maar vindt nog aftrek bij de meerderheid van onze tijdgenoten en waar hij dreigt te verdwijnen, of liever gezegd zich te transformeren in de Nouveau Roman, komt hij in de "klassieke" roman nog sterk naar voren. Het zijn deze verschillende kenmerken die we eerst gaan bestuderen. Daarna gaan we de kwestie van het personage onderscheiden van het vraagstuk over persoon en onderwerp waardoor de boodschap uitgedragen wordt.

1 Het personage

1.1 De manier van aanduiden

Allereerst gaan we bestuderen op welke manier de personages in het begin van romans worden aangeduid: familienaam, voornaam, bijnaam, functie, enzovoorts. Het corpus van de incipits (= aanvangspassages) uit de *Rougon-Macquart* - reeks biedt een grote verscheidenheid aan gevallen.

Uit de incipits van de *Rougon-Macquart* halen we vijf familienamen: *Lantier* (7), *Chantreau* (12), *Roubaud* (17), *Saccard*, *Champeaux* (18), die allen naar mannen verwijzen, maar we mogen de namen in de titels niet vergeten: *Mouret* (5), *Eugène Rougon* (6), *Pascal* (20), allen vergezeld van een titel: *Abt*, *Excellentie*, *Doctor*, die eveneens steeds naar mannen verwijzen. We

moeten ook de overkoepelende titel niet vergeten: *Rougon-Macquart* (die in 1 opnieuw wordt genoemd). We merken op dat de drie familienamen *Chantreau*, *Roubaud*, *Champreaux* op elkaar rijmen en een tegenstelling vormen met de familienaam *Saccard* (die rijmt op *Macquart*).

In vijf van de twintig incipits is het eerste woord een voornaam: *Désirée* (4), *Gervaise* (7), *Denise* (11), *Claude* (14), *Jean* (15), dus drie voornamen van vrouwen tegen twee voornamen van mannen (maar we kunnen er nog *Octave* aan toevoegen [10]). En niet te vergeten de titels: *Nana* (9). Men vindt ook een bijnaam: *la Teuse* (5) en een functie (of titel, of "rol"): de *President* (6). Eén enkele keer wordt het personage aangeduid door *een man* (13) en één keer door het onbepaalde voornaamwoord *men* (1).

In het begin van veel romans uit de XIXe eeuw wordt het personage aangeduid door de omschrijving *een man* (in zeldzamer gevallen *een vrouw*):

Tegen het einde van de maand oktober van verleden jaar trad een jongeman het Palais Royal binnen (...)

La Peau de chagrin, Balzac.

Pas een zestigtal bladzijden verder ontmoet hij een vriend en wordt hij door deze aangesproken: *Hé, daar hebben we Raphaël!* Pas dan en op deze manier verneemt de lezer de voornaam van de hoofdpersoon van de roman, die tot dan toe slechts *de jongeman*, *de jonge ongelovige*, *de onbekende* enz. was. Vanaf dit moment duidt de verteller het personage aan met zijn voornaam. We moeten op een andere ontmoeting wachten, vijftien bladzijden verder, om de familienaam van Raphaël te vernemen: *de Valentin*.

De vierde alinea van *L'Education sentimentale* (Flaubert) begint aldus: *Een langharige jongeman van achttien jaar met een album onder zijn arm (...)* en de volgende alinea begint met: *De heer Frédéric Moreau die net zijn eindexamen had gehaald (...)* zonder dat iets in de fictie deze nadere informatie rechtvaardigt, daar de naam en voornaam van het personage direct door de verteller worden gegeven. Het willekeurige van deze plotselinge onthulling van de naam van het personage is nog veel opvallender in de formuleringen die men op de vierde bladzijde van *For whom the bell tolls* (Hemingway) aantreft: *De jonge man die Robert Jordan heette had erge honger en was onrustig*. In het voorbijgaan merken we op dat in deze laatste roman, evenals in het begin van *La Peau de chagrin*, de jonge man tegenover een oude man is geplaatst.

Een opdracht

Vijf van de zeven romans van De Maupassant geven meteen in de incipit de naam van het personage: *Jeanne* (*Une Vie*), *Georges Duroy* (*Bel Ami*), *Vader Roland* (*Pierre et Jean*), *Meneer Patissot* (*Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*), *Massival* (*Notre Coeur*, waarvan het incipit in het bijzonder

interessant is door de manier waarop de personages worden aangeduid).

Verwerkingsopdracht

1. Vergelijk de vier manieren waarop de mannen in deze incipits worden aangeduid (vergeet niet de samenhang met de titel) en beoordeel hoe de uitwerking ervan op de lezer per geval verschilt. Plaats dit tegenover het effect van de aanduiding van het vrouwelijk personage. Dezelfde vraag voor de incipits van de *Rougon-Macquart*.
2. Ga verder met lezen van het begin van romans waarin het personage wordt aangeduid door een algemene benaming van het soort "een jonge man" (men zou dat het motief van de onbekende kunnen noemen) tot aan het moment waarop hij een naam krijgt en geef aan op welke manier dit gebeurt (tijdens een ontmoeting met een ander personage of rechtstreeks door de verteller). Zoek ook naar het begin van romans waarin de jonge man eerst een oude man ontmoet (*La Peau de chagrin*, *For whom the bell tolls*, *Germinal*...).

1.2 Het lichaam van het romanpersonage

In het begin van *L'Education sentimentale*, Flaubert, vernemen we dat Frédéric Moreau een langharige jongeman van achttien jaar is. Arnoux, zijn gesprekspartner, is een kerel van een jaar of veertig met kroeshaar, dus hier zien we dezelfde omschrijving: leeftijd, haardracht. Pas daarna wordt er gesproken over het postuur en de kleding van Arnoux. Mevrouw Arnoux maakt op Frédéric de indruk van een geestverschijning, zij is leeftijdloos, maar als hij het tenslotte waagt naar haar te kijken zijn het haar grote strohoed en de zwarte lokken die langs haar gezicht vallen (dat wil zeggen haar haar) die het oog van de jongeman treffen. Het is de keuze van lichamelijke kenmerken en de volgorde waarin zij worden beschreven die wij "het lichaam van het romanpersonage" zullen noemen. Het personage wordt evenzeer voorgesteld door wat er niet over hem gezegd wordt, als door wat er wel over hem wordt gezegd. Het is dan ook veelzeggend dat men geen enkele fysieke beschrijving vindt van Mersault, noch in het begin van de roman, noch in het vervolg ervan (wat gedeeltelijk wordt verklaard doordat de roman in de eerste persoon is geschreven).

2 Wat de handeling voortgang doet vinden

We hebben gezien hoe in de aanvangspassages van de *Rougon-Macquart*-reeks een calèche, wagens en een nachtkars dezelfde functie konden hebben als een personage. Wat belangrijk is in een verhaal is datgene wat de handeling voortgang doet vinden. De folklorist Propp heeft dit goed

aangetoond bij de Russische sprookjes (*Morphologie du conte*, Seuil, 1970) en men heeft zijn hypothesen uitgestrekt over de opbouw van elk verhaal, in het bijzonder van de roman.

2.1 Het personage-effect

Waar datgene wat de handeling voortgang doet vinden structuur aan de roman geeft, vormt het personage slechts een neveneffect, een illusie. Evenzo zijn het in de schilderkunst de kleur, het licht en de vorm die een schilderij maken. Ze kunnen de indruk geven van een scheepszeil, een vrouwenkleed, een gezicht (zie de impressionistische school). Ook kunnen ze op zichzelf al voldoen (zie de abstracte schilderkunst). De dichter Paul Valéry heeft gezegd dat het personage *een levend iemand is zonder organen*, een wezen gevormd door woorden of, zoals de linguïst De Saussure het wat nauwkeuriger zal omschrijven, een wezen gevormd door minimale eenheden van betekenis (semen) die kunnen veranderen (de rijke wordt arm, de dikke vermagert, de vrijgezel gaat trouwen), die van het ene personage naar het andere kunnen verschuiven, ja, zelfs van personage naar voorwerp of omgekeerd. Het is slechts de tijdelijke hergroepering van de "semen" op een bepaald moment in de vertelling die het personage-effect oplevert. Dit effect ontwikkelt zich geleidelijk in de loop van de roman. De bestudering ervan gaat dus verder dan het begin van de roman, maar het is belangrijk om te zien hoe het ontstaat.

3 Het onderwerp van de 'énonciation' of 'uiting'

Als het personage een illusie is en dat wat de roman voortgang doet vinden een structurend element, waarvan men het belang slechts kan inzien door het af te zetten tegen het totaal van de roman opgevat als een systeem, blijft er toch iets over. Namelijk dit: de taaluiting, vanwaaruit de lezer zich een betekenis vormt (of deze boodschap nu een personage, woord of een landschap vertegenwoordigt), die wel degelijk is voortgebracht door een onderwerp waarover de lezer twee soorten vragen kan stellen:

- Wie spreekt?
- Wie ziet, of wie weet?

Men is geneigd om direct te antwoorden dat het de romanschrijver is. Ja en nee, zo eenvoudig liggen de zaken niet.

3.1 Wie spreekt?

Wie vertelt het verhaal? Wie "verhaalt"? De verteller. Als het verhaal in de eerste persoon is gesteld lijkt dat antwoord voor de hand te liggen. *Vandaag is mama overleden. Of misschien was het gisteren, ik weet het niet*: over degene die spreekt, die zijn geschiedenis vertelt, komen we op de volgende bladzijde te weten dat hij Meursault heet. De verteller is Meursault. Het is niet Camus. Trouwens, Camus heeft niet iemand vermoord en is niet op het schavot gestorven. Camus is de schrijver. En Meursault die meestal wordt

voorgesteld door "ik" heeft nooit bestaan ("levend zonder organen"). Men zou dus kunnen stellen dat de romanschrijver zijn macht van verteller overdraagt aan een personage, aan de illusie van een persoon, aan een woord dat voor een persoon staat, aan "ik".

Een roman kan ook in de derde persoon beginnen: Dit is het geval met de twintig romans van de *Rougon-Macquart*. De verteller spreekt één keer in de tijdloze tegenwoordige tijd van toeristische reisgidsen (cf. incipit 1) en voor de rest altijd in de verleden tijd. Nooit neemt een personage het woord.

In *Pierre et Jean* daarentegen begint een personage direct te spreken:

VERREK! riep vader Roland opeens uit (...)

Hetzelfde gebeurt in *Pierrot mon ami* (Queneau, 1942):

Zet je bril toch af, zei Tonton tegen Pierrot, zet je bril toch af als je het smoel wilt hebben dat bij die baan past.

En in de derde alinea van *La Peau de chagrin*:

Mijnheer, uw hoed alstublieft? riep een bleek oud mannetje hem met een bitse knorrige stem toe (...)

In deze drie gevallen weet men wie er spreekt, wie de woorden tussen aanhalingstekens of achter een gedachtenstreepje uitspreekt: het zijn respectievelijk vader Roland, Tonton en een bleek oud mannetje. Het zijn personages uit de roman. Niet de verteller. De verteller is degene die zegt dat de woorden worden gesproken door dat of dat personage. De verteller is hier geen personage. Hij is het onderwerp van de overdracht van een taaluiting, terwijl vader Roland het onderwerp is van de boodschap. Wie ons het meest interesseert is "de boodschapper", maar hij is het moeilijkst te vangen.

Vrije doorgang voor de personages

Dit onderscheid tussen het woord van het personage en dat van de verteller is heel belangrijk in de klassieke roman (dit is aan het verdwijnen in de Nouveau Roman). Alles verloopt alsof de tekst van de verteller wordt opengescheurd om de tekst van de personages door te laten. Het lijkt alsof de verteller zijn macht aan de personages overdraagt, opdat deze het verhaal maken met hun gesproken woord, zoals het geval is bij het theater. Het onderscheid is zo belangrijk dat het wordt gemarkeerd door conventionele tekens: aanhalingstekens, gedachtenstreepjes en alinea's. Het verbindende "naaiwerk" springt min of meer in het oog: *riep uit, zei, riep*. De herhaling van *zet je bril af* kan worden geïnterpreteerd als een poging om dit weg te werken. Men vindt een dergelijke herhaling in andere incipits van romans van Queneau:

Denk er wel aan, mijnheer, zei ze, denk er wel aan dat het bijna tien centimeter oppervlakte heeft.

Les Enfants du limon, 1938.

Verrier, Het vraagstuk van de persoon

In beide aangehaalde voorbeelden van De Maupassant en Balzac herneemt de verteller snel en gedurende lange tijd het woord na dit eerst aan het personage gelaten te hebben (voor een simpel tussenwerpsel van één lettergreep in *Pierre et Jean*). Dit is heel anders bij de romans van Queneau. De beginpassage van *Zazie dans le métro* is beroemd geworden:

DOUKIPUDONKTAN (D'où vient qu'il pue donc tant? = hoe komt het dat hij zo stinkt?), vroeg Gabriel zich geërgerd af. Onmogelijk dat hij zich nooit wast (...)

Hier geen aanhalingstekens en toch is de verteller niet Gabriël. Dat is degene die zegt: vroeg Gabriel zich geërgerd af.

Tegen wie wordt gesproken?

En tegen wie wordt er gesproken? Gabriël praat tegen zichzelf in een innerlijke monoloog. Het vertellend-personage van *La Chute* van Camus richt zich in een Amsterdamse bar tot iemand die naast hem staat en wiens woorden niet worden vermeld:

Mijnheer, kan ik u mijn diensten aanbieden zonder het gevaar te lopen opdringerig te zijn?

Dit is te vergelijken met het begin van *La Modification* van Michel Butor, waarin de verteller zich tot de lezer lijkt te richten: *U hebt uw linker voet op de richel gezet* (...) ofschoon deze helemaal niet doet wat er van hem beweerd wordt, daar hij bezig is de roman te lezen. De illusie is nog sterker bij de incipit van de roman van Italo Calvino *Als in een winternacht een reiziger*:

Je gaat nu beginnen aan de nieuwe roman van Italo Calvino, Als in een winternacht een reiziger. Ontspan je. Concentreer je. Zet elke andere gedachte van je af. Laat de wereld die je omringt vervagen.

Reeds in het begin van *Le Père Goriot* staat te lezen:

(...) U die met uw blanke hand dit boek vasthoudt, die in een zachte leunstoel wegzakt, terwijl u tegen uzelf zegt: Misschien zal het me aangenaam bezighouden.

Als met *de blanke hand* indertijd bedoeld werd de hand van een lezeres of lezer die niet erg gewend was aan handarbeid, dan zullen heel wat hedendaagse lezers zich niet meer herkennen in deze bedrieglijke spiegel die hem wordt voorgehouden.

Voór Calvino (1979), vóór Butor (1957), vóór Balzac (1833) begint Diderot op een vergelijkbare manier zijn *Jacques le Fataliste* (ongeveer 1773):

Hoe hadden ze elkaar ontmoet? Bij toeval, zoals iedereen. Hoe heetten ze? Wat kan u dat schelen. Waar kwamen ze vandaan? Van de dichtstbijzijnde plaats. Waar gingen ze heen? Weet iemand waarheen hij gaat? Wat zeiden ze? De meester zei niets en Jacques zei dat zijn kapitein zei dat alles wat ons hierbeneden aan goede en kwade dingen overkomt daarboven geschreven stond.

In het begin zwijgen de personages. Het is de verteller die spreekt, waarbij hij schijnbaar het spelletje van vraag en antwoord speelt. Van de meester naar Jacques, van Jacques naar de kapitein, van de kapitein naar het "men zegt" van de volkswijsheid trekt het gesprokene zich terug, vloeit het terug naar zijn bron en daarmee het onderwerp van de over tebrengen boodschap. Wat hem doet ophouden is dat wat geschreven staat (*daarboven geschreven*). Dan kan het verhaal beginnen, de personages nemen het woord:

DE MEESTER

Dát is een groot woord

Wie zegt DE MEESTER? Het conventionele karakter van het opschrift zou ons, net als bij een toneelstuk, kunnen richten naar een andere pool van de vertelling: die van de schrijver, een pool waarvanuit het verhaal is opgezet, van waaruit de macht van de vertelling is verdeeld. Men zou aan deze pool of aan deze instantie de ordening van de hoofdstukken kunnen toeschrijven, en de inscriptie van de "I" op de eerste bladzijde van bepaalde romans, net boven het incipit. Zeker, je zult zeggen dat het de auteur is, de romanschrijver die dit alles schrijft; maar deze polen, of instanties, of rollen zijn enigszins te vergelijken met voornaamwoorden, of andere grammaticale categorieën, in de gangbare communicatie.

De hemel van de fictie

Dat wat geschreven is vormt, net als in iedere andere roman, ook in *Jacques le Fataliste* hetgeen wat de lezer onder ogen heeft en waarmee hij een betekenis vormt, en het zijn de woorden van de personages die zich *daarboven* bevinden in de hemel van de fictie. Hier nemen de personages slechts het woord om te zeggen dat zij het product zijn van het schrijven. Deze op het papier achtergelaten sporen zijn niet de sporen van een daarvoor gesproken woord. In den beginne was er het schrift.

Zelfs de lezer is, als hij twee bladzijden verderop in de tekst verschijnt: *U ziet, lezer, dat ik al goed op weg ben (...)*, een fictie. En het is slechts op een fictieve manier dat hem het woord wordt gegeven: *-En waar gingen ze heen? -Dit is nu al de tweede keer dat u me dat vraagt* (zie de eerste alinea). Maar als de lezer, omdat hij vertegenwoordigd is, in het domein van de fictie wordt opgenomen, trekt hij de verteller, degene die zegt *Dit is nu al de tweede keer dat u me dat vraagt*, erin mee. Wie zit er dus "achter" de verteller? Wie is de "ware" verteller? De literaire communicatie is van dien aard dat als de lezer denkt dat de "boodschapper" zich rechtstreeks tot hem richt de illusie het sterkst is.

Verwerkingsopdracht

Onderscheid in het begin van romans het woord van de personages en van dat wat de verteller zegt. Zoek de romanschrijvers die aan het een of aan het ander de voorkeur geven en kijk tot welk tijdperk ze behoren (bijvoorbeeld het woord van de personages: Queneau; wat de verteller zegt: Zola). Bestudeer in het bijzonder het begin van romans *in medias res* die aanvangen met de woorden van een personage en beoordeel de manier waarop de verteller de draad van het verhaal weer opneemt.

Wie ziet? Wie weet?

In een in de eerste persoon gesteld verhaal is degene die het verhaal kent tegelijk degene die spreekt, degene die "ik" zegt, omdat het om zijn eigen verhaal gaat, en als hij niet veel bijzonders weet (*ik weet niet* zegt Meursault al in de tweede zin), als hij geen belang stelt in de kleur van het haar of in de ogen van zijn maîtresse, zoals het geval is bij Meursault voor Marie, dan komt de lezer daar niets over te weten. Het zijn deze beperkingen, het gebrek aan informatie die de illusie van authenticiteit wekken. Authentiek want incompleet. Tot in het extreme doorgedacht bestaat het risico dat er helemaal geen verhaal meer is, behalve dat van het schrijven van een verhaal dat niet bestaat, en de lezer loopt dan kans zich gefrustreerd te voelen. Een experiment in je beperken, beproefd door hedendaagse schrijvers (kan men ze nog "romanschrijvers" noemen?).

Het spel van het perspectief

In het andere uiterste geval lijkt het verhaal in bepaalde, in de derde persoon en verleden tijd gestelde romans (zie de *Rougon-macquart*), geen verteller te hebben. Gedurende de strenge winter van 1860 vroom de Oise dicht (...): wie zegt dit? Hoe weet men dit? Iedereen weet het, het is een historische waarheid, zoals: Op 15 mei 1796 trok generaal Bonaparte Milaan binnen (...) (*La Chartreuse de Parme*). In dit geval lijken de gebeurtenissen zichzelf te vertellen, zegt de linguïst Benveniste:

In het eerste geval (*L'Etranger*) kan men zeggen dat het verhaal is geschreven vanuit het perspectief van het personage Meursault (intern perspectief), maar dat dit niet zo is in het geval van *La Débâcle*. Uitdrukkingen als *een jongeman*, *schijnt*, *misschien*, *ongetwijfeld*, *waarschijnlijk* zijn tekens van een extern perspectief ten opzichte van het personage (intern gezichtspunt). Let wel op: als de roman vanuit het perspectief van een personage geschreven is ziet deze de overige personages van buiten af (extern gezichtspunt), zodat de hierboven genoemde tekens van extern perspectief dan dienen om het intern perspectief zeker te stellen.

Dit spel van het perspectief is de eigenlijke materie waarmee de roman, de diepgang ervan, wordt gevormd. Het is enigszins vergelijkbaar met datgene wat men in de schilderkunst "la pâte" noemt. Maar het is niet slechts een spel. De inzet is aanzienlijk, want het is de manier waarop het verhaal wordt verteld die het zijn betekenis geeft: Meursault herkent zijn geschiedenis niet als deze wordt verteld door zijn rechters. En het is geen toeval als vele in de eerste persoon gestelde romans vanuit het perspectief van "marginalen" geschreven zijn: een ter dood veroordeelde (*L'Etranger*), een overspelige vrouw (novelle van Camus), een gifmengster, een humeurige oude man (*Thérèse Desqueyroux*, *Le Noeud de vipères*, Mauriac), een nazi (*La mort est mon métier*, Robert Merle), enz. De romanschrijver laat op die manier zijn lezers in het vel kruipen van een personage dat heel ver van hem verwijderd is.

Bepaaldheid en variatie

Let evenwel nog op twee dingen: Ten eerste kunnen in de derde persoon gestelde romans worden geschreven zijn vanuit een bepaald perspectief. Ten tweede kan dit gezichtspunt variëren in de loop van de roman (vergelijk het begin van *Madame Bovary* met het vervolg van de roman), en het komt in het begin van romans voor dat een beschrijving zonder perspectief enige alinea's verder plotseling wel een duidelijke "point of view" heeft door middel van een personage. Dit gezichtspunt heeft een effect met terugwerkende kracht op wat voorafgaat (zie de eerste bladzijde van de roman van Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*).

Om romans op te sporen met een in de derde persoon gesteld perspectief hoeft men slechts de tekst in de eerste persoon te herschrijven. Dit is eenvoudig te doen met het begin van *La Femme adultère* (*L'Exil et le Royaume*, Camus)":

Een magere vlieg vloog rond in de bus (...). Janine verloor hem uit het oog en zag hem vervolgens neerstrijken op de hand van haar man (...). Janine keek naar haar man. Met de haarpielen die laag in zijn smalle voorhoofd waren ingeplant, zijn brede neus en onregelmatige mond, leek Marcel op een mokkende faun. Bij iedere kuil in de weg voelde ze hem tegen zich aan hotsen.

Via het personage Janine ziet, voelt, kent de lezer het verhaal. Het beeld van Marcel is misschien gechargeerd: het wordt getekend door Janine. Het is belangrijk dit te weten bij een novelle getiteld: *La Femme adultère*. Maar, als de novelle *Jonas ou l'Artiste au travail* op verschillende plaatsen op de eerste bladzijde geschreven lijkt vanuit het perspectief van Jonas ("Dat, zo zei hij, dat is geluk hebben!" Hij dacht in werkelijkheid: "Het is een ophoudelijk geluk": om dat wat hij zegt te kunnen stellen tegenover hetgeen hij denkt, moet men wel in zijn huid zitten), is dit op andere plaatsen moeilijk over te zetten in de eerste persoon. In de tweede alinea wordt een boodschap als: *Hij toonde zich een beetje meer verbaasd (...)* dan: "Ik toonde me een beetje meer

verbaasd", daar waar het werkwoord "tonen" een blik van buitenaf veronderstelt. Welnu, deze onduidelijkheid in het perspectief laat de vraag omtrent de identificatie met de auteur Camus van dit personage (dat verscheurd wordt tussen het voor zijn kunst noodzakelijke alleen-zijn en zijn solidariteit met zijn vrienden) onbeantwoord. Om bij Camus te blijven, in het begin van *La Peste* valt op hoe een "men" (*men moet toegeven*) reeds vanaf de tweede alinea de kroniek van de gebeurtenissen in Oran op zich neemt, vervolgens gebeurt dit vanaf de derde alinea door een "ons" (*ons kleine stadje*). Hier is het effect met terugwerkende kracht aanwezig.

Het begin van *L'Education sentimentale* wordt in de loop van het verhaal steeds meer vanuit Frédéric's gezichtspunt geschreven, maar de eerste alinea's blijven zonder perspectief. De vierde alinea begint met het kenmerkende *een jongeman*. Even later leest men:

Door de mist keek hij met aandacht naar kerktorens en gebouwen, waarvan hij de naam niet kende. Toen omhelsde hij met een laatste blik het eiland Saint-Louis, de Cité, de Notre-Dame. En weldra, terwijl Parijs uit het zicht verdween, slaakte hij een diepe zucht.

Het eiland Saint-Louis, de Cité, de Notre-Dame, Parijs zijn vier toponiemen die in volgorde van toenemende algemeenheid zijn gerangschikt. Daarentegen worden de andere gebouwen, omdat de jongeman die niet bij naam kent, evenmin door de schrijver benoemd. Zij blijven in *de mist* liggen, de mist van de vertelling die de fictie schijnt binnen te dringen. Dit motief van de mist (of van de duisternis) waaruit de geschiedenis opduikt komt tamelijk veelvuldig voor in het begin van romans, en Calvino parodieert dit in de hierboven genoemde roman:

De roman begint op een station, een locomotief blaast, het gesis van een zuiger overdekt het begin van het hoofdstuk, de eerste alinea gaat gedeeltelijk schuil achter een rookwolk.

(vanuit dit standpunt te vergelijken met het begin van *L'Emploi du temps*).

3.2 Degene die weet is niet altijd degene die spreekt

Is degene die in de eerste persoon gestelde romans spreekt, vertelt ook altijd degene die weet, dit is niet het geval in de romans die in de derde persoon zijn gesteld, en dat geldt zelfs niet voor de tekst van de verteller.

Neem bijvoorbeeld het begin van *La Condition humaine* (Malraux):

Zou Tchen proberen het muskietennet op te lichten? Zou hij er dwars doorheen steken? Zijn maag krampte van angst (...). In zijn zakken omklemden zijn aarzelende handen, rechts een gesloten scheermes, links een korte dolk (...). Hij liet het scheermes los, waarvan de achterkant in zijn krampachtige vingers drong (...).

Hoe kan men al deze gevoelens invoelen als men niet in "de huid van het personage" zit, de huid waarvan zoveel sprake is, alsof deze slechts er bij gehaald wordt om goed tot het publiek te laten doordringen dat de verteller zich erin heeft opgesloten? Deze zelfde lichamelijke, intieme gevoelens beheersen de eerste bladzijden van *La Modification* (*je voelt je spieren, je pezen*) (...). De roman is hier sterk vanuit een perspectief geschreven. Maar het onder woorden brengen van de intieme gedachten van Tchen (die niet de persoon is waar de roman van Butor om draait) kunnen moeilijk aan hem worden toegeschreven. Het is moeilijk te geloven dat hij tegen zichzelf zou kunnen zeggen:

(...) onder (mijn) opoffering voor de revolutie krioelde een wereld van afgronden waarbij vergeleken deze van angst doordrenkte nacht niets dan licht was.

Dit onderscheid tussen het weten en het spreken komt duidelijker naar voren in het geval van bandopnamen met levensgeschiedenissen uit de literatuur erop, waarin een vaak ongeletterd persoon (*Mémé Santerre*) haar leven verteld aan een journalist (Serge Grafteaux) die van deze kennis gebruik heeft gemaakt om "haar zich te laten uiten"... in de taal van de journalist:

Ik ben geboren op 23 december 1891. Mijn moeder vertelde mij dat die avond een scherpe en ijzige noordoostenwind over ons mijnwerkershuisje joeg, daarbij wolken witte poeder meesleurend die aan de bakstenen muren bleef kleven en onder de deuren doorwoei...

Editions Marabout, no. 800

Men kan er iets onder verwedden dat noch Mémé Santerre, noch haar moeder ooit deze woorden hebben gesproken. Philippe Lejeune heeft in zijn boek met de betekenisvolle titel: *Je est un autre* (= Ik is een ander) (Seuil, 1980) aangetoond dat dit onderscheid in de meest klassieke romanliteratuur voorkomt: de "ik" die schrijft is niet degene die spreekt, noch degene die voelt, of "leeft". Zoals in het begin van *Jacques le Fataliste* is het het schrijven (van de journalist of romanschrijver) dat de illusie wekt van een tussenpersoon die de woorden overbrengt (Mémé Santerre heeft hem verteld dat haar moeder haar heeft verteld dat...).

Het is slechts een klein onderscheid, maar het belangrijkste is dat de vraag in ieder geval gesteld wordt, want het illusie-effect is zeer sterk. Sommige lezers trappen er blindelings in. Anderen laten zich verleiden, maar kennen wel de regels van het spel. Dát is het hele verschil.