

Jean Verrier

Kenschetsing van het begin van romans 2

Vanaf Tsjip 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 tweede deel van Verriers schets van de geschiedenis van de roman. Verrier analyseert voor u op de inmiddels bekende wijze het begin van enkele beroemde romans uit de Franse literatuur. Hij gaat in op het bijzondere karakter van de briefroman, waarin niet zelden een spel gespeeld wordt met fictie en realiteit. Vervolgens bekijkt hij hoe verschillende auteurs hun werken verankeren in de (reële) tijd. De vertaling is wederom van Henriëtte Lieber-Bossinade en Véronique Driedonks. Dees Maas nam de tekstbewerking voor haar rekening.

De briefroman in de achttiende eeuw

Eerder hebben we de roman vergeleken met een brief. Een brief die op een bepaalde dag en een bepaalde plaats geschreven is door de ondertekenaar die hem stuurt aan de geadresseerde wiens naam op de envelop geschreven staat en eventueel rechts bovenaan op de eerste bladzijde.

Waar? Wanneer? Aan wie? Van wie? De antwoorden op deze vragen zijn in het algemeen duidelijk bij een brief: bij een roman is dit minder het geval.

Er bestaan briefromans waarvan de beginregels mogelijkheden te over bieden om het bijzondere karakter van dit genre bij lezers te introduceren.

De briefroman was in de 18e eeuw een veel beoefend genre. Bijna alle schrijvers onderhielden in die tijd een speciale correspondentie. We kennen de brieven van Voltaire aan Catharina II van Rusland en aan Frederik van Pruisen, die van Diderot aan Sophie Volland, enz. Zelfs filosofische uiteenzettingen werden soms, teneinde ze leesbaarder te maken, via een fictieve correspondentie weergegeven, zoals bijvoorbeeld de *Perzische Brieven* van Montesquieu.

Een van de eerste vragen die men zich stelt bij het lezen van briefromans uit de 17e en 18e eeuw is die naar de identiteit van de auteur. Is er sprake van een 'echte' correspondentie (geschreven met regelmaat en vervolgens gebundeld en gepubliceerd) of gaat het om fictie in briefvorm waarbij data, plaatsen en auteur - in één woord: de vorm van formulering - geheel en al verzonnen zijn? Dat is een vraag die de gemoederen van het lezerspubliek lange tijd bezig kan houden.

Bijvoorbeeld: aan de *In het Frans vertaalde Portugese Brieven*, gepubliceerd in 1669, ging een kort woord vooraf, waarin de lezer verteld werd dat hier sprake was van een *correcte copie* die na veel moeite gevonden was, zoals we dat in de Middeleeuwen of in de tijd van Rabelais zagen. Nadat de lezers zich eerst

eerst lange tijd het hoofd hadden gebroken over de identiteit van de *geadresseerde*, veronderstelde men in de 19e eeuw dat de *auteur* van de brieven een Portugese non was, Mariana Alcoforado. Drie eeuwen zouden er nodig zijn om de echte auteur te identificeren: de Fransman De Guilleragues, een parlementslid uit Bordeaux.

De paratekst in de briefroman is dus een zeer bijzondere, strategische maar ook een verdachte plaats: er wordt daar een soort 'leescontract' afgesloten met degene die het boek (de bundel of de roman) opent.

We zullen drie voorbeelden van briefromans uit de 18e eeuw behandelen. (De pocketuitgave 'GF-Flammarion' van de *Portugese Brieven en andere romans over liefde* biedt een chronologische volgorde van 76 titels, waaronder 23 uit de 18e eeuw.)

I. La Nouvelle Héloïse (1761)

De volledige titel van Rousseau's bekende werk luidt: *Julie of La Nouvelle Héloïse, Brief van twee minnaars uit een klein stadje aan de voet van de Alpen, gebundeld en gepubliceerd door Jean-Jacques Rousseau*. Hierna volgt een citaat, in het Italiaans, ondertekend met Petrarca, en een voorwoord van anderhalve pagina. Wat kan men zoal aan informatie uit deze titel halen?

- *Julie...* : een titel die, zoals die van de *Geschiedenis van de Ridder van de Griex en van Manon Lescaut* van Prévost, door de eeuwen heen is afgezwakt en zelfs omgedraaid: de ondertitel (*La Nouvelle Héloïse*) is de titel geworden. De genre-aanduiding die bij veel andere romans als titel heeft gediend (*Portugese Brieven*, *Brieven van een Peruaanse*, *Liefdesbrieven*) is vandaag de dag in de vergetelheid geraakt.

- *La Nouvelle Héloïse*: er is een deel bewaard gebleven van de echte correspondentie tussen Héloïse en Abélard, die historische personages waren.

- *Gebundeld en gepubliceerd*: Rousseau ontkent deze brieven te hebben geschreven. Tegenwoordig 'verzamelt' men, aan de hand van informateurs, verhalen die mondeling zijn overgeleverd: men zet ze op papier en vertaalt ze eventueel.

- *Twee minnaars uit een klein stadje aan de voet van de Alpen*: hiermee worden de zogenaamde briefschrijvers en de zogenaamde plaats van hun correspondentie aangeduid. De brieven zijn niet gedateerd, noch gelocaliseerd in de bundel; de enige plaatsaanduidingen bevinden zich in de brieven (zoek ze op). De plaats, die de lezer in de brieven tegenkomt, komt overeen met het Italiaanse karakter van het citaat dat na de titel volgt. Het is een plaats die bekend is bij de auteur en bij de lezers.

Hieronder volgt een stukje uit het voorwoord:

Ook al draag ik hier slechts de titel van uitgever, toch heb ik zelf aan dit boek gewerkt en ik maak er geen geheim van. Heb ik alles gedaan, en is de hele briefwisseling een fictie? Mensen, wat kan het u schelen? Het is zeker een fictie voor U.

Ieder beschaafd man moet de boeken die hij publiceert, als de zijne erkennen. Ik vermeld mijn naam dus aan het hoofd van deze bundel, niet om mij de bundel toe te eigenen, maar om hieraan te voldoen.

Een slimme wirwar waarin de fictie geruild wordt tegen de werkelijkheid in een stroom van betwisting (over de echtheid van het stuk).

Terwijl in andere romans het gedeelte waarin de personages aan het woord zijn, ondergeschikt is aan het gedeelte waarin de auteur het woord voert en hij de conversatie van de personages omkleedt, is in de briefroman juist het omgekeerde het geval, omdat het voorwoord (zoals bij *La Nouvelle Héloïse*) veel en veel korter is dan alle brieven bij elkaar. Hoe kun je het talent van de schrijver herkennen als deze slechts twee pagina's schrijft en pretendeert mensen aan het woord te laten die geen schrijver zijn? Daarmee komen we bij een belangrijk aspect van de briefroman, namelijk die van de taal van de personages. Rousseau bijvoorbeeld distantieert zich van de stijl van 'zijn' amateur-briefschrijvers:

Ieder die besluit deze brieven te lezen, moet geduld opbrengen voor de taalfouten, voor de emfatische en banale stijl, en de in bombastische termen weergegeven vulgaire opvattingen; reeds tevoren moet men zich inprenten dat degenen die schrijven geen Fransen zijn, geen snobs, geen academici, geen filosofen; het zijn provincialen, buitenlanders, kluizenaars, jonge mensen, bijna nog kinderen, die, in hun romantische verbeelding, hun beschaafde geestesverwarringen tot filosofie verheffen.

En hiermee komen we toe aan de paradox van de briefroman: Rousseau plaatst onderaan de bladzijde kanttekeningen bij de taalfouten van de personages wier brieven hijzelf verzonnen heeft!

In zijn kanttekeningen schrijft Rousseau over de nietigheid van zijn correcties:

Kanttekeningen bij brief 19:

Men zal me zeggen dat het de taak van een uitgever is de taalfouten te corrigeren (...) Maar wat zouden we er mee opschieten als een Zwitser als academicus zou praten?

Door deze paradox zien we dat het begin van de roman - het voorwoord - een vervolg krijgt in de kanttekeningen onderaan de bladzijden. Rousseau houdt dit tot aan het einde van het boek vol. Daar vinden we in een appendix (zelfs in de gangbare pocketuitgaven, zoals bijvoorbeeld 'GF') een tweede voorwoord dat veel langer is en pas gepubliceerd werd in de tweede uitgave, die van de eerste uitgave slechts 'een beknopte weergave' zou maken. Dit tweede Voorwoord van Julie begint met de vraag: *Is deze correspondentie nu werkelijkheid of fictie?*

Veel lezers uit die tijd waren door *Julie* gegrepen en hebben nooit een onderscheid kunnen of willen maken. Waarom zouden zelfs vandaag de dag nog bepaalde lezers niet hetzelfde doen?

II. Les liaisons dangereuses (1782)

Choderlos de Laclos ontleent het citaat voorin zijn 'roman' aan het voorwoord van *La nouvelle Héloïse: Ik heb de zeden van mijn tijd gezien, en ik heb deze brieven uitgegeven* (Jean-Jacques Rousseau). Het is jammer dat de uitgave van "Livre de Poche" nagelaten heeft het voorwoord opnieuw te publiceren, want zo wordt de aaneenschakeling die Laclos voor ogen had en die in deze vorm door de lezers van de tweeduizend exemplaren van de eerste uitgave werd ontvangen, tenietgedaan. De titel van de originele uitgave (*chez Durand, Libraire*) luidt als volgt: *Les Liaisons dangereuses/ of Brieven/ Ontvangen in een Sociëteit, en gepubliceerd om als handleiding voor anderen te dienen./ Door M.C... De L...*

Hierna volgt een *Woord vooraf van de uitgever* (hiermee bedoelt men de boekhandelaar die zich bezighoudt met de druk en de verkoop van het boek): een woord vooraf dat het *Voorwoord van de redacteur* tegensprekt. De laatste (die tekent met *M.C... De L...*) zegt in dit voorwoord zijn werk beperkt te hebben tot:

- het kiezen van een klein aantal brieven uit een veel uitgebreidere correspondentie,
- het weglaten van wat hem onnodig leek (brieven of gedeeltes van brieven?)
- het herzien van de volgorde (verschillend van de ene uitgave ten opzichte van de andere). Opgemerkt dient te worden dat de brieven gedateerd zijn op de zoveelste dag van de maand, met aanduiding van de maand en met de eerste twee cijfers van het jaar (17..),
- het veranderen van de namen van de personages.

Ook laat de redacteur weten dat hij de *dictie* of de *stijl* waarvan de *zuiverheid* volgens hem bezoedeld is met *vele fouten* niet heeft kunnen corrigeren.

De *uitgever* op zijn beurt, deelt het publiek mee dat hij de *authenticiteit* van deze *Bundel* niet garandeert en dat hij *sterke argumenten heeft om te menen dat het slechts een roman is*. Wat de bundel in zijn ogen verdacht maakt, is de nauwe verwantschap van tijd en plaats, kortom, het feit dat het zou gaan om een moderne en Franse correspondentie, want, de zeden die in het boek worden beschreven, zijn volgens hem *zo slecht dat het onmogelijk is te veronderstellen dat zij [de personages] in onze eeuw zouden hebben geleefd*. Het morele argument is tevens een argument ten aanzien van de gestelde verwachtingen van de literatuur.

Verwerkingsopdracht:

Vergelijk de door Rousseau aangevoerde argumenten in het voorwoord van *La Nouvelle Héloïse* met die van de uitgever en van de redacteur van *Les Liaisons Dangereuses*. Een verschil: de personages uit *La Nouvelle Héloïse* worden als buitenlanders gezien in de gemeenschap van de redacteur en van de lezers.

Zijn er veel lezers misleid door dit woord vooraf en dit voorwoord? Als we de correspondentie van Grimm van april 1782 - de eerste maand na de eerste editie - lezen, zouden we het niet denken: de lezers hebben blijkbaar met name geprobeerd de 'echte' namen van de personages te vinden, want sleutelromans waren nog altijd populair aan het einde van de 18e eeuw.

En heeft men het woord vooraf werkelijk toegeschreven aan de uitgever? Later vond men het verlopen contract tussen De Laclos en de boekhandelaar Durand, zijn uitgever.

De truc van de dispositie van de paratekst bestaat erin dat wanneer men het woord vooraf van de fictieve uitgever ter harte neemt, men de bundel aanziet voor wat hij ook werkelijk is: een roman.

Verwerkingsopdracht:

Verifieer aan de hand van reacties van huidige lezers het effect dat het woord vooraf van uitgevers heeft.

III. La religieuse (1760)

Deze tekst van Diderot is niet echt een briefroman maar is wel het resultaat van een correspondentie waarin op een nog veel verwarrender manier dan de twee voorgaande werken werkelijkheid en fictie door elkaar lopen. Het is een roman die, expliciet, geen begin heeft. Hieronder volgt de beginregel:

Het antwoord van markies van Croismare, als hij me al een antwoord geeft, zal mij de eerste regels van dit begin geven.

Hierna volgt de sociale en fysieke persoonsbeschrijving van deze markies die de vriend was van Diderot. De positie van de auteur van deze tweehonderd pagina's tellende 'Mémoires', geschreven 'zonder talent en zonder bekwaamheid' (cf. de voorwoorden van *La Nouvelle Héloïse* en van *Les Liaisons dangereuses*), wordt pas bekend gemaakt op de tweede pagina (*geliefd, teer bemind, vereerd, geëxcuseerd...*). De auteur richt zich tot de markies van Croismare om hem om hulp te vragen: dit lijkt dus op een brief. Deze functie van de tekst wordt herhaald op de allerlaatste pagina: *Heer, haast U zich om mij te helpen*; het postscriptum dat hierop volgt is vreemd genoeg niet meer gericht aan de markies en gaat over in een monoloog.

Verwerkingsopdracht:

Vergelijk het begin en het einde van dit type romans dat de indruk wekt zich te richten tot een geadresseerde/ontvanger met bijvoorbeeld *La Religieuse*: *Le Lys dans la vallée* (Balzac) of met *L'Immoraliste* (Gide).

Aangezien het boek *La Religieuse* een begin noch eind heeft, zullen we die buiten de tekst moeten zoeken. Om preciezer te zijn: we zullen die in een andere tekst moeten zoeken. En wel in de *Correspondance littéraire* van Grimm uit 1770 (een soort literaire krant gericht aan enkele rijke buitenlandse abonnees): het werk dat vaak wordt gebruikt als een bijgevoegd voorwoord van *La Religieuse*. Hierin vindt men een andere briefroman, samengesteld uit 'echte' brieven die geschreven zijn door de markies van Croismare in antwoord op de fictieve brieven die zijn olijke vriend Diderot hem schrijft en ondertekent met de naam *Suzanne Dimonin*, een uit het klooster ontsnapte non, of met de naam *Madame Madin*, haar zogenaamde gouvernante, een zeer reëel personage dat bij Diderot in dienst was. De correspondentie stopt met het bericht van de dood van de non, waarover verteld wordt in een brief van *Madame Moreau-Madin*, van mei 1760.

In zijn krant vermeldt Grimm zeer gedetailleerd dit valse bericht waar Croismare acht jaar lang de dupe van was. Na gehoord te hebben van de vlucht van deze non Suzanne Simonin, hadden Diderot en enkele van zijn vrienden het idee gekregen om Croismare te schrijven, die Parijs had moeten verlaten en naar Caen was vertrokken, om hem te vragen haar bescherming te bieden omdat zij in de illegaliteit moest leven en moest onderduiken. Op een dag stelt Diderot een veel te lange brief op, in de vorm van memoires, die hij nooit naar Croismare zal sturen. Dit wordt de roman *La Religieuse* die Diderot pas in 1870 aan de *Correspondance littéraire* van Grimm zal schenken en waarvan l'Institut de France in 1796 een duplicaat zal vinden. Dankzij Grimm weten we dat het merendeel van de brieven jonger is dan de roman. Het bijgevoegde voorwoord van *La Religieuse* verdient een studie apart; deze is te vinden in de uitgave van La Pléiade en in de Garnier-uitgave van de *Complete Werken* van Diderot.

Wanneer Balzac in 1840 op zijn beurt een briefroman schrijft, nl *Memoires van twee jong gehuwden*, voelt hij niet de behoefte om een woord vooraf of een voorwoord te gebruiken om de lezer in het spel van werkelijkheid en fictie te betrekken. (Zie ook de rol van de brief aan het begin van de twee andere romans van Balzac; *Le lys dans la vallée* en *Les Paysans*). Toch blijft de zorg om de lezer ongemerkt in de wereld van de romantische fictie binnen te leiden, groot in de 19e eeuw, een eeuw waarin de roman triomfeert. We hebben dit al eerder gezien bij de beginregels van het werk *Les Rougon-Macquart* van Zola.

La Peau de chagrin (1831)

'Wanneer u een speelhuis binnengaat'. Ook hier wordt de lezer bij de hand genomen. Het motief van deze entrée vinden we terug aan het begin van *La Peau de chagrin* (1831):

Tegen het einde van de maand oktober betrad een jongeman het Palais-Royal op het moment dat de speelhuizen hun deuren openden (...) Wanneer U een speelhuis binnengaat, neemt het gezag U al meteen Uw hoed af (...).

De verteller doet hier een beroep op de wijsheid van degene tot wie hij zich richt, d.w.z. de lezer, om hem uit te nodigen om samen met de jongeman het speelhuis en dus ook de roman binnen te gaan. En het persoonlijk voornaamwoord *U* wordt steeds veelvuldiger gebruikt (persoonlijk voornaamwoord, voornaamwoord en bijvoeglijk gebruikt bezittelijk voornaamwoord:) we vinden er niet minder dan 29 in de derde paragraaf, die elkaar in een steeds sneller tempo opvolgen:

Maar bent U er wel van bewust dat wanneer U nog maar nauwelijks één stap op het groene tapijt hebt gezet, Uw hoed U al niet meer toebehoort zoals U Uzelf al niet meer toebehoort; U speelt mee, U zelf, Uw vermogen, Uw hoed, Uw wandelstok en Uw mantel. Wanneer U naar buiten gaat, zal het SPEL U erop wijzen, via een vreselijk hekeldicht, dat het nog iets zelf laat houden, namelijk Uw bagage. Als U desalniettemin een nieuw hoofddeksel heeft, zult U door schade en schande wijs worden en zult U begrijpen dat U zich een spelerskostuum moet laten aanmeten.

De functie die 'U' hier als aanspreektitel vervult, doet denken aan de affiches waarop men een aan de voorbijganger gerichte index vindt, met twee wijd geopende ogen die hem aanstaren. Het is de lezer die op deze opdringerige, obsederende en bezwerende manier wordt aangewezen; *U* bent het.

En wat gebeurt er met degene die op deze manier dat speelhuis binnengaat? Hij geeft zijn hoed af waarin zijn naam staat geschreven. Hij is er niet zeker van of hij hem bij het naar buiten gaan nog zal vinden en hij weet ook nog niet of hij geruïneerd zal zijn. Hij weet nog niet of hij zijn naam, zijn identiteit terug zal vinden. De met *U* aangesproken persoon loopt het gevaar om zijn identiteit te verliezen wanneer hij het *SPEEL*huis, de roman, binnengaat. Door zich te identificeren met de *IK* van de personages, loopt *U* het risico *U* zelf niet meer te zijn tegen het einde van de roman (*U speelt mee, U*). De taalkundigen formuleren het mooi: de *ik* is degene die *ik* zegt en die *U* kan worden en omgekeerd. Onze ervaring als lezer leert ons dat wij na het lezen van een roman niet meer dezelfde zijn omdat wij in de roman zijn binnengegaan en daar gegrepen en geboeid zijn door het verhaal. Laten we het begin van de derde paragraaf nog eens lezen:

Wanneer U een speelhuis binnengaat, neemt het gezag U al meteen Uw hoed af. Is dit een evangelische of een providentiële parabel? Is het niet eerder een manier om een duivels contract met U af te sluiten door U ik-weet-niet-wat-voor-inzet te laten doen?

Is dit niet het duivelse of providentiële contract dat gegraveerd staat in 'De talisman' (titel van het eerste deel van de roman), in de *peau de chagrin*; een *U* die zich inleeft in de *ik*, een "U" tegenover een 'ik' en omgekeerd? En als deze metamorfose in het bijzonder past bij een op verbeelding berustende roman waarin werkelijkheid en verbeelding één worden en wel zodanig dat men het ene niet meer van het andere vreest te kunnen onderscheiden, dan is deze metamorfose in elke roman aanwezig; en zij geeft er de charme aan, in voor-
spoed en in tegenspoed.

De Verandering

Dit verschijnsel waarbij de lezer zich identificeert met het personage, is in een systeem ondergebracht door Michel Butor in zijn werk *La Modification* (synoniem voor metamorfose) dat veel opzien baarde bij de verschijning in 1957 door zijn radicale vernieuwing. Hieronder volgen de beginregels:

U hebt Uw linkervoet op de koperen sponning gezet en met Uw rechterschouder probeert U tevergeefs een beetje harder tegen de schuifwand te duwen. U verschaft U zelf toegang door de nauwe opening door U langs de zijanten te wurmen (...).

Verwerkingsopdracht:

Laat enkele woorden uit de tekst van Balzac weg om hem meer te doen lijken op die van Butor. Probeer het omgekeerde te doen door met de tekst van Butor te beginnen.

Het (duivelse) contract, de verandering van de metamorfose komen ook voor in het begin van het beroemde boek *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. En wel juist in het stuk tekst waar gesproken wordt over het lezen van het werk, alsof de gewaarwording van de lezer wordt beschreven die hij voelt wanneer hij een boek leest:

(...) ik wilde het boek dat ik nog in mijn handen dacht te hebben, neerleggen en mijn kaars uitblazen; in mijn slaap had ik aldoor na liggen denken over hetgeen ik zojuist had gelezen, maar deze overpeinzingen hadden een enigszins vreemde wending genomen; het leek alsof ik zelf alles was waar het boek over sprak: een kerk, een strikkwartet, de rivaliteit van Frans I en van Karel V.

De opeenvolgende verbanden die hier gelegd zijn (en die in aantal toenemen naarmate onze vluchtige uiteenzetting de 20e eeuw nadert) hebben ons verwijderd van Balzac en van het motief voor het begin van een roman. Hij geeft de structuur van het begin van een andere roman die enkele maanden vóór *La Peau de chagrin* is verschenen; we hebben het hier over de roman van Stendhal: *Le Rouge et Le Noir*.

Le rouge et le noir (1830)

Paratekst van Le rouge et le noir. Hierin vinden we het hulpmiddel terug dat door Laclos in *Les Liaisons dangereuses* werd gebruikt: een fictief conflict

tussen een pseudo-uitgever en de auteur. Deze laatste heeft zijn roman de ondertitel *Kroniek van 1830* gegeven. Kroniek, daarin proef je een drang naar historische objectiviteit, naar "waarheid", een revolutionaire waarheid als we rekening houden met de auteur van het citaat: *De waarheid, de bittere waarheid, Danton. 1830: het jaar van de Drie Gelukzaligen en van de Juli-monarchie*. Maar in het *Woord Vooraf van de uitgever* lezen we:

Dit boek lag klaar om op de markt te verschijnen op het moment waarop de grote onrust van juli er de oorzaak van was dat de verbeelding bijna niemand meer echt aansprak. Wij hebben alle reden om aan te nemen dat de volgende vellen werden geschreven in 1827.

(Zie de ondertitel van *Armance*, de eerste roman van Stendhal die in 1827 verscheen: *Enkele scènes over een Parijse salon in 1827*). De inzet is hier als volgt: is de roman vóór of na de revolutie van juli 1830 geschreven?

Een opmerking dient nog gemaakt te worden over het citaat in het eerste hoofdstuk: wie van de middelbare scholieren kent de Engelse filosoof Hobbes? (Hobbes: *De mens is een wolf voor de mens*; Rousseau: *De mens is van nature goed*). En wie zijn de *happy few* die het citaat van Hobbes zouden kunnen vertalen (een citaat dat wellicht door Stendhal verzonnen is)? We zouden ook de titel van de roman nog van commentaar kunnen voorzien...maar dat hebben we elders al ten overvloede gedaan.

Plaats

Het verhaal dat verteld wordt in *Le rouge et le noir*, ligt sterk verankerd in een geografische plaats. Laten we, zeer kort, de toponiemen uit het eerste hoofdstuk opnoemen: *Verrières* (en niet Flixecourt, Arlac of Plassans), *Franche-Comté, de Doubs, Verrières, de Jura, Verra, Verrières* (rijmt met Verra), *de Doubs, Mulhouse* (in het noorden), *Verrières, Frankrijk, Helvetië* (een verouderd toponiem), *Verrières, Verrières, de Doubs, Verrières, Bourgondië* (in het westen), *Verrières, Verrières, de Doubs, Frankrijk, Duitsland, Leipzig* (verouderd toponiem, tegenwoordig schrijft men: Leipzig), *Frankfurt, Nürnberg* (in het oosten), *Franche-Comté, de Doubs, Verrières, Parijs* (de bron van protectie van de burgemeester), *de Doubs, Verrières, Italië* (in het zuiden), *de Jura, Parijs* (in het westen), *Franche-Comté, Parijs* (steeds vaker vernoemd), *Frankrijk, Verenigde Staten van Amerika* (dit is het laatste woord van dit korte hoofdstuk met de titel: 'Een klein stadje': een hele lijst, een heuse opening!). In totaal tellen we 40 toponiemen, 10 per pagina; welk ander begin van een roman telt er evenveel?

Tijd:

Welke tijds aanduidingen vinden we aan het begin van de roman?

Einde van paragraaf 1: *vroeger door de Spanjaarden gebouwde vestingwerken*.

Einde van paragraaf 2: *sinds de val van Napoleon* (heeft men de gevels van de huizen van Verrières weer opgebouwd en daarom zijn deze wit).

Einde van paragraaf 7: *Zijn familie is, naar men zegt, Spaans, zeer oud en, naar men meent, reeds ver vóór de verovering door Lodewijk XIV gevestigd in het land* (1678: verovering van Franche-Comté dat tot dat moment Spaans was geweest).

Paragraaf 8: *Sinds 1815 (...) het jaar 1815 had hem burgemeester van Verrières gemaakt* (vgl paragraaf 2).

Paragraaf 11: *vier jaar daarvan verwijderd* (we naderen: 1826?).

De tegenwoordige tijd waarin de beginregel is geschreven: *Het kleine stadje Verrières kan zo doorgaan voor één van de mooiste stadjes van de Franche-Comté*, is de onwerkelijke tegenwoordige tijd die men ook wel in toeristische gidsen vindt. Deze wordt doorgetrokken in het hele eerste hoofdstuk dat steeds meer precieze tijdsaanduidingen vermeldt, zoals we hierboven hebben gezien. Vanaf het einde van de eerste paragraaf wordt deze tijdsvorm geconfronteerd met het 'vroeger' van de Spaanse vestingwerken en het 'nu' van hun ruïnes.

Persoon:

We gaan nu terug naar het beeld van de beginregels:

Men is nog maar nauwelijks het stadje binnengekomen (...). De reiziger die voor de eerste keer de bergen intrekt (...). Als de reiziger, bij zijn aankomst in Verrières, vraagt (...) (paragraaf 3).

Eerst zien we het gebruik van *men*, vervolgens van *de reiziger*, en iets verderop (paragraaf 5): *de reiziger uit Parijs*, en tenslotte (paragraaf 9): *U*.

Verwacht U geenszins (...) te vinden. Bijvoorbeeld, deze houtzaag, waarvan de eigenaardige ligging op de oever van de Doubs U is opgevallen toen U Verrières binnenkwam, en waarop U in reusachtige letters de naam SOREL heeft zien staan (...) (paragraaf 9).

Verwerkingsopdracht:

Vergelijk deze tekst met het begin van *La Peau de chagrin* en van *La Modification*. Vergelijk ook deze beginregels over een reiziger uit Parijs die in een plattelandstadje aankomt, met het begin van de laatste roman van Stendhal: *Lamiel*.

Verankeringen in de tijd

De val van Napoleon, in 1815, wordt twee maal vermeld als tijdsaanduiding in het begin van *Le Rouge et le Noir*. En met Napoleons verschijning in Milaan, in 1796, toen hij nog generaal Bonaparte was, opent Stendhal zijn andere grote roman: *La Chartreuse de Parme* (1839).

Laten we nog even terugkomen op de romans van Balzac, die in dezelfde tijd zijn verschenen als die van Stendhal, de verankeringen in de tijd in de beginregels met elkaar te vergelijken.

Eugénie Grandet

Aan het begin van het boek *Eugénie Grandet* (1833) bevinden we ons in 1819, maar dat weten we niet direct. Na de lezer eerst tot huize Grandet te hebben meegenomen, kondigt de verteller pas op de vierde pagina aan dat hij een *biografie* van dit personage moet maken. Hij gaat vervolgens terug in de tijd tot het jaar 1789, een jaar dat letterlijk genoemd wordt, waarin Grandet *veertig jaar oud* is. Hij beschrijft zijn huis en vertelt over het leven van Nanon die *sinds vijfendertig jaar* (dus vanaf 1784) in dienst is van de familie Grandet. Deze beschrijvingen beslaan een vijftiental pagina's. Daarna lezen we de volgende zin die veel wegheeft van de beginregels van verschillende romans van Balzac: *In 1819, bij het vallen van de avond, middenin de maand november, stak Nanon het haardvuur voor de eerste keer aan.*

Het is de verjaardag van Eugénie Grandet. *Zij wordt drieëntwintig jaar vandaag, roept haar vader vrolijk.* Eugénie is dus geboren in 1796, zo legt Grandet zijn verhaal vast, zowel het verhaal van het personage als dat van zijn roman.

Le Père Goriot

Welke tijdsaanduidingen vinden we aan het begin van een andere roman van Balzac: *Le Père Goriot* (1835)? *Madame Vauquer, geboren als Conflans, is een oude vrouw die al veertig jaar lang een deftig pension runt in de rue Neuve-Sainte-Geneviève in Parijs, tussen het Quartier Latin en de wijk Saint-Merceau (...) dertig jaar lang had zich er nooit een jong persoon laten zien (...). Niettemin, in 1819, een jaar waarin het drama begint, (...)*

De beschrijving en de geschiedenis van het pension en van zijn bewoners beslaat ongeveer vijfentwintig pagina's, waarna we weer terug zijn bij de datum die op de eerste pagina staat geschreven: *Zo was het algemene beeld van het deftige pension tegen het einde van de maand november, 1819.*

De uiteenzetting in de beginregels speelt in dezelfde tijd als het verhaal dat verderop in het boek verteld wordt. Tegenwoordig is deze zin niet echt juist meer; hij krijgt pas betekenis door de datum die tussen haakjes aan het einde van de roman wordt vermeld: *Saché, september 1834.* De geschiedenis van Madame Vauquer, die verweven is met de geschiedenis van haar pension, is dus veertig jaar vóór 1834 begonnen, in 1794 dus. De Rode Terreur is voorbij en een nieuw bewind komt aan de macht. Het wegblijven van de *jonge mensen* uit het pension dateert van *dertig jaar vóór '1819'*, dus van 1789. In deze twee romans van Balzac verwijst deze tijdsaanduiding naar de Franse Revolutie van 1789 en naar het einde van het Ancien Regime.

Even alles op een rijtje

De vertellers van de roman van Tristan en Isolde lieten hun verhaal spelen *in lang vervlogen tijden*, in een legendarische tijd waarin koning Marc regeerde over Cornwall en waarin de reuzen van Rabelais afstammelingen waren van

een soort bijbelse stamboom waardoor hun geschiedenis overliep in de geschiedenis van de mensheid. Hoewel Madame de la Fayette het verhaal van *La Princesse de Clèves* verankert in de Historie, begint en eindigt deze geschiedenis meer dan een eeuw daarvoor. Geen van deze verhalen begint *in medias res*, middenin de actie.

In bijna al hun romans vertellen Balzac en Stendhal (maar ook op enkele uitzonderingen na, Zola en Flaubert) rechtstreeks het verhaal van hun tijdgenoten. Maar voor de monarchist Balzac lijkt dit verhaal te beginnen met het einde van het Ancien Regime terwijl het verhaal voor Stendhal begint met de val van het Empire. Ook al ontvangt de hoofdpersoon van *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo, de vuurdoop in Waterloo, toch wordt er in het begin van de roman verteld hoe zijn vader, een jonge luitenant in het leger van Bonaparte, zijn moeder heeft ontmoet op het moment dat de Fransen Milaan binnenvielen in 1796.

L'Espoir

De romanschrijvers van de 20e eeuw, zoals Malraux, vertellen de directe geschiedenis *in medias res* zonder de behoefte te gevoelen het verhaal te verankeren in een meer of minder ver verleden:

Het gebulder van vrachtwagens, volgeladen met geweren, klonk door de straten van Madrid onder de zomernacht. Sinds enkele dagen (...) Nu was Marocco bezet. Om één uur 's nachts (...): om drie uur (...). Maar de dialoog kreeg een andere wending:

- *Hallo Huesca?*

- *Met wie spreek ik?*

(...)

- *We gaan niet weer zo beginnen als in 1934! (...)*

(L'Espoir, 1937).

Zou er enige invloed zijn van de Amerikaanse romans; een greep uit het leven dat in een heel nieuw verhaal wordt gegoten?

Verwerkingsopdracht:

Vergelijk de beginverhalen van het boek *Voor wie luidt de doodsklok* van Hemingway met het boek *Le Bruit et la Fureur* van Faulkner.

