

Jean Verrier

Kenschetsing van het begin van romans 3

Vanaf Tsijp 4/3 + 4 plaatsten wij de eerste hoofdstukken 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 werk opendoet - , de eerste bladzijden van het 'voorwerk' en de personages. In deze aflevering leest u het derde en laatste deel van Verriers schets van de geschiedenis van dé roman. Verrier analyseert voor u op de inmiddels bekende wijze het begin van enkele moderne romans uit de Franse literatuur. De vertaling is wederom van Henriëtte Lieber-Bossinade en Véronique Driedonks. Dees Maas en Wam de Moor namen de tekstbewerking voor hun rekening.

Het heden

In ons vluchtige overzicht van de beginverhalen van romans door de geschiedenis heen, zijn we nu aangekomen bij de 20e eeuw. In feite hebben we deze eeuw nooit verlaten, want alle lectuur van het verleden heeft als uitgangspunt het heden: het zijn immers onze twintigste-eeuwse ogen die deze oude verhalen opnieuw lezen. In *La Peau de chagrin* van Balzac (zie Tsijp 6/2 red.) kunnen wij overeenkomsten vinden met *La Modification* van Butor, maar dat komt niet omdat Balzac zijn tijd vooruit was of omdat Butor achterloopt: wij kunnen deze lijn trekken omdat die kenmerkend is voor de 'moderne' werken en omdat wij in de kunstwerken die de geschiedenis ons heeft nagelaten, datgene kunnen lezen wat de tijdgenoten van het werk er niet in konden lezen.

In het huidige aanbod van romans vinden we beginverhalen in de stijl van Balzac: sterk verankerd in een plaats en tijd en erop gericht om de lezer in de huid van de personages te doen kruipen.

We vinden tegenwoordig ook andere beginverhalen die onze gewoonten verstoren. Beginverhalen die ons verhinderen de eerste pagina's over te slaan omdat het verhaal dat daarop volgt ons net zo verwarrend lijkt als het begin: je zou gaan denken dat het romans 'zonder kop of staart' zijn. Toch zijn er heel geleidelijk in deze 'nieuwe' beginverhalen overeenkomsten te ontdekken met oudere vormen en in andere gevallen 'roesten' beginverhalen van romans - die misschien iets te bewust in strijd zijn met de traditie - vast en worden zo 'oude nieuwe verhalen'.

Het oude en het nieuwe: M. Butor

Aan het begin van Butors boek *La Modification* vinden we het motief voor de entrée, het thema van de reis, de geleidelijke bekendmaking van een personage, de invoering van een perspectief binnen het woordveld, zoals zoveel elementen die we reeds tegengekomen zijn in *Les-Rougon-Macquart*, Jacques

le Fataliste, Le Rouge et le Noir en La Condition Humaine...

Het verschijnsel dat de lezers van 1957 het meest verraste, komt tegenwoordig voor als de systematisering van de motiverende functie van het beginverhaal van *La Peau de chagrin*. Het jaar vóór de verschijning van dit boek heeft Butor een roman uitgegeven die in de tijd verankerd is als een meesterwerk van Proust: *L'Emploi du temps*. Deze roman begint ook met een zeer krachtige en originele plaatsaanduiding: een gedetailleerde schets van de plattegrond van een denkbeeldige stad waarin de roman zich afspeelt. In het midden van de rechterpagina is alleen het volgende geschreven: *1. De aankomst*. De lezer moet de pagina omslaan om te kunnen lezen over de aankomst, verteld in de eerste persoon enkelvoud, van een reiziger op het station van Bleston.

De beginregels: *Les lumières se sont multipliées* doen denken aan de roman van Edouard Dujardin *Les Lauriers sont coupés* (1887): *Vederlicht, rood, verguld, het koffiehuis; de fonkelende ijsmassa; een ober met een wit schort (...), een roman die James Joyce heeft erkend als zijnde één van de bronnen voor de vorm van zijn werk Odysseus*. En het ontwaken van de reiziger: *beetje bij beetje heb ik mij losgemaakt uit mijn slaperigheid*, heeft veel weg van dat van de reiziger in *La Modification*: *Uw ogen zijn nog niet helemaal geopend, alsof er een lichte nevel over hangt (...)* - ook al arriveert de reiziger in het ene geval en vertrekt hij in het andere. Dit verhaal doet ook denken aan de toestand van slaapdrunkenheid waarin de verteller verkeert aan het begin van het boek *A la recherche du temps perdu*.

Verwerkingsopdracht:

Zoek het motief voor het ontwaken in de beginregels van de roman.

De verschillende tijdsaanduidingen die op de eerste pagina van *L'Emploi du Temps* worden gebruikt zoals *MEI, oktober, 1. donderdag 1 mei* (zie het hoofdstuk 'Tijd'), zijn relatieve tijdsaanduidingen zonder één enkel jaartal en alleen aan de hand van de woorden die verwijzen naar de spoorlijn kunnen we bij benadering het verhaal in de 20e eeuw situeren. Deze tijdsaanduidingen bereiken hetzelfde effect van precisie en van onduidelijkheid als het effect dat bereikt wordt met een gedetailleerde plattegrond van een denkbeeldige stad; het zijn effecten die bij de lezer een zeker gevoel van onbehagen teweegbrengen. Zo smelten het traditionele en het nieuwe samen in het begin van deze roman.

Wie is wie? A. Robbe-Grillet, S. Beckett, M. Duras

Andere beginverhalen van moderne romans kunnen de lezer nog meer van de wijs brengen, zoals het begin van de roman van Robbe-Grillet *In het labirint* (1959), waarin men na een woord vooraf aan de lezer, getekend door A.R.-G. het volgende kan lezen:

Ik ben hier alleen, nu, lekker beschut. Buiten regent het, buiten loopt men in de regen (...).

De vragen zijn nog altijd dezelfde: wie? *Ik*; waar? *hier*; wanneer? *nu*, maar de antwoorden hebben de meest extreme vormen van de 'discours' aangenomen (volgens Benveniste). Geen enkele datum, geen toponiem. Enkele regels verderop verwijst het woord *asfalt* (*nat asfalt*) naar de moderne wereld van de automobiel. Maar dit woord blijft een beetje op de achtergrond, ook al wordt het herhaald. Toch kan de lezer zich nog identificeren met deze verteller die, net als hij, warm loopt voor het verhaal, en, net als hijzelf, bezeten is van literatuur. Dit wordt al wat moeilijker bij de derde zin: *Buiten schijnt de zon (...)* en even verderop: *Buiten sneeuwt het (...)*. De lezer kan door de bomen het bos niet meer zien; door al deze aanduidingen kan hij geen precieze plaats of een precies tijdstip vaststellen. Er is geen andere tijd of plaats dan welke in het boek vermeld staat. De verteller zegt wat hij wil, wat hij kan, en hij kan alles zeggen. Als hij wil dat wij het tegenovergestelde geloven, bedriegt hij ons en probeert hij ons voor de gek te houden.

Laten we *L'Innommable* van Samuel Beckett (1953) voor ons nemen. We vinden er geen woord vooraf, geen hoofdstukaanduidingen, geen opdracht en geen citaat: *Waar nu? Wanneer nu? Wie nu? Zonder me het te vragen. Ik zeggen.*

Net als in de beginregels van de voorgaande roman worden de drie vragen *waar? wanneer? wie?* ook hier gesteld, maar meer expliciet, meer in een primitieve vorm dan in de vorm van de antwoorden: *hier, nu, ik*. De vraag hoe te beginnen wordt rechtstreeks gesteld:

Zo had het kunnen beginnen (...). Het lijkt alsof ik praat, maar ik ben het niet, over mijzelf, maar het gaat niet over mij. Om te beginnen enkele generaliseringen. Hoe te handelen, hoe zal ik handelen, wat moet ik doen, in de situatie waarin ik nu verkeer, hoe moet ik te werk gaan? (...) Ik zal niet alleen zijn, de eerste tijd. Natuurlijk ben ik het. Alleen. Dat is snel gezegd. Je moet het ook snel zeggen. En weet men het ooit, in een soortgelijke duisternis? Ik zal gezelschap krijgen. Om te beginnen. Een paar hansworsten. Ik zal ze meteen uit de weg ruimen. Als ik dat kan (...) Het zou het makkelijkst zijn om niet te beginnen. Maar ik ben verplicht om te beginnen. Dat wil zeggen dat ik verplicht ben om verder te gaan (...) ik moet net doen of er een begin is aan mijn verblijf hier, al was het alleen maar voor het goed doen verlopen van het verhaal (...).

Het is jammer dat we dit begin in gedeelten moeten citeren, want het is een betoog dat almaar doorgaat. Het is een beschouwing over de *ik* die praat (de verteller, *ik ben het niet*, wie is het dan wel?), over de personages (*de hansworsten*), het begin (dat altijd een vervolg is), en verderop in de tekst vinden

we nog een beschouwing over de objecten (*Allereerst de vraag: zijn die nu echt nodig? Wat een vraag. Maar ik zeg wel eerlijk dat je erop bedacht kunt zijn*). Geen tijdsaanduidingen, geen plaatsaanduidingen en een zeer problematisch personage.

Malone is er. Van zijn dodelijke levendigheid zijn nog maar enkele sporen over. Met waarschijnlijk regelmatige tussenpozen komt hij bij me langs, behalve wanneer ik bij hem langs ga (...). Op één van die dagen zal ik hem eens toespreken, en zal ik hem zeggen, ik weet het niet, ik zal er wel op komen als het moment daar is. Er zijn hier geen dagen, maar ik maak gebruik van de formule.

Een stem, niemand weet waar vandaan, zoekt een personage waarin hij vlees kan worden. Hiervoor wendt de stem 'formules' aan, traditionele formules; maar kan men jonge wijn in oude wijnzakken gieten? Het theater zal Beckett een voorlopige oplossing bieden; daar hebben de stemmen tenminste ook een lichaam.

Net als Beckett stapt ook Marguerite Duras over naar het theater en vervolgens naar de film, om later weer terug naar het boek te keren. Elk nieuw verschenen werk van haar is het vervolg van een ander werk, dat dikwijls in een andere medium is gerealiseerd. En de beginverhalen van enkele van haar romans hebben veel weg van scenische aanduidingen voor het theater of voor de film:

Bewolkt weer.

De baaien zijn gesloten.

(Détruire dit-elle, 1969).

Dit kan worden vergeleken met het begin van het boek *Passacaille* dat datzelfde jaar werd uitgegeven door Robert Pinget:

De rust. Het grijs van de lucht. Geen remous. Iets in het mechanisme moet gebroken zijn maar niets verraadt dat. De klok staat op de schouw, de wijzers geven de tijd aan.

Hier lijkt de verteller zichzelf zoveel mogelijk op de achtergrond te houden: geen enkel persoonlijk voornaamwoord, geen enkel werkwoord in de eerste persoon. Wanneer de verteller openlijk het woord neemt in de eerste persoon enkelvoud zoals in de romans van Robbe-Grillet en van Beckett die we hierboven hebben geciteerd, zijn er zeker aanduidingen van hun persoonlijke uitingen te vinden. Zo lezen we in de beginregels van de succesroman *L'Amant* van Marguerite Duras (1984):

Eens, toen ik reeds op leeftijd was, is, in de hel van een openbaar gebouw, een man naar mij toegekomen.

De drie vragen Wanneer? Waar? Wie? worden op een zeer verfijnde wijze beantwoord: *op een dag, een openbare plaats, een man, ik, en de plaats: de hal*

van een openbaar gebouw (hotel? station? ziekenhuis? theater? museum? paleis?...) doet denken aan de plaats waar de tragedies van Racine zich afspeelden. Meteen al vanaf het begin wordt de roman een topper wat hem onderscheidt van de andere romans van Duras (vergelijk bijvoorbeeld het begin van *l'Amant* met dat van *Un barrage contre le Pacifique* [1950] en *Le Marin de Gibraltar* [1952]).

Dat spreekt: N. Sarraute, R. Pinget

Wanneer er geen plaatsaanduidingen zijn en wanneer de tijd los staat van de Historie, hangt het verhaal nog maar aan één zijden draadje vast: dat van het gesproken woord. Het woord van de 'ik', of wanneer 'de ik een ander is', het gesprokene, conversaties en 'sub-conversaties'. Vanuit dit oogpunt zijn de titels van verschillende romans van Nathalie Sarraute veelzeggend: *Vous les entendez?* (1972), *disent les imbéciles* (1976), en de bundel met korte teksten, getiteld *L'Usage de la parole* (1980).

Terwijl de romanschrijvers van de 19e eeuw de personages slechts op zeer gereserveerde wijze aan het woord lieten, met name in de beginregels (zie hiervoor het 'Zut!' van *Pierre et Jean*), lijkt het gesproken woord toch weer terrein te winnen in bepaalde moderne romans waarin de conventionele barrières (aanhalingstekens, koppeltokens, alinea's) met het gesproken woord van de verteller zijn opgeheven. Hieronder lezen we de beginregels van een roman van Pinget, *Clope au dossier* (1961):

Dat alleen zijn geen voorwaarde was. En ook geen roeping zegt Morin niets anders dan verdwazing hetgeen alles verklaart, ze zullen hem wegvoeren maar er is zo schijnt een verklaring van de arts of van de familie of van een advocaat of van God weet wie voor nodig.

Racine laat drie van zijn tragedies in medias res beginnen, bijvoorbeeld: *Ja, het is Agamemnon, het is jouw koning die jou wakker maakt.* (Iphigénie). Maar Pinget gaat nog verder, want hij laat het begin van de repliek weg; in deze repliek zijn de verleden tijd en het 'dat' de aanduiding voor een uiteenzetting in de indirecte rede. Op de bladzijde die daarop volgt, lezen we: *Dat dat dus geen voorwaarde was (...) Mortin zei dat hij de moeder goed gekend had (...).*

Het einde van het begin? C. Simon

Claude Simon houdt zich meer bezig met het beeld dan met het woord, maar verschillende van zijn romans hebben met het boek *Clope au dossier* gemeen dat zij geen begin hebben. Hieronder volgen de eerste regels van *Histoire* (1967), een boek dat zonder hoofdletter begint (maar wel lichtjes inspringt), na een citaat van Rilke:

*Dat groeit ons boven het hoofd. Wij organiseren het.
Dat valt in brokstukken uiteen.
Wij organiseren het opnieuw en vallen
Zelf in brokstukken uiteen.
één van hen raakte het huis bijna en in de zomer
toen ik nog tot laat in de nacht doorwerkte gezeten aan
het open venster kon ik haar zien of tenminste haar
laatste takken verlicht door de lamp met hun blaadjes
die leken op veertjes zwak trillend tegen de achtergrond
van de duisternis, de ovale blaadjes onwerkelijk
hardgroen gekleurd door het electrische licht en nu en
dan als pluimpjes bewegend als waren zij plotseling
vervuld van een eigen beweging (...)*

Het begin van *Palace* dat vijf jaar eerder werd gepubliceerd, is, hoewel minder abrupt, in dezelfde stijl geschreven:

1. Overzicht

En op dat moment was, in een plotselinge dwarreling van lucht die meteen weer verstarde (in die hoedanigheid -de vleugels weer in de plooi, geheel onbeweeglijk- zonder dat zij hem hadden zien aankomen, alsof hij niet tot aan het balkon was gevlogen maar plotseling was verschenen, belichaamd door de toverstaf van een illusionist), één van hen neergestreken op de balkonleuning, enorm groot (waarschijnlijk omdat men ze altijd alleen maar in de verte ziet) en buitengewoon zwaar (als een porseleinen duif, dacht hij). (...)

Dit *moment* dat genoemd wordt, verwijst naar een gebeurtenis die al heeft plaatsgevonden nog voordat het verhaal begint. In het begin wordt het geruis of getril van lucht of veren genoemd, zoals in het begin van *Histoire* trillende blaadjes veertjes worden genoemd en blaadjes pluimpjes. De roman beschrijft geen continue tijdsduur meer, maar slechts momenten (vergelijk Robbe-Grillet: *Instantanés*, 1962), in de trant van een poëtisch experiment. Toch heeft het letterlijk en figuurlijk geschiedenis geschreven, want geleidelijk aan komt men erachter dat *Le Palace* naar de Spaanse Oorlog verwijst en dat *La Route des Flandres* verwijst naar de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk. Deze nieuwe manier om verhalen te vertellen of om over de Geschiedenis te vertellen, beter gezegd, deze moeilijkheid om een begin hiervoor te vinden, staat misschien wel in verband met de ingrijpende veranderingen in onze samenleving die de Tweede Wereldoorlog met zijn volkerenmoord veroorzaakt heeft en met de komst van de atoomwapens; kortom, het staat misschien in verband met het perspectief dat aan onze Historie een vroegtijdig einde zou kunnen komen.

Elk in woorden gevat parcours stelt, vooral wanneer het slechts een vluchtig overzicht betreft zoals wij net hebben afgesloten, klaarblijkelijk een realiteit in een bespottelijk daglicht; een realiteit die zoveel complexer is en vol tegenstrijdigheden zit. Dit is vaak het geval aan het einde van een roman, als we de indruk krijgen, bij het lezen van het 'verhaaltje', dat we weer terug worden gestuurd naar het begin van de roman.

Conclusie

Laten we, met deze slag om de arm, simpelweg constateren dat alles zo verloopt alsof de vorm die de roman vandaag de dag heeft aangenomen, overeenkomsten vertoont met de vorm van zijn voorlopers die wij hebben bestudeerd. Het begon allemaal met anonieme voorlezers, met een polyfonie van versies die geleidelijk aan samengebundeld werden tot een romanesk verhaal dat verankerd werd in een plaats, in een tijd, met een spreker die zijn personages voor hem op de voorgrond schoof; nu zijn we hier weer terug bij een stem die naar zijn eigen ik op zoek is, een 'onnoembare'. Na eerst een moeilijke start te hebben doorgemaakt met de overgang van de mondelinge naar de schriftelijke overlevering, van de efemere stem naar de in een boek op papier vastgelegde tekst, stuit de fictionele literatuur vandaag de dag op een nieuw facet: de nieuwe media, zoals radio, film, televisie waarbinnen de nieuwe manieren voorhanden zijn om 'ik' te zeggen en om onze geschiedenis te vertellen.

Zo zal iedere romanschrijver, in de taal en in de romaneske vormen van zijn tijd, steeds weer opnieuw de wereld op zijn manier verbeelden. We moeten nu weer terugkeren naar het begin van dit onderzoek waarbij het onontbeerlijk is dat iedereen een eigen theorie gaat opstellen door de duizend-en-één beginverhalen van romans die in onze bibliotheken te vinden zijn, met elkaar te vergelijken en met elkaar in verband te brengen.

