

Bavarder à Babel,

over de verschuiving van epistemologische naar ontologische dominantie in het werk van
Albert Camus en Samuel Beckett

Scriptie voor de Master Literatuurwetenschap

door Tijs Vervae

3113604

begeleider: Bram Ieven

tweede lezer: Paulus Bijl

Inleiding

In de inleiding van zijn boek *Postmodernist Fiction* schrijft Brian McHale dat “postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues” (McHale 1987: xii). De nadruk van literaire werken verschoof dus volgens McHale van epistemologische naar ontologische vragen. Deze overgang van modernisme naar postmodernisme vond vlak na de Tweede Wereldoorlog plaats. (McHale 1987: 3—11)

Albert Camus en Samuel Beckett zijn twee belangrijke auteurs die vlak na de Tweede Wereldoorlog actief waren. Ze zijn beiden niet in continentaal Europa geboren; de eerste groeide op in Algerije, de tweede in Ierland. Camus en Beckett kregen allebei de Nobelprijs en ze worden gezien als invloedrijke schrijvers van de twintigste eeuw. Beiden woonden in de jaren vijftig in Parijs. Parijs was één van de belangrijkste Europese steden op artistiek gebied in de eerste helft van de twintigste eeuw. Na de modernisten, dadaïsten en surrealisten was Parijs in de jaren vijftig episch centrum voor existentialisten, het Théâtre de l’Absurde en de Nouvelle Vague.

Het werk van Camus en Beckett wordt in verband gebracht met het absurde. Het theater van Samuel Beckett wordt door Martin Esslin gerekend tot het Théâtre de l’Absurde (Esslin 1961: 29—87), dat gebaseerd zou zijn op de filosofie van Albert Camus die hij in *Le Mythe de Sisyphe* etaleert. In die essays komt de zinloosheid van het leven naar voren. Sisyphos is de Griekse held die Camus koos om dit te illustreren. Sisyphos moet in de onderwereld een steen op een berg duwen en zodra hij boven is, rolt die steen terug naar beneden. Dit is de enige taak die hij tot in het oneindige moet volbrengen. Volgens Camus moeten we Sisyphos gelukkig zien, aangezien hij de cirkelgang van het leven en het absurde daarvan aanvaardt. Maar wat is juist dat absurde?

Het absurde van het leven zit niet in de wereld of in de persoon, maar in hun confrontatie. In *The Philosophy of the Absurd* vat Avi Sagi het als volgt samen: “The absurd, then, is a phenomenon that emerges from the encounter between the world and the self, including elements of both.” (Sagi 2002: 126) Het is dus niet Sisyphos of zijn taak die absurd is, maar de confrontatie. De term ‘absurd’ blijkt echter problematisch. Zo was Camus’ gebruik ervan volgens Avi Sagi niet consistent en rekende Esslin Beckett wel en Camus niet tot het Théâtre de l’Absurde. Om niet op de zaken vooruit te lopen beperk ik me hier tot de confrontatie als ervaring van het absurde en zal ik waar nodig dieper ingaan op de betekenis van de term.

Omdat de overgang van het modernisme naar het postmodernisme zoals gezegd plaatsvond in de eerste vijftien jaar na de Tweede Wereldoorlog, lijkt het mij daarom interessant te kijken hoe Camus en Beckett zich situeren in deze verschuiving van epistemologische naar ontologische dominantie. Naast hun theater schreven beide auteurs ook proza en daar het analyseren van theater mijns inziens een ander discours vereist dan het literatuurkritische, zal ik me enkel aan hun fictie weiden. Ik richt me op hun romans en ik zal daarom niet ingaan op brieven, notitieboeken of essays.

Camus publiceerde, naast filosofisch werk en theaterstukken, vier werken van fictie tijdens zijn leven. Tijdens de Tweede Wereldoorlog kwam *L'Étranger* uit. Naar dit werk zal ik verwijzen, maar ik zal het niet uitgebreid behandelen, omdat het niet na maar tijdens de oorlog uitkwam. Daarna volgden *La Peste*, *La Chute* en *L'Exil & le Royaume*. Laatstgenoemde is een bundel korte verhalen, dus geen roman, en deze zal ik dan ook buiten beschouwing laten. In 1960 was Camus bezig met het schrijven van *Le Premier Homme*, maar door zijn plotselinge dood heeft hij deze roman niet kunnen afmaken. In deze scriptie analyseer ik dan ook alleen *La Peste* en *La Chute*.

De romans van Beckett die ik zal behandelen zijn kort na elkaar gepubliceerd: *Molloy*, *Malone Meurt* en *L'Innommable*. Hij schreef in de jaren vijftig ook nog *Mercier et Camier*, maar deze roman werd pas in de jaren zeventig gepubliceerd. Daarnaast publiceerde hij tussen 1945 en 1960 een bundel korte verhalen, *Textes et nouvelles pour rien*, en een Engelstalig werk, *Watt*. Ik richt me dus op de Franstalige romans die daadwerkelijk gepubliceerd werden in de eerste vijftien jaar na de Tweede Wereldoorlog.

In mijn analyse van hun proza zal ik de thema's 'de stad' en 'de artiest' analyseren, volgens Richard Lehan de twee belangrijkste thema's in het modernisme. In zowel het werk van Camus als dat van Beckett komen deze thema's aan bod, maar in de wijze waarop ze hiermee omgaan, verschillen de twee auteurs. Op die verschillen zal ik me eerst richten. Uit Richard Lehans *The City in Literature* zal ik de relevante mijlpalen uit de geschiedenis van de representatie van de stad met betrekking tot het werk van Camus en Beckett uitzetten, om vervolgens de rol van de stad in de vijf romans te bestuderen. In dit deel richt ik me dan ook op de verhaalwereld¹. Het eerste deel zal ik besluiten met een conclusie waarin ik de

¹ Verhaalwereld is de Nederlandse vertaling van het begrip *histoire* van Gérard Genette: de vertelde gebeurtenissen. Voor een uitgebreide studie van deze term, zie Genette, G. 1972 *Figures III*. Parijs: Editions du Seuil. Een andere betekenis van verhaalwereld is de wereld waar het verhaal zich afspeelt. Om verwarring te voorkomen zal ik 'verhaalwereld' uitsluitend gebruiken voor de vertaling van *story* en *histoire*. Voor de wereld waarin de gebeurtenissen zich afspelen gebruik ik 'fictieve wereld'.

representatie van de steden in de werken van Beckett en Camus vergelijk aan de hand van de omschrijving van Lehan en ik zal analyseren welke rol het absurde hierin speelt.

In het tweede deel zal ik laten zien dat de twee oeuvres ook raakvlakken hebben, voornamelijk in de vertelling. De vertelling is de representatie van de verhaalwereld door de vertellers. Omdat alle vertellers bewust bezig zijn met hun vertelling, zie ik hen ook als personificatie van ‘de artiest’. Ik zal een narratologische analyse maken van het werk van Camus en Beckett met behulp van de theorieën van Gérard Genette, Wayne Booth, en Mieke Bal om te tonen hoe een *unreliable narrator* (Booth 1961: 288) de ontologische twijfel in de romans teweegbrengt.

In mijn conclusie zal ik mijn analyses van ‘de stad’ in de verhaalwereld en ‘de artiest’ in de vertelling samenbrengen en uiteenzetten hoe twee oeuvres die in de verhaalwereld zo haaks tegenover elkaar staan toch overeenkomstige vertellingen hebben, om de werken van Albert Camus en Samuel Beckett vervolgens met behulp van het absurde te situeren in de paradigmawisseling van epistemologische naar ontologische dominantie die Brian McHale observeert in de literatuur na de Tweede Wereldoorlog.

Een beknopte geschiedenis van de stad in de literatuur

“For the correct understanding of a genre,” zo stelt Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, “it is necessary to return to its sources.” (Bakhtin 1984: 106) Dit is volgens mij niet alleen het geval bij een genre, maar ook bij thema's die terugkomen in de literatuur. Richard Lehan beschrijft in *The City in Literature* de geschiedenis van steden in de werkelijkheid en in de literatuur, waarvan ik de passages die in het kader van mijn onderzoek relevant zijn, zal uitlichten. Hij onderzoekt “the ways the city has been conceptualized from its origin to the present time.” (Lehan 1998: xv) Hij eindigt zijn introductie met de stelling dat de stad als ideaal van de Verlichting beproefd wordt door de romantici, de modernisten en de postmodernisten.

De twee oudste steden die Lehan noemt, zijn Babel en Jeruzalem. Valerie Tinkler-Villani weidde het boek *Babylon or New-Jerusalem* hieraan. Nu wil ik erachter komen of de personages van Albert Camus en Samuel Beckett door ‘Babel’ of door ‘Jeruzalem’ lopen. Ik zal dan ook analyseren hoe Albert Camus en Samuel Beckett in hun werk de stad representeren en of er al iets van het absurde merkbaar is in de verhaalwereld.

De bakermat van onze beschaving ligt ergens tussen de Tigris en de Eufraat. Het gebied tussen deze twee rivieren wordt Mesopotamië genoemd. Zo'n 5000 jaar geleden werd dit gebied geregeerd door de Babyloniërs, met Babel als hoofdstad. Babel wordt genoemd in de Bijbel als oorzaak van de verstrooiing van talen. God zelf daalde af en bracht verwarring “in de taal die op de hele aarde gesproken werd, en van daar verspreidde hij de mensen over de hele aarde.” (Genesis 11:9) Het Hebreeuwse werkwoord ‘balal’ betekent namelijk verwarren en zo is Babel symbool geworden van de versplintering van talen. In de christelijke traditie wordt Babel dan ook geassocieerd met hoogmoed. Het is tegenovergesteld aan het paradijs en aan Jeruzalem.

In *The City in Literature* stelt Richard Lehan dat “[e]arly Babylonian myths claim the city emerged out of water and chaos.” (Lehan 1998: 14) Omdat de inwoners niet wisten hoe de stad is ontstaan, werden er mythes over verzonden, die later zijn opgeschreven. Het ontstaan van Babel is slechts overgeleverd aan ons door verhalen. De Bijbel noemt het bouwen van een toren die tot de hemel reikt als oorzaak. Lehan beschrijft de opbouw en de functies van Babel en hij concludeert dat Babel naast plaatsen om samen te komen – de tempel en de markt – ook verdediging tegen indringers herbergde (Lehan 1998: 13). Maar

Babel is net als de gelijktijdige Indusbeschaving vergaan en zo lijkt het met alle steden te gaan.

De uitzondering op de regel is Jeruzalem, één van de oudste steden die wel nog steeds bestaat. In de Psalmen wordt de stad bezongen vanwege de vrede die er heerst en de samenkomst van de stammen van de Heer. Dit laatste contrasteert de versplintering van Babel. In de Openbaring van Johannes symboliseert Jeruzalem “the new order of creation which will replace the existing world at the end of time.” (Chevalier & Gheerbrant 1969: 550) Jeruzalem wordt geassocieerd met nieuwheid, de toekomst en vooruitgang. In haar studie naar de stad zet Tinkler-Villani Jeruzalem en Babel dan ook uiteen als elkaars tegenpolen. Deze theorie heeft mij geholpen de conceptualiseringen van Camus en Beckett beter te kunnen interpreteren.

Naast de steden en de teksten uit het Nabije Oosten, zijn er ook veel teksten overgeleverd uit het Oude Griekenland. Homeros schreef over Mycene, één van de eerste nederzettingen in Griekenland. Volgens de mythes neemt Agamemnon deel aan de oorlog van Troje. Tijdens zijn afwezigheid pleegt zijn vrouw, Clytemnestra, overspel en ze vermoordt Agamemnon bij terugkomst in Mycene. Orestes is de zoon van Clytemnestra en Agamemnon en hij groeit in ballingschap op. Wanneer hij volwassen is, keert hij terug naar de stad Mycene en vermoordt daar met behulp van zijn zus zijn moeder en haar nieuwe man. Oudermoord is een veelvoorkomend thema in de Griekse mythen dat symbool staat voor de nieuwe macht. Maar net zoals Babel gingen ook de Griekse steden Mycene en Troje ten onder.

Naast Troje en Mycene was er ook Athene, de hoofdstad van het Griekse rijk. “The move from a landed to a commercial culture, for example, saw the gods become weaker as civil institutions became stronger.” (Lehan 1998: 18) Lehan stelt dat de Atheense instituties meer orde wilden creëren, maar zij stuitten daarbij op verzet. “Despite the urban desire for order, a primitive energy could not be suppressed; this idea was embodied in the Dionysus myth, as expressed especially by Euripides.” (ibid.) Euripides leefde in Athene en schreef theaterstukken over onder andere Troje, Orestes en Dionysos. Dionysos was de god van de wijn en de vruchtbaarheid, zowel van de druivelaar als van andere planten. Hij kwam volgens de mythologie uit het Oosten, groeide op in een bos en zwierf later over de aarde. (Morford & Lenardon 2007: 292—326) Dionysos wordt geassocieerd met de opkomst van theater. “Athenian drama originated, and continued for centuries to be performed, in the cult of Dionysos.” (Seaford 2006: 87) Daarnaast is hij verbonden met extase en met Apollon, respectievelijk vanwege de rituelen en vanwege de verwantschap die beide goden met de muzen hadden.

De volgende florerende beschaving voltrok zich rondom Rome. In zijn studie concentreert Lehan zich voornamelijk op het verval van de stad. Net als de brand in Rome werd het vallen van het Romeinse Rijk aan de christenen toegeschreven. Mede als verdediging van de ondergang van Rome schreef Augustinus *De civitate Dei*, een omvangrijk werk van twaalf boeken. Letterlijk betekent de titel ‘over de stad van God’, hoewel “[c]ity is a rather loose term for Augustine.” (Tinkler-Villani e.a. 2005: 14) Het is beter te spreken van een “community” of “society” of in mooi Nederlands: een samenleving. Augustinus’ samenleving zou alleen realiseerbaar zijn na het einde der tijden, zoals beschreven in de Openbaring van Johannes. Het laatste oordeel zou de mensheid onderverdelen in een stad van de mens (met als personificatie Cain) en de stad van God (gepersonifieerd door Abel). Ook zou de stad van God in dit licht als een nieuw Jeruzalem gezien kunnen worden.

In zijn werk verwerkte Augustinus zowel de geschiedenis van de Oude Grieken en Romeinen als de geschiedenis volgens de Bijbel. Het eerste van de twaalf boeken van sluit Augustinus af met zijn voornemens voor het vervolg van zijn werk met de lezer te delen. In Boek I verwijst hij meermaals naar de Bijbel en naar onder andere Horatius en Virgilius. “And I will show moreover that those whom they [the Romans] suppose to be gods did nothing to help them, but, rather, greatly injured them by deceit and fraud.” (Augustinus 1998: 49) Augustinus gebruikte diverse bronnen, om daar vervolgens zijn eigen ideeën uit te destilleren. “The *City of God* is one of the first attempts at a philosophy of history. Greek thought postulated history as cyclical—with no telos, or final goal, toward which history moved.” (Lehan 1998: 22) Hij zag de geschiedenis als lineair, vertrekkend vanaf de schepping naar de stad van God. Maar “myth had now become Christian doctrine, and as the doctrine changed so changed the idea of the city.” (ibid.) Het nieuwe wereldbeeld van Augustinus zou nog lang na zijn dood onderschreven worden. Augustinus’ schrijven was van grote invloed: zo staat hij ook bekend als auteur van de eerste autobiografie, *Confessiones*. Met betrekking tot het werk van Albert Camus en Samuel Beckett is de volgende relevante mijlpaal uit Lehans studie *De Goddelijke Komodie*.

Waar Augustinus over de stad van God schreef, schreef Dante Alighieri onder meer over de stad van de duivel. *De Goddelijke Komodie* is opgedeeld in drie delen met nauwlettende structuren, zowel in rijmschema als in wereldbeeld. In het eerste deel, *Inferno*, daalt Dante af naar de hel onder begeleiding van Vergilius, de Romeinse poëet. Al is de hel noch het paradijs een bestaande stad zoals Jeruzalem of Athene, Dante schept een duidelijk beeld van een samenleving. Net als Augustinus creëert hij het beeld van een fictieve samenleving. Bovendien combineerden beide schrijvers klassieke mythen met christelijke

geloofsovertuigingen. De meeste mythologische figuren bevinden zich in de buitenste ringen van de hel, “zo zij vóór het Christendom al leefden, / aanbaden zij toch God niet als ’t betaamde” (Dante 1993: 36). Dantes hel is opgebouwd als een trechter, bestaande uit negen ringen. Naar het midden toe wordt deze bevolkt door mensen die steeds grotere zonden hebben begaan en in het midden bevindt zich Lucifer zelf.

Steden krompen in de middeleeuwen en zouden pas rond de Verlichting weer herrijzen. Megapolissen als Babel of Rome waren er nauwelijks rond Dantes tijd en het is dan ook noemenswaardig dat de literatuur uit deze eeuwen minder imposant is dan die van de Oude Grieken en Romeinen. Bovendien vindt in de literatuur een verschuiving van protagonisten plaats. Gingen de verhalen eerder over goden en helden, dan wordt middeleeuwse literatuur overheerst door allegorieën, sprookjes en riddersverhalen. Waar in de middeleeuwen mensen voornamelijk nog als horigen leefden, kwam na de Verlichting de urbanisatie op gang. Daarmee ontstonden de steden zoals ze vandaag bestaan. De Verlichting veranderde de wereld van een agrarische naar een stedelijke samenleving, doordat “[t]he Enlightenment rested upon the belief that life could best be understood and lived through the power of reason—that is, through the empirical process that allowed an understanding of how nature worked.” (Lehan 1998: 30) Er werden geen mythen meer geschreven om natuurfenomenen te verklaren, maar in plaats daarvan werden rede en wetenschap in de hand genomen.

Met de opkomst van de Verlichting kwam ook de individualisering op gang, waarop Daniel Defoe van grote invloed was in de literatuur. De filosoof die ten grondslag ligt aan het denken van de Verlichting is René Descartes, die zich bewust was van de beperktheid van zijn kennis en alleen zijn gedachten als zekerheid ervoer. “Robinson Crusoe’s story takes us to the doorstep of the modern Enlightenment.” (ibid.: 32) De focus in de vertelling van dit verhaal ligt op de individuele ontwikkeling. Het verkent hoe de Westerse mens zich zou gedragen in een vreemde habitat. Dit zagen we ook al bij Euripides en Dante, maar in plaats van te vertellen over gevechten of observaties, verandert Robinson Crusoe een braakliggend eiland van “a primitive agrarian realm to the beginnings of a commercial order.” (ibid.: 31) Na het veilig stellen van de primaire behoeften, maakt hij voor het eerst in zijn leven een stoel en een tafel. “So I went to work; and here I must needs observe, that as reason is the substance and original of the mathematics, so by stating and squaring everything by reason, and by making the most rational judgemnt of things, every man may be in time master of every mechanic art.” (Defoe 1995: 51) Hier zien we dat de rede een belangrijke rol speelt in Defoe’s roman.

Het eiland waar Robinson Crusoe strandt is daarnaast ook een tweede paradijs, gemodelleerd volgens de idealen van de achttiende eeuw.

Er was ook een negatieve kant aan de individualisering die de Verlichting teweegbracht. William Wordsworth is een Engelse romanticus wiens *The Prelude* uit 1805 een klaagzang over Londen is. De stad zelf ligt er vredig bij, maar haar inwoners creëren chaos. De personages, ““men of the multitude”, bored with the banality of the present and the immediate, yearn for a glimpse of the immutable, the transcendental. Here the city – to employ that ancient metaphor of the carnal – is the cage of the soul.” (Tinkler-Villani e.a. 2005: 17) Daarnaast komen ook andere, stillere, steden zoals Brugge aan bod in het gedicht. In contrast hiermee staan de beschrijvingen van Londen met metaforen van een rivier die bijna buiten haar oevers treedt. Het bevat de “irony of a writer who is both fearful of and inspired by an energy whose “accidents” he cannot “controll” [sic.]” (ibid.: 23) Het lyrisch subject weet niet goed om te gaan met de overrompelende impressies, maar juist dat trekt hem aan. Romantici verzetten zich tegen de Verlichting en de rede door terug te keren naar de natuur.

Beschrijvingen van de stad in de industriële revolutie stellen steden in een nog negatiever daglicht. De mens kwam steeds verder af te staan van de natuur en dat werd beschreven door de naturalisten, die het dagelijks leven werkelijkheidsgetrouw wilden weergeven. Emile Zola was één van de naturalisten, die “depicted the city as an energy system and an alienating mechanism that inculcated a degenerative process by creating a diseased center outside of nature.” (Lehan 1998: 70) De naturalisten keerden zich af van de steeds bitter wordende mentaliteit. De bekendste verhalen van Zola werden gepubliceerd in series en gaan over de arbeidersklasse.

Met de groei van steden ontstonden nieuwe fenomenen zoals menigtes. Hierover schreef Charles Baudelaire enkele gedichten in *Le spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Zoals de titel al suggereert, bevat dit prozagedichten. Ook blijkt uit de titel het belang van de plaats, zijnde Parijs. In ‘Les Foules’ schrijft Baudelaire dat “jouir de la foule est un art” (Baudelaire 1869: 90). Onderdompelen in de menigte veroorzaakt iets ongemakkelijks. Een menigte komt tot stand door het samenkomen van veel mensen waarbij die mensen afzonderlijk hun identiteit verliezen. “What gets lost in mass society is the individual: alienation is inevitable; the individual feels alone even in the crowd” (Lehan 1998: 72). Aan het begin van de moderniteit leek individualisering vooruitgang, omdat de mens vrijer werd. Maar de industriële revolutie veroorzaakte vervreemding van de natuur, waar de romantici zich vervolgens tegen afzetten. Baudelaire ligt in de lijn van de romantici en hij wordt

bovendien gezien als vader van het modernisme. In zijn werk zien we dan ook dat de “two major themes of modernism—the artist and the city—begin to emerge.” (ibid.: 77)

Het is aan de poëet, aldus Baudelaire, om te genieten van het onderdompelen in een menigte en dat vervolgens vast te leggen. “Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut, à sa guise, être lui-même et autrui” (Baudelaire 1869: 90). De dichter is deel van de menigte, hij is één van de mensen die de menigte vormt, maar kan zowel zichzelf en de anderen zijn. In zijn lezing over Baudelaire stelt Walter Benjamin dat “Baudelaire insists on the magic of distance,” (Benjamin 1955: 90) en hoewel de dichter deel uitmaakt van de menigte, kan hij er afstand van nemen, er buiten staan en het observeren. De poëet “entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.” (Baudelaire 1869: 91) De volgende strofe van het gedicht gaat over een “promeneur solitaire et pensif” (ibid.) die van dezelfde geneugten als de dichter geniet. Hij “épouse facilement la foule” (ibid.) en wordt opgewonden door opgesloten te zitten. Zoals de wandelaar zich onderdompelt in de menigte en de poëet in zijn gekozen personage, zo verdwijnt ook het lyrisch subject uit het gedicht: de “je” wordt niet meer vernoemd maar vervangen door de wandelaar. Dus zowel qua inhoud als qua vorm dompelt de dichter zich onder in de menigte. Baudelaire schrijft niet alleen wat een poëet moet doen, maar ook dat hij het moet doen.

Walter Benjamin schreef dat Baudelaire meer deed dan enkel de maatschappij representeren. De poëet kan ieders personage betreden en, in de woordkeus van Walter Benjamin: “He becomes their [de menigte] accomplice even as he dissociates himself from them.” (Benjamin 1955: 172) De artiest moet afstand nemen om de maatschappij te observeren, maar Baudelaire gaat volgens Benjamin een stap verder. “Baudelaire’s poetic output is assigned a mission. He envisioned blank spaces which he filled in with his poems. His work cannot merely be categorized as historical, like anyone else’s, but it intended to be so and understood itself as such.” (ibid.: 162) Naast het representeren van zijn tijd (wat iedere schrijver doet) was Baudelaire zich bewust van het feit dat hij dit deed: hij wilde herinnerd worden. Maar is een dichter wel representatief voor de maatschappij, als hij zichzelf gelijkstelt aan de vreemdeling?

Rond 1900 kwam de literaire stroming, die achteraf ‘modernisme’ gedoopt werd, op. Enerzijds borduurt het modernisme voort op voorgaande stromingen en anderzijds zet het zich er ook tegen af. Hoewel elkaar opvolgende stromingen over het algemeen dit karakter hebben, is deze hantering bij het modernisme extreem te noemen. In de Engelstalige literatuur zijn Virginia Woolf en James Joyce de bekendste afgevaardigden. Hun belangrijkste literaire werken zijn romans die zich op één dag afspelen in een stad.

The City is both massive fact and universally recognizable symbol of modernity, and it both constitutes and symbolizes the modern predicament: the mass man, anonymous and rootless, cut off from his past and from the nexus of human relations in which he formerly existed, anxious and insecure, enslaved by the mass media but left by the disappearance of God with a dreadful freedom of spiritual choice, is the typical citizen of Megapolis (Spears 1970: 74)

In *Dionysus and the City* bespreekt Monroe Spears het fenomeen ‘poëzie’ en zij beschouwt hierin de stad en Dionysos als hoofdthema’s van de modernisten. Voorbodes van vervreemde personages zijn de revue al gepasseerd in de poëzie van Wordsworths en Baudelaire, maar ze zijn ook terug te vinden in het besproken werk van Dante en Euripides. De verdwijning van God is mede geïnitieerd door Nietzsche, die stelde dat de mens God heeft vermoord. Bovendien deed hij Dionysos herrijzen. “If any god personifies modernism, it is Dionysus.” (Spears 1970: 35) Net als de romantici, leggen de modernisten nadruk op gevoelens in plaats van ratio.

Virginia Woolf thematiseerde de techniek van *stream of consciousness*, waarin het verhaal niet meer draait om logische opeenvolging van gebeurtenissen, maar de focus ligt op associatieve opeenvolging van gevoelens, gedachten, stemmingen en emoties. In *Mrs. Dalloway*, gepubliceerd in 1925, wordt het Londense leven van meerdere personages gevolgd. Er is een alleswetende vertelinstantie die afdwaalt in de gedachten van de personages. Dit gebeurt ook in het werk van Marcel Proust, hoewel hij geen *monologue intérieur* gebruikt. Samen met André Gide is Proust één van de belangrijkste Franstalige modernisten. Gide staat ook bekend als bedenker van de begrip *mise en abyme*. In zijn studie naar dit fenomeen definieert Lucien Dällenbach de *mise en abyme* van Gide als een klein deel van een verhaal dat het hele verhaal inhoudelijk dupliceert, waarbij “la relation du narrateur *N* à son récit *R* étant homologique de celle du personnage narrateur *n* à son récit *r*.” (Dällenbach 1977: 30) Zo zijn de romans van Gide, waarin de hoofdpersoon een roman schrijft, voorbeelden van het gebruik van de *mise en abyme*.

Ook Joyces *Ulysses* beschrijft meerdere personages op één dag in Dublin. Buiten het experimentele einde waarin een *monologue intérieur* de gedachten van Molly in één zin over tientallen pagina’s uitspreidt, is er ook een hoofdstuk met regieaanwijzingen waarin Stephen Dedalus naar een bordeel gaat en hallucineert. *Ulysses*, als roman gepubliceerd in 1922, is eclectisch en in ieder hoofdstuk resoneert een passage van Homeros’ *Odyssee*. Bovendien wordt Dublin zo uitvoerig besproken dat de route van de hoofdpersonen nagelopen kan worden. Dit terwijl Joyce zelf al een tijd niet meer in Dublin woonde. Eerder had hij al A

Portrait of the Artist as a Young Man (1916) geschreven, waarin Stephen Dedalus naar de stad gaat.

De werken die ik heb aangehaald zijn selectief gekozen, maar de raakvlakken bevatten desalniettemin een kern van waarheid, een traditie of in ieder geval een constante factor door de eeuwen heen. Over de roman schreef Bakhtin: “This constitutes the life of the genre. Therefore even the archaic elements preserved in a genre are not dead but eternally alive; that is, archaic elements are capable of renewing themselves.” (Bakhtin 1984: 106) Archetypische elementen zoals het opgroeien, de vlucht van de habitat en de vreemdeling zijn al in deze beknopte geschiedenis geslopen. Odysseus zou bij terugkomst van zijn omzwervingen volwassen zijn. Zo zouden ook de verhalen over Robinson Crusoe en Stephan Dedalus geïnterpreteerd kunnen worden als een zoektocht van een jongeman naar een vaste vorm. Ook zouden deze verhalen gaan over nieuw leven. Vertaald naar eerdere verhalen zou de koning door zijn zoon worden opgevolgd, zoals dat gebeurt in Orestes’ mythe. In het tweede deel van mijn scriptie, waarin ik dieper in zal gaan op de vertellers, zullen ook de hoofdpersonages uit de werken van Albert Camus en Samuel Beckett aan bod komen.

De Eerste Wereldoorlog stelde het esthetische modernisme op de proef. Met het begin van deze oorlog kwam ook het dadaïsme op, een kunststroming die zich afzette tegen alles wat zich kunst noemde. Deze avant-gardistische stroming beperkte zich niet tot de literatuur. In de grote steden van Europa, met name in Berlijn, groepeerden kunstenaars om gezamenlijk actie te voeren tegen de oorlog. Dit verzet werd gekenmerkt door experiment in de vorm, zo maakten ze veelvuldig gebruik van collagetechnieken. In Parijs werd onder invloed van Freud aan *écriture automatique* gedaan, waarin de dadaïstische expressies werden verheven tot onderbewuste confessies en zo vloeide het dadaïsme over in het surrealisme.

Samengevat heb ik twee veranderende en twee statische facetten in mijn beknopte literatuurgeschiedenis voor de Tweede Wereldoorlog uitgelicht. Ten eerste verandert de ligging van de stad en ten tweede de status en de leefomgeving van de protagonisten. Wat van alle tijden lijkt te zijn, is de aanwezigheid van de queeste en van de stad.

Langzamerhand verplaatst het centrum van de literatuur zich vanuit het Midden-Oosten naar het noordwesten. De oudste steden waar over geschreven is, zijn Babel en Jeruzalem. Deze steden hebben inmiddels een belangrijke symbolische functie, zoals Tinkler-Villani uiteenzet in haar studie. Vervolgens heb ik Athene, Rome, Londen en Parijs aangestipt. Lehans studie houdt niet op bij de Tweede Wereldoorlog en verplaatst zich pas nadien weer naar literaire expressies buiten Europa. Naast de ligging verandert ook de functie

van de stad: Lehan schrijft over de overgang van de stad van een religieus naar een commercieel centrum. In de moderniteit worden steden bovendien steeds negatiever belicht. Waar de stad eerst nog bescherming bood aan het volk, wekte ze in de moderniteit eerder vervreemding op. Die vervreemding staat in verband met de individualisering van de mens.

De individualisering zorgde ook voor een verandering van de protagonisten in de literatuur. De hoofdpersonen zijn steeds minder machtig en literaire werken zijn steeds persoonlijker geworden. Schreef men in de oudheid nog over goden en koningen, later gingen literaire werken over ridders en arbeiders. Wat de hoofdpersonen evengoed delen, is dat ze overwegend mannelijk zijn en op queeste gaan. Dit kan gezien worden als een eerste statische facet. De situering van protagonisten verandert echter; werd er voor de queeste eerst nog de wereld ingetrokken, door de *inward turn* van de modernisten vond de zoektocht steeds vaker in het bewustzijn plaats. Hierdoor kwam de nadruk steeds minder op de verhaalwereld en steeds meer op de vertelling te liggen. De moderne mens is immers opgesloten in de stad in plaats van buiten in de natuur. Steden zijn altijd al onderwerp van literatuur geweest en ik heb 'de stad' dan ook het tweede statische facet genoemd. Zowel fictieve als bestaande steden zijn aan bod gekomen en nu zal ik ingaan op de stad in de werken van Camus en Beckett.

De stad in het werk van Albert Camus

Albert Camus publiceerde tijdens zijn leven drie romans². De eerste speelt zich af in Algiers, de tweede in Oran en de derde in Amsterdam. De laatste twee werden geschreven na de Tweede Wereldoorlog en beschrijven naast eerder genoemde steden ook delen van Parijs, Camus' woonplaats op dat moment. In dit hoofdstuk zal ik dan ook achtereenvolgens uiteenzetting hoe de steden Oran, Amsterdam en Parijs in het werk van Camus worden geportretteerd.

De eerste roman van Albert Camus die na de Tweede Wereldoorlog verscheen, is *La Peste* uit 1947. De roman verhaalt over een stad in crisis. Oran, gelegen aan de zuidelijke kust van de Middellandse zee, wordt geteisterd door de pest. Over de eerste indruk lezen we: "A première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne." (Camus 1947: 5) Direct in de eerste alinea wordt de wisselwerking tussen de Franse en de Algerijnse zijde al aangehaald. Over het uiterlijk van de stad wordt opgemerkt dat "[l]a cité elle-même, on doit l'avouer, est laide." (ibid.) Er volgen observaties van de stad die, aldus de verteller, zo objectief mogelijk zijn. Hij voegt eraan toe dat: "On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville et qu'en somme tous nos contemporains sont ainsi." (ibid.: 6) Het is dus blijkbaar geen bijzondere stad, Oran "est apparemment une ville sans soupçons, c'est-à-dire une ville tout a fait moderne." (ibid.: 6) Het is een normale, lelijke en moderne stad voordat er een crisis uitbreekt.

La Peste is opgedeeld in vijf delen, die alle beginnen met beschrijvingen van de staat van de stad. Vervolgens wordt er ingezoomd op één van de hoofdpersonages. Tussentijds worden er cijfers van dodentallen en algemene informatie over de stad gegeven, alsmede omschrijvingen van de stedelingen. Het tweede deel van de roman opent als volgt: "A partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous." (ibid.: 54) De crisis blijkt dus een probleem van heel het volk. De haven sluit en communicatie met de buitenwereld wordt nagenoeg onmogelijk. Oran wordt dientengevolge een geïsoleerde stad, en haar 200.000 inwoners ondervinden saamhorigheid.

C'est ainsi, par exemple, qu'un sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé devint soudain, dès les premières semaines, celui de tout un peuple, et, avec la peur, la souffrance principale de ce long temps d'exil. (Camus 1947: 54)

² Ik ben me er terdege bewust van dat Albert Camus zijn laatste werk, *La Chute*, zelf een 'récit' noemde en geen roman. In deze scriptie zal ik er toch naar verwijzen als een roman.

Hier wordt enerzijds de collectiviteit benadrukt die de Oranezen ondervinden, anderzijds lezen we over het pijnlijkste aspect van de pest: de scheiding. Dit wordt bevestigd door de opening van het derde deel:

Il n'y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. Le plus grand était la séparation et l'exil, avec tout ce que cela comportait de peur et de révolte. (Camus 1947 : 134)

Naast de scheiding wordt hier de ballingschap van Oran tegenover de rest van de wereld benadrukt. Het woord 'exil' komt vaker terug, zowel in dit werk als in de titel van de bundel korte verhalen van Camus: *L'Exil et le Royaume*. In *La Peste* werkt de ballingschap op twee niveaus. Er is de scheiding en de angst van de individuen, die echter ondergeschikt gemaakt worden aan de ballingschap van de stad tegenover de hele wereld.

Het personage wiens leven het uitgebreidst gevolgd wordt, is dokter Rieux. Hij houdt zich bezig met de gezondheid en over gezondheid stelt de verteller in het eerste hoofdstuk:

Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir. [...] Mais à Oran, les excès du climat, l'importance des affaires qu'on y traite, l'insignifiance du décor, la rapidité du crépuscule et la qualité des plaisirs, tout demande la bonne santé. Un malade s'y trouve bien seul. (Camus 1947: 7)

Allereerst zien we het gebruik van 'notre', wat de verbondenheid die de verteller voelt met het volk weergeeft. Dit versterkt het wij-gevoel waarmee de eenzame ziekte kan worden overwonnen. Bovendien is de plaats van handeling insignificant maar blijkt het klimaat daarentegen extreem. Dit wordt later duidelijk door de intredende zomer. "Comme ces premières chaleurs coïncidèrent avec un accroissement en flèche du nombre des victimes [...], une sorte d'abattement s'empara de la ville." (ibid.: 90) De neerslachtigheid trekt pas in het laatste hoofdstuk weg, wanneer "dans le voile opaque qui, depuis des mois, entourait la ville, une déchirure venait de se faire" (ibid.: 216). Dit spreekt de openingszin van die alinea tegen, waarin gesteld wordt dat niets is veranderd in de stad. De stad heeft namelijk geleden onder de pest, maar komt er weer bovenop. Enkele pagina's later is de stad zelfs verlost en "la ville entière s'ébranlait, quittait ces lieux clos, sombres et immobiles, où elle avait jeté ses racines de pierre, et se mettait enfin en marche avec son chargement de survivants." (ibid.: 219) De

plaats van handeling zou zonder betekenis zijn, maar hier blijkt toch het belang van het klimaat.

Oran is een samenkomst van culturen. Rieux ontdekt als eerste een geval van de pest, maar durft het nog niet uit te spreken. Nog voordat het woord uitgesproken wordt,³ zegt één van Rieux collega's: "C'est impossible, tout le monde sait qu'elle a disparu de l'Occident." (ibid.: 31) Opmerkelijk hieraan is dat Oran dus gezien wordt als een deel van het Westen, terwijl Algerije tegenwoordig eerder gerekend wordt tot de postkoloniale wereld dan tot de Westerse wereld. Het werd destijds echter geregeerd vanuit Europa. Oran is dus niet alleen een samenkomst van de zee en de woestijn, maar ook een samenkomst van het Westen en het Oosten op het Afrikaanse continent. Het is juist deze samenkomst die de stad zo uniek maakt.

Ook de stad van *La Chute*, Camus' werk uit 1956, heeft overigens een samenkomst van contrasten als uitgangspunt. De hoofdpersoon van *La Chute* bevindt zich bij aanvang in een bar in Amsterdam. De bar heet Mexico-City en aldaar spreekt Jean-Baptiste Clamence tegen een naamloze gesprekspartner. Het boek opent met de ontmoeting van de twee heren in de bar en de daaropvolgende dagen waarop ze door Amsterdam wandelen. In het vierde hoofdstuk bezoeken ze Marken en het hoofdstuk nadien varen ze terug over de Zuiderzee. Het laatste hoofdstuk speelt zich af in het huis van Jean-Baptiste. Hij woont in "le quartier juif, ou ce qui s'appelait ainsi jusqu'au moment où nos frères hitlériens y ont fait de la place." (Camus 1956: 15) Over zijn habitat zegt hij: "j'habite sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire." (ibid.) In de Tweede Wereldoorlog werd de Jodenbuurt namelijk omgedoopt tot getto. Door razzia's was tegen het eind van de oorlog de wijk nauwelijks nog bewoond en dat is een reden geweest voor Jean-Baptiste om er te gaan wonen.

Behalve de geschiedenis van de stad is ook de vorm ervan significant. De manier waarop de grachten liggen, frappeert de hoofdpersoon.

Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer. (Camus 1956: 18)

Als eerste zien we hier hoe Jean-Baptiste zijn gesprekspartner direct aanspreekt door middel van 'vous'. Maar belangrijker is hier hoe hij betekenis toekent aan de vorm van de stad. Door

³ De eerste keer dat het woord 'peste' gebruikt wordt is na 32 pagina's (in een editie die er 247 beslaat).

indirect aan Dantes *Inferno* te refereren, krijgen de grachten een nieuwe dimensie. Brian McHale spreekt in *Postmodernist Fiction* over “an intertextual space [that] is constituted whenever we recognize the relations among two or more texts” (McHale 1987: 57). De grachten staan dientengevolge symbool voor de overgangen tussen de negen kringen waarin Dante in *De Goddelijke Komedie* afdaald. Dante wordt elders in *La Chute* expliciet vermeld.

Connaissez-vous Dante ? Vraiment ? Diable. Vous savez donc que Dante admet des anges neutres dans la querelle entre Dieu et Satan. Et il les place dans les Limbes, une sorte de vestibule de son enfer. Nous sommes dans le vestibule, cher ami. (Camus 1956: 89)

Dit wordt gezegd terwijl ze in Marken, dus buiten Amsterdam, zijn en deze uitspraak bevestigt daarmee de betekenis die de verteller aan de stad heeft gegeven. Opmerkelijk hieraan is dat Jean-Baptiste blijkbaar vergeten is dat hij eerder al verwezen heeft naar Dante en dat toen zijn gesprekspartner ook al beaamd heeft.

De keuze voor Amsterdam heeft compositionele motiveringen: deze is enerzijds gebaseerd op historische feiten en anderzijds op verwijzingen naar een literair werk. Zelf noemt de verteller “le hasard, la commodité, l'ironie, et la nécessité aussi d'une certaine mortification” (ibid.: 144) als redenen om Amsterdam te kiezen. Daarnaast hecht hij waarde aan het feit dat de mensen zo dicht op elkaar wonen in Amsterdam en dat ze bovendien uit alle windstreken komen. Over de esthetische waarde van de stad zegt hij vrijwel niets. Wel vraagt hij zijn gesprekspartner hoe lang deze van plan is te blijven en voegt er aan toe: “Belle ville, n'est-ce pas ?” (ibid.: 10) Over de Zuiderzee is Jean-Baptiste minder lovend en hij noemt het dan ook een negatief landschap. De bar waarin ze zich bevinden heet *Mexico-City*, waar de uitbater geen Frans spreekt. “Imaginez l'homme de Cro-Magnon pensionnaire à la tour de Babel !” (ibid.: 8) Met de Cro-Magnon wordt de uitbater van de bar bedoeld, en Mexico-City in Nederland kan dan gezien worden als Babel.

De verteller schetst een heel duidelijk beeld van de inwoners van de stad. Zij zijn minder modern dan de Parijzenaren en ze leiden een dubbel leven. “Ils marchent près de nous, il est vrai, et pourtant, voyez où se trouvent leur têtes : dans cette brume de néon, de genièvre et de menthe” (ibid.: 17). Ook de verteller houdt ervan zich onder te dompelen in de nacht. “J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve, ou je me parle interminablement.” (ibid.: 16) Jean-Baptiste leeft zoals de “Hollandais qui sont là sans y être” (ibid.: 93). De Hollanders zijn net als de verteller elders met hun gedachten en die dubbelheid bevalt hem.

Jean-Baptiste Clamence heeft een verleden in Parijs, net zoals Rambert uit *La Peste*. Beide personages kijken met weemoed terug naar de stad die ze verlaten hebben.

Les images qui lui [Rambert] étaient le plus difficiles à porter alors, du moins selon ce qu'il en disait à Rieux, étaient celles de Paris. Un paysage de vieilles pierres et d'eaux, les pigeons du Palais-Royal, la gare du Nord, les quartiers déserts du Panthéon, et quelques autres lieux d'une ville qu'il ne savait pas avoir tant aimée poursuivaient alors Rambert et l'empêchaient de rien faire de précis. Rieux pensait seulement qu'il identifiait ces images à celles de son amour. (Camus 1947: 94)

De herinneringen van Rambert aan Parijs zijn vrij neutraal en alleen door het verlaten van de stad heeft hij zich gerealiseerd dat hij van haar houdt. Om even vooruit te lopen op het tweede deel van mijn scriptie, weid ik hier uit over de vertelling. Een kernbegrip in de narratologie is *focalisation*. Dit heeft betrekking op wie die gebeurtenissen meemaakt, wat niet altijd de verteller hoeft te zijn. Het bovengenoemde citaat komt uit een passage over Rambert in het station en Rambert is dan ook de *focalisé*: “l'objet de la focalisation” (Bal 1977: 33). Zelf vertelt hij het niet, maar hij is wel degene die het ziet. In dit citaat zien we dat het Rieux' interpretatie is van de plaatsgevonden gebeurtenissen, door het toevoegen van ‘du moins selon ce qu'il en disait à Rieux’. Hiermee wordt gehint dat de gebeurtenis in de verhaalwereld (Rambert die rust zoekt in het station) via Rieux gaat en dat hij dus *focalisateur* is, “le sujet de la focalisation.” (ibid.: 33) Rieux is degene die het missen van Parijs koppelt aan het gemis van zijn geliefde, waardoor Ramberts herinneringen romantischer gekleurd worden.

Het beeld dat Jean-Baptiste schetst van Parijs is minder positief. Zijn associaties worden naarmate de roman vordert steeds negatiever. “Mais le cœur a sa mémoire et je n'ai rien oublié de notre belle capitale, ni de ses quais. Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes.” (ibid.: 10) Hij blijkt al een hele poos niet in Parijs te zijn geweest, want er zijn inmiddels als vijf miljoen inwoners volgens zijn gesprekspartner. Bovendien leven er dus silhouetten, en geen mensen. In het begin vertelt Jean-Baptiste dat hij er een bekend advocaat was en later zegt hij er hoogmoedig geleefd te hebben.

De negatieve associaties hebben vooral betrekking op de bruggen over de Seine. Aan het einde van het tweede hoofdstuk vertelt hij over een “beau soir d'automne, encore tiède sur la ville, déjà humide sur la Seine.” (ibid.: 42) Er is weinig volk op kade: “Paris mangeait déjà.” (ibid.) Deze personificatie van Parijs impliceert een soort van eensgezindheid, waar de verteller klaarblijkelijk geen deel van uit maakt. De verteller geniet van de stilte en de kalmte van de avond en de leegheid van de stad. Dan komt hij aan bij Vert-Galant, een eiland in de

Seine. “Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d’achèvement, qui dilatait mon cœur.” (ibid.) De anders zo welbespraakte verteller zoekt naar zijn woorden bij het vertellen. In de situatie zelf hoort hij gelach en haast hij zich naar huis. Hij raakt van slag. Later in de tekst vertelt hij over een eerder incident op een brug over de Seine, waar hij de zelfmoord van een jongedame aanschouwde. Waar Rambert niets liever wil dan terugkregen naar Parijs, is Jean-Baptiste blij dat hij daarvan van gevlucht is.

Totnogtoe heb ik Camus’ omschrijvingen van Oran, Amsterdam en Parijs besproken. Oran blijkt een gewone en lelijke stad, die cultureel gezien de samenkomst van het Westen en het Oosten is. Op het niveau van natuur is er zowel de zee als de woestijn die voor de stad van belang zijn. In mijn beknopte geschiedenis wees ik op de negatieve effecten van de stad, en dan met name de vervreemding en isolatie die de stad teweegbrengt. Maar in *La Peste* is het de stad die geïsoleerd raakt, waardoor het eigen belang vervaagt. Het isolement van Oran wordt in *La Peste* veroorzaakt door de pest. Door deze crisis vervaagt het individuele belang en wordt de isolatie van de stad ten opzichte van de wereld belangrijker dan de scheiding en de ballingschap van de bewoners zelf. De saamhorigheid spreekt het individualisme, dat zo sterk opgekomen is in de moderniteit, tegen.

Zoals er in *La Peste* duidelijke omschrijvingen zijn van de stad, de stedelingen en de hoofdpersonages, zo wordt dat ook gedaan in *La Chute*. Het hoofdpersonage lijkt opzettelijk voor deze afstand te hebben gekozen: een havenstad in een land waarvan hij de taal niet machtig is. Dit doet denken aan de afstand die Benjamin zo waardeerde in Baudelaires werk, aangezien Jean-Baptiste ook een buitenstaander is die zich onderdompelt in de menigte. Hij maakt geen deel uit van het etend Parijs, noch van de Hollanders die door de waas van jenever wandelen. Deze positie geeft hem de mogelijkheid om, in de woorden van Baudelaire, als poëet in die mensen binnen te gaan, hen te zijn, en daarmee een beeld van de moderne mens te schetsen dat hij gelijktijdig als spiegel wil voorhouden. De stedelingen omschrijft hij als Hollanders, wier levens dubbel zijn. Zowel de vorm als de geschiedenis van Amsterdam is significant. Ze verwijzen respectievelijk naar oude literatuur; en naar recente geschiedenis.

De laatste stad van belang in het werk van Camus na de Tweede Wereldoorlog is Parijs. De personages die erover spreken wonen al dan niet tijdelijk in andere steden, maar koesteren de stad nog steeds. In *La Chute* wordt er vrij negatief over de Franse hoofdstad geschreven, terwijl *La Peste* positiever is. Een ander verschil tussen de twee werken is dat in Oran de vervreemding van individuen veel minder is dan in Amsterdam. Oran wordt

weergegeven als een stad vol solidariteit, terwijl Amsterdam gekozen lijkt vanwege de vervreemdende werking op het hoofdpersonage.

De non-stad in het werk van Samuel Beckett

Samuel Beckett publiceerde tijdens zijn leven zeven romans. Na de Tweede Wereldoorlog werd *Watt* als eerste gepubliceerd, waarin de plaats van handeling Londen is. Samuel Beckett is een Ierse schrijver die naar Parijs was verhuisd en daar werd zijn Franstalige werk gepubliceerd. “Beckett returned to fiction, beginning *Molloy* in May 1947 (and completing *L’Innommable*, the third volume of “the trilogy,” in January 1950, after writing *Godot*.” (Cohn 2001: 155) Tussen *Molloy* en *L’Innommable* schreef Beckett ook nog *Malone Meurt*. Deze drie romans worden als trilogie gezien, ofschoon Beckett dit nooit bevestigd heeft. Maar door de overeenkomstige stijl en inhoud worden de werken verbonden, waar ik dieper op in zal gaan bij het analyseren van de vertellers. De eerste twee delen werden in 1951 gepubliceerd, het derde deel twee jaar later. Net als bij Camus ga ik de representaties van steden in deze trilogie uiteenzetten. In de romans wordt echter heel anders omgegaan met het fenomeen ‘plaats’ dan in het oeuvre van Camus.

Het verhaal van de trilogie begint met Molloy, een man die de terugkeer naar zijn moeder probeert te vertellen. Hij vertelt dat hij op een dag op het strand was en zich realiseerde dat hij naar zijn moeder wilde gaan. Vervolgens fietste hij naar de stad en overreed daar een hond. Bij de eigenaresse van de hond trok hij in en na zijn vertrek bezocht hij de zee opnieuw, om uiteindelijk kruipend in een greppel te belanden. Er is ook een verhaal over Jacques Moran, een privédetective die wordt opgedragen Molloy te vinden. Hij schrijft dat hij op pad ging met zijn zoon. Hij vermoordde een vreemde terwijl hij zijn zoon, eveneens Jacques genaamd, weg had gestuurd om een fiets te stelen. Gedurende zijn verhaal vertoont Moran steeds meer gelijkenissen met Molloy. Deze twee verhalen zijn gebonden in één koft met *Molloy* op de voorkant. “Molloy is named for one of its two protagonists, or, in another reading, for half of its double protagonist.” (Cohn 2001: 161) De locaties die bezocht worden door deze protagonist(en) zijn een strand, een bos en een stad.

Malone meurt is het tweede boek dat tot de trilogie gerekend wordt. Malone is een man in een bed, dat in een vertrek met één deur staat en de deur wordt enkel geopend om hem voedsel te verschaffen. Terwijl zijn dood nadert, doodt Malone de tijd met het vertellen van verhalen. De hoofdpersoon van deze verhalen is Sapo, maar later wordt hij Mr. Saposcat genoemd. Hiermee benadert Beckett “the ineluctable writeness of character.” (McHale 1987: 105) Door zijn personage personages te laten creëren, toont Beckett de gemaaktheid van zijn personages. Andere personages die Malone bedenkt zijn de Lamberts, Macmann en Lemuel. De lezer volgt hun avonturen en Malones reflecties hierop.

Het laatste deel van de trilogie is van een verteller die net als zijn twee voorgangers schrijft in eerste persoon enkelvoud en die net zo immobiel is als Malone zelf. Omdat het boek *L'Innommable* heet, zal ik naar de vertelinstantie verwijzen als l'Innomable. Deze ziet Malone om zich heen rijden met zijn rolstoel en zoals Malone verzint ook l'Innommable verhalen. De namen die l'Innommable kiest voor zijn hoofdpersonages zijn Basil, Mahood en Worm. Bovendien is hij op de hoogte van eerdere werken van Samuel Beckett. Zo refereert hij naar *Watt*, *Murphy* en *Mercier et Camier*. Op een zeker moment claimt hij zelfs deze werken te hebben geschreven. Daartegen staat dan weer het gebruik 'ils/eux', de stemmen die in de vertelinstantie opkomen en hem schijnbaar dwingen bepaalde dingen te denken. Uit deze pogingen tot samenvattingen blijkt dat de verhaalwerelden van deze werken zeer beperkt zijn.

Naast gebeurtenissen, plot en verplaatsing wordt ook de locatie nauwelijks beschreven in Samuel Becketts werk. Molloy en Moran beleven tenminste nog enkele gebeurtenissen. De plaatsen die Molloy bezoekt, worden ook door Jacques Moran bezocht. Eén van de weinige plaatsaanduidingen in de trilogie is het bos. Daar vermoordt Molloy iemand en al zijn zijn herinneringen hierover vaag, hij heeft er nog. "La forêt était tout autour de moi et les branches, s'entremêlant à une hauteur prodigieuse, par rapport à la mienne, me protégeaient du jour et des intempéries." (Beckett 1951a: 109) Er wordt geen geografische of plantkundige informatie verschaft. De representatie van locaties is minimaal. Ook wordt het niet helemaal duidelijk hoe hij de man om het leven brengt. Een ander voorbeeld van deze onbepaaldheid is Molloy's verblijf bij Lousse, de eigenaresse van de hond. Deze passage bevat geen conversatie en heeft een onconventionele omschrijving van seks. Zoals in het hele boek bestaan Molloy's herinneringen aan Lousse nagenoeg alleen uit zintuiglijke prikkels. Meer dan het beschrijven van gebeurtenissen of plaatsen, beschrijft Molloy veeleer omstandigheden.

Er worden zijdelings wel referenties gemaakt naar steden in Becketts trilogie. Malone vraagt zich af of hij niet in Londen is, wanneer hij in het begin van de roman naar de sterren kijkt. Halverwege spreekt Malone over een oude butler. "Il y avait le vieux aussi, à Londres je crois, revoilà Londres, je lui ai tranché la gorge avec son rasoir." (Beckett 1951b: 116) Het vernoemen van Londen en het wijzen op de herhaling vestigt de aandacht op Londen, hoewel dat niets lijkt toe te voegen aan het verhaal. Molloy en Jacques Moran "[b]oth come from a town situated near the country; Molloy thinks that the town name begins with *B* or *P*, and Moran affirms that it is Bally (which is Gaelic for city—Baile)." (Cohn 2323: 166) Het is echter geen stad: "[c]e bourg, ou ce village [...] s'appelait Bally" (Beckett 1951a: 178) Het gebied rondom heet Ballyba en het gebied daar weer omheen Ballybaba. "Ballyba était peu

people.” (ibid.: 179) Er wonen weinig mensen dus kan het eigenlijk geen stad genoemd worden. Er wordt hier bovendien voor het Ierse woord voor stad gekozen ter aanduiding van om het even welke stad. Later wordt naar de stad verwezen als Bally-sur-Mer en daaruit kan geconcludeerd worden dat het om een ongedefinieerde stad aan de zee gaat. Ook bij Malones vermeldingen van Londen gaat het meer om de herhaling van het vernoemen dan om de stad zelf, de herhaling is dan ook belangrijker dan hetgeen dat herhaald wordt.

In het laatste deel is de nadering van immobiliteit en ‘herinneringloosheid’ het grootst. “Non j’ai toujours été assis à cette même place, les mains sur les genoux, regardant devant moi comme un grand-duc dans une volière.” (Beckett 1953: 11). Naast de immobiliteit zien we hier dat de fictieve wereld weergegeven wordt met een metafoor. De omschrijvingen van waar de verteller zich bevindt, zijn vaag. “Early in the story he says that he likes to think that he occupies the center (of what?), but that nothing – aporia pure and simple – is less certain.” (Hesla 1971: 113) *L’Innomable* lijkt zelf niet te weten in welk middelpunt of in welke ruimte hij is en ook de lezer komt er niet achter in wat voor ruimte de verteller zich bevindt of waar die ruimte zich bevindt. In *Malone Meurt* wordt Frankrijk vermeld als herkomst van de pen waarmee Malone schrijft. *L’Innomable* vernoemt de Kaukasus en in de Engelse vertaling “that unfamiliar native land of mine” (Beckett 1958: 37). Desondanks blijft onduidelijk of de fictieve werelden waarin de vertellers zich bevinden als aards kunnen worden bestempeld. Net als de identiteit van de personages is de plaats ongedefinieerd. In ieder geval zijn Malone en *L’Innomable* afgesloten van de buitenwereld.

De plaats is ongedefinieerd en door de openheid van plaatsaanduiding lijkt de verteller nergens te zijn. Brian T. Fitch schrijft in zijn structuralistische analyse van Becketts werk over ruimte:

Au niveau de l’univers romanesque cohérent traditionnel, il n’y a qu’une seule des hypothèses qui puisse être « vraie » et par conséquent, les structures qu’impliquent toutes les autres hypothèses se trouvent d’un coup frappées d’irréalité, d’inexistence. (Fitch 1977: 43).

Becketts trilogie lijkt coherentie te missen. Traditionele benadering van de lezer tegenover een fictieve wereld worden afgebroken en meerdere hypothesen zijn mogelijk,

les configurations spatiales respectives suggérées par les différentes hypothèses coexistent sur un pied d’égalité et qu’il en résulte une structuration fort complexe et exceptionnellement développée de l’espace, même si l’espace en question est un espace abstrait, c’est-à-dire non-figuratif. (Fitch 1977: 43)

Zo zouden de verhalen van Moran en Molloy naast elkaar kunnen bestaan. Bovendien pleit dit citaat voor de mogelijkheid van een tekst om non-figuratief te zijn. Een voorbeeld van non-figuratieve schilderkunst is een schilderij met lijnen of kleuren die geen objecten representeren. In tegenstelling tot lijnen en kleuren hebben woorden altijd betekenis en literatuur zou daarmee niet non-figuratief kunnen zijn, maar de ambiguïteit in het werk kan abstracte voorstellingen bewerkstelligen. Door onbepaaldheden en tegenspraken creëert Beckett, aldus Fitch, een non-figuratieve setting. Fictie kan dus een ontkenning van het verschijnsel ‘ruimte’ representeren, personages kunnen dientengevolge mogelijk nergens te zijn. *L’Innommable* lijkt zich hier bewust van:

mais le moyen de penser et de parler en même temps, c’est spécial, comme faculté, la pensée vagabonde, la parole aussi, loin l’une de l’autre, enfin, n’exagérons rien, chacune de son côté, taupes de faïence, c’est au milieu qu’il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d’être sans parole, d’être sans pensée, là où on ne sent rien, n’entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n’est rien, c’est là où il ferait bon être, là où on est. (Beckett 1953: 146)

In zijn *monologue intérieur* vraagt *l’Innommable* zich af of het mogelijk is om gelijktijdig te denken en te spreken. Tussen de dwalende woorden enerzijds en de gedachten anderzijds zou een plaats zijn. In die stilte, dat zwijgen, dat vacuüm, die ontkenning (van praten, denken, gevoel, gehoor, kennis, cognitie) om daar te zijn, dat zou een gezegende plaats zijn, aldus *l’Innommable*. Deze plaats representeert niets, of niet figuratief althans. Het representeert de ontkenning of de abstractie. Maar wat verhaalt dit? Wat vertelt dit, buiten niets? Of is het mogelijk om tussen woorden en gedachten te zijn, tussen de woorden op het papier en de opeenvolging van actieve hersencellen in de hersenen van de lezer?

Tot dusver hebben we in het werk van Samuel Beckett een benadering van het niets gezien. De vertellers hebben een steeds slechter geheugen en de verhalen die ze vertellen worden gedurende de trilogie onsamenhangender. De personages worden bovendien meer en meer geïsoleerd van de samenleving tot de vraag rijst of ze wel bestaan. Door deze twijfel van identiteit en de ongedefinieerdheid van tijd en plaats lijken de protagonisten, en dan vooral de protagonist in *L’Innommable*, in het luchtledige te zijn. Gedurende de trilogie verplaatsen de protagonisten zich steeds minder. De representatie van de locatie wordt steeds vager, waardoor het zich in het niets lijkt af te spelen, of eigenlijk niet af te spelen, daar er niets gebeurt. Het werk van Beckett maakt de ontkenning van ruimte in literatuur mogelijk, maar dit impliceert ook de onmogelijkheid van het representeren van de ruimte.

Het isolement dat steden in de moderniteit teweeg zouden brengen volgens Lehan, is zeker terug te vinden in de werken van Beckett. Er worden echter nauwelijks omschrijvingen van steden gegeven in de drie geanalyseerde romans, waarmee Beckett ingaat tegen de geschiedenis die ik met behulp van Lehans studie heb uiteengezet. Van een queeste lijkt nog sprake bij Moran die Molloy zoekt en Molloy die zijn moeder zoekt. Malone en l'Innommable worden als personages echter niet gevormd, maar lijken steeds meer te versplinteren en zo komen ze steeds verder af te staan van de buitenwereld.

Babel of Jeruzalem?

Concluderend zien we een groot verschil in de representaties van de stad in de besproken werken van Camus en Beckett. Men zou kunnen speculeren over Ierland als setting van *Molloy* en dat Beckett daarmee in de traditie van James Joyce over zijn verlaten thuisland schrijft. Een schrijver die niet meer in zijn land woont en er (daarom) een literair werk over schrijft. Dit zou ook gebeurd kunnen zijn in het geval van *La Peste*. Mijn scriptie gaat echter niet over de auteursintentie, maar over de representatie van de stad. Lehan ziet de stad als oorzaak van vervreemding en Spears ziet de stad als symbool van de ontwortelde mens, anoniem en buiten gesloten van zijn verleden en van de natuur.

Albert Camus verbeeldt bestaande steden en volgt daarmee de traditie waar de modernisten zich ook aan hielden. Zowel *La Peste* als *La Chute* spelen zich af in een havenstad. “A port, after all, is unique among cities; or rather, all the characteristics which define a city are concentrated in a port. Like all cities, only more so, a port is a site for exchange.” (Argyros 1985: 12) In *La Peste* kiest Camus een stad in Afrika die hij zijn verteller de samensmelting van Oost en West laat noemen. Oran mag dan wel geen Europese stad zijn, het werd toentertijd wel vanuit Europa geregeerd. In navolging van Tinkler-Vilani kan de stad gezien worden als een Nieuw-Jeruzalem. In plaats van complete chaos blijft het volk vrij rustig onder de crisis en stellen individuen zich zelfs ondergeschikt op aan het groter lijden. Dit botst met de vervreemding die de stad volgens Lehan zou veroorzaken. Amsterdam lijkt met haar verwarring en roes eerder op Babel. “If Augustine uses the metaphor of the city, then Wordsworth uses cities as metaphors.” (Tinkler-Villani e.a. 2005: 15) Oran wordt als metafoor gebruikt waar de samenleving belangrijker is dan het individu. Amsterdam is een metafoor, vanwege haar geschiedenis en vorm. De circulariteit is een intertekstuele schakel naar Dante, waardoor de vorm extra betekenis krijgt en Amsterdam niet alleen een Babelse stad in het buitenland is, maar ook een hel.

Bij Samuel Beckett zijn er nauwelijks beschrijvingen van de stad. Becketts personages hebben nagenoeg niets met de stad. Er wordt een antiruimte gecreëerd door plaatsbepalingen weg te laten. In navolging van de studie van Fitch ben ik geneigd te stellen dat l’Innommable zich in een antiruimte, een ontkenning van ruimte, bevindt. Er is sprake van een centripetale nadering van het niets, als een cirkel die in zichzelf draait. Molloy geeft al toe dat zijn tocht in cirkels gaat. L’Innommable komt steeds terug op wat hij heeft gezegd. Hij draait niet om het onderwerp heen maar hij nestelt er zich juist in, zoals Dante steeds verder afdaalt in de hel. Het feit dat hij de werkelijkheid niet representeert maar juist creëert, schaart hem ook in het

traditie van Augustinus. “The dwellers of the earthly city, unlike those of the City of God, are lovers of the temporal and the transient, not the permanent and enduring.” (Tinkler-Villani e.a. 2005: 14) Becketts personages willen eeuwigheid via de volledige immobiliteit en de stilte, wat de non-setting op een Jeruzalem laat lijken. Toch bevinden de personages zich eerder in Babel, aangezien ze niet weten waar ze zijn, niets snappen en niets zeker weten. Ze zijn onderworpen aan volledige verwarring, die ze zelf geschapen hebben. Het traditionele Babel wordt hier Jeruzalem, daar ze zwelgen in hun ongeluk.

Waar Camus nog met zijn beschrijvingen bestaande plaatsen imiteert, laat Beckett dat volledig achterwege. In dit opzicht is Albert Camus traditioneler dan Samuel Beckett. Zo gezien strookt Camus en breekt Beckett met de modernistische schrijvers, zoals omschreven in Lehans geschiedenis. Deze botsing wordt beaamd in wat Brian McHale schrijft over het fenomeen ‘plaats’.

Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodern writing cannot be organized in this way, however. Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. (McHale 1987: 45)

De werken van Camus bevatten beide een duidelijk waarnemend subject, namelijk Dr. Rieux en Jean-Baptiste Clamence. Rieux koppelt zijn ervaringen met algemene informatie en Jean-Baptiste gebruikt Amsterdam als metafoor. In Becketts trilogie wordt ruimte inderdaad niet opgebouwd door beschrijvingen, maar juist afgebroken: door ongedefinieerdheid wordt ‘ruimte’ bijna letterlijke gedeconstrueerd. Misschien dat ‘ruimte’ niet helemaal in de lijn met Derrida’s *déconstruction* wordt ontleed, maar het wordt uitgewist door incoherente omschrijvingen te blijven geven over de locatie. Het citaat van McHale’s gaat over de confrontatie van een waarnemend subject met de ruimte waarin dat subject zich bevindt. Dit is wat volgens Avi Sagi ook ten grondslag ligt aan de ervaring van het absurde: een waarnemend subject en de waar te nemen wereld. Wat voor Sagi de noodzakelijke elementen zijn om het absurde te ervaren, zijn voor McHale twee aspecten die bij postmoderne literatuur uit elkaar vallen.

In mijn inleiding schreef ik dat Martin Esslin een absurdistische stroming zou hebben afgebakend. Absurdisme blijkt, net als modernisme en postmodernisme, een lastige term te zijn. In *Theatre of Chaos: Beyond Absurism, Into Orderly Disorder* noemt William Demastes het onderscheid tussen existentialistisch en absurdistisch theater het sterkste punt van Esslin.

“Whereas the existential theatre of Sartre and Camus presents an illogical, counterrational position by using essentially rational methods of construction and presentation, the absurdist drama of Genet, Ionesco, Beckett, and others reflect a counterrationalist vision by using a nonrationalist form.” (Demastes 1998: 55) Esslin beschouwt Albert Camus dus niet als een absurdist. Wel rekent hij Beckett wel onder de absurdisten, maar Demastes maakt in het studie echter het punt dat Beckett, “misidentified by Esslin as an absurdist” (ibid.: 60), weldegelijk orde schept in zijn chaos. Omdat ik termen als ‘absurdisme’ en ‘existentialisme’ wil vermijden, volg ik Esslin dat Camus geen absurdist is en volg ik ook Demastes dat Beckett geen absurdist is. Omdat ik echter wel aan de hand van het absurde wil testen hoe zij in de paradigmaverschuiving van epistemologische naar ontologische dominantie staan, ga ik nu in op het absurde.

In de inleiding stelde ik het absurde als een ervaring van de mens in confrontatie met de wereld. In *Towards a Novel of the Absurd* stelt Jean Elizabeth Kennard: “What is absurd, then, is the confrontation of man’s desire for meaning and a silent, unreasonable world.” (Kennard 1969: 8) Kennard schetst eenzelfde beeld van het absurde als Sagi. Belangrijk is dat niet de mens, noch de wereld absurd is, maar hun confrontatie. Voor Sagi is het absurde “an experience built on two contradictory elements, one positive and one negative—a negative experience of rift and separation, and a positive experience of yearning for harmony and unity.” (Sagi 2002: 23) De negatieve component waarover Sagi het heeft, werd ook al aangehaald door Monroe Spears. De twintigste eeuwse mens is ontworteld van de natuur en probeert zich daartegen te verzetten.

Camus agrees with Kierkegaard and Heidegger, who told that, when estrangement and meaninglessness are life’s constitutive experiences, the individual becomes a hero of consciousness. Alienation detaches individuals from the world by directing consciousness inward, leading them to ponder the meaning of existence. (Sagi 2002: 39)

De vervreemding en zinloosheid tergen het bewustzijn en veroorzaken later het inzicht in het absurde. Sagi stelt dat “in *The Myth of Sisyphus*, Camus had endorsed the absurd as an exhaustive description of human existence, whereas later in his thinking, for instance in *The Rebel*, he went beyond the absurd to demand action in concrete reality.” (ibid.: 45) Volgens Sagi verandert Camus’ notie van het absurde en daar ik me juist concentreer op zijn romans (en niet zijn filosofische werk) zal ik niet het veranderende absurde van Camus uiteenzetten, maar houd ik het absurde als confrontatie aan.

Totnogtoe heb ik de het fenomeen ‘plaats’ in de verhaalwereld geanalyseerd. Dit kan gezien worden als de wereld waarin een waarnemend subject zich bevindt. Kunnen we na het analyseren van één van de twee elementen van het absurde al iets zeggen over het absurde in de geanalyseerde werken van Camus en Beckett? In *La Chute* vervreemdt Jean-Baptiste van zijn habitat en vlucht naar Amsterdam, waar hij zich in Babel begeeft. Amsterdam noch Jean-Baptiste Clamence is absurd, maar de beweegredenen van het personage voeden het absurde. Niet Amsterdam of Jean-Baptiste zijn absurd, maar de argumenten die worden gegeven geven blijk van het absurde. Oran is geïsoleerd van de wereld en de pest maakt van de stad een “silent, unreasonable world” waar Rieux “meaning” zoekt en daar zelfs in slaagt door het overwinnen van de pest. Belangrijk om op te merken is dat *La Peste* een stap weg doet van de modernistische kijk op de rol van de mens in de stad door de saamhorigheid die er heerst. Hier is het niet zo zeer de confrontatie tussen de mens en de wereld, maar tussen de stad en de wereld. De personages van Camus leven klaarblijkelijk in isolement en vervreemding, wat volgens Sagi en Kennard nodig om het absurde te ervaren. Dr. Rieux probeert zich te verzetten tegen het absurde terwijl Jean-Baptiste er juist van lijkt te genieten.

Ook de ontkenning van ruimte in Becketts trilogie veroorzaakt isolement en vervreemding bij de personages. Waar in *La Chute* het absurde op het eerste gezicht meer aan de kant van de mens ligt, lijkt het bij Becketts trilogie eerder aan de kant van de wereld te liggen. De personages in Becketts werk hebben moeite hun wereld te omschrijven, als ze zich al in een wereld bevinden. Molloy en Moran lijken nog enigszins “meaning” te zoeken, daar zij nog een soort van geheel zoeken in schijnbaar onbegrijpelijke omstandigheden. Bij Malone en l’Innomable is deze drang naar samenhang of verklaring al minder. Zij proberen hun wereld te duiden, maar falen daarin.

De vertellers in het werk van Albert Camus

Voordat ik de vertellers uit Camus' werken uit de jaren vijftig analyseer, blik ik eerst terug op het werk dat hij tijdens de Tweede Wereldoorlog schreef. *L'Étranger* werd in 1942 gepubliceerd en beslaat twee delen. Het eerste deel beschrijft onder meer de begrafenis van de moeder van de protagonist, Meursault, en de moord die hij begaat op een Arabier. Het tweede deel beschrijft de tijd dat Meursault in de gevangenis zit. Meursault is een autodiëgetische verteller wiens stijl sec is. Twee uitzonderlijke passages zijn de moord en de acceptatie van zijn dood. Deze passages sluiten respectievelijk het eerste en het tweede deel af. In de verhaalwereld is Meursault een kantoorbediende. Hij doorbreekt sociale conventies door niet te huilen op de begrafenis van zijn moeder. Als verteller is hij echter orthodox. Hij gebruikt nauwelijks intertekstuele referenties en hij vertelt alles chronologisch.

De verteller in *La Peste* geeft aan een kroniek te schrijven. In zijn 'Encyclopedie van de Geschiedenis der Middeleeuwen' maakt Van Caenegem een onderscheid tussen enerzijds wereldkronieken en anderzijds nationale, regionale en lokale kronieken. Beiden beschrijven ze slechts gebeurtenissen van algemeen belang en zouden ze "het historisch feitenmateriaal houderig in chronologische orde presenteren zonder zich te wagen aan historische interpretatie of aan literaire procédés van voorstelling" (Van Caenegem 1962: 26). Daarnaast wordt er ook steevast in vermeld dat het gaat om een *chronicon* of kroniek. Waar Van Caenegem evenwel op wijst is het feit dat de wereldkronieken veel minder details bevatten. De verteller van *La Peste* noemt zichzelf expliciet een kroniekschrijver. "Sa tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple" (Camus 1947: 8). Hiermee ontdoet de kroniekschrijver zich van de verantwoordelijkheid voor de onwaarschijnlijkheid van zijn vertelling. Hij verdedigt zijn optreden als historicus door te beargumenteren dat hij de juiste persoon is.

La Peste lijkt in eerste instantie geschreven door een hetero- en extradiëgetisch verteller, maar deze verteller blijkt achteraf homodiëgetische en intradiëgetisch.⁴ Hij schrijft in derde persoon enkelvoud en lijkt niet mee te doen aan de gebeurtenissen. De identiteit van "le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps" (Camus 1947: 8) blijft dus aanvankelijk in het

⁴ Alle narratologische termen neem ik over uit *Narrative Fiction* van Shlomith Rimmon-Kenan, al dan niet in de vertalingen van *Het Leven van Teksten*, door Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney. De opdeling die Rimmon-Kenan maakt, is gebaseerd op het werk van Gérard Genette, wiens benaming voor de verschillende niveaus ik verwarrend vind. Vandaar dat ik kies om Rimmon-Kenan haar terminologie over te nemen.

ongewisse. In het laatste hoofdstuk geeft de verteller echter toe bij de evenementen betrokken te zijn geweest.

Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif. (Camus 1947: 249)

Eén van de hoofdpersonen, Bernard Rieux, is de kroniekschrijver. In zijn vertelling schrijft hij in derde persoon enkelvoud over zichzelf, waardoor hij afstand neemt van zijn eigen persoonlijke ervaringen. Belangrijk voor het vervolg van mijn scriptie is dat hier onderscheid wordt gemaakt tussen enerzijds het personage Rieux, de hij, en anderzijds Rieux de verteller, de ik aan het einde van het boek. Het personage Rieux is namelijk in het verhaal en bevindt zich dan ook in het diëgetisch niveau. In de alinea's die volgen richt ik me echter op Rieux de verteller, die extradiëgetisch is en het verhaal achteraf vertelt, waardoor hij zich in het extradiëgetische niveau bevindt.

De verteller put naast zijn eigen ervaringen ook uit andere documenten. Zo is er de informatie over sterftcijfers en een beschrijving van de dood van Paneloux, die overgeleverd wordt door diens bediende. Ook heeft de verteller aantekeningen van een ander hoofdpersoonage, Tarrou, in handen gekregen. "Cependant, avant d'entrer dans le détail de ces nouveaux événements, le narrateur croit utile de donner sur la période qui vient d'être décrite l'opinion d'un autre témoin." (Camus 1947: 21) Hier zien we dat de verteller zijn (eigen) vertelling onderbreekt op een conventionele manier. Het diëgetisch niveau bevat namelijk de verhaalwereld en het extradiëgetische niveau bevat de commentaren van de verteller. De overgang wordt door Gérard Genette *métalepse narrative* (Genette 1972: 244) genoemd en, zo stelt Rimmon-Kenan, "[this] is in principle effected by the act of narration which draws the reader's attention to the shift." (Rimmon-Kenan 1982: 94) Vervolgens lezen we het gesprek van Tarrou over ene Camps in een scenische voorstelling. Dit hypodiëgetische niveau wordt gevolgd door de interpretatie van de verteller met het gebruik van de werkwoorden 'sembler' en 'paraître' en letterlijke citaten uit Tarrou's aantekeningen. De bronnen die de verteller gebruikt, hebben een *fonction testimoniale* (Genette 1972: 262) en ze worden subjectief benaderd. Wat mij zo frappeert aan Camus' gebruik van *métalepse narrative* is dat het op extradiëgetisch niveau dus bevestigt dat het fictie is, terwijl de verteller het in het intradiëgetische niveau juist gebruikt om zijn geloofwaardigheid te behouden.

Naast het commentaar op andermans documenten, becommentarieert de verteller ook zijn eigen vertelling. In het eerste deel van deze scriptie bleek al hoe Rieux' eenzaamheid doorschemerde in Ramberts herinneringen aan Parijs. Door die scène niet in te bedden, maar het met een andere focalisatie te vertellen, komt wat Rambert verteld heeft aan Rieux op gelijke hoogte te staan met Rieux' vertelling. Ook is vermeld hoe de verteller beschrijvingen van gebeurtenissen afwisselde met algemene observaties. Dit gebeurt ook vlak voor de ontknoping.

Voilà pourquoi le narrateur croit qu'il convient, à ce sommet de la chaleur et de la maladie, de décrire de façon générale et à titre d'exemple, les violences, de nos concitoyens vivants, les enterrements des défunts et la souffrance des amants séparés. (Camus 1947: 139)

De verteller vindt het blijkbaar de moeite om uit te weiden over de begrafenissen, ondanks dat hij dat niet wil. "Car il faut bien parler des enterrements et le narrateur s'en excuse" (Camus 1947: 143). De reden waarom hij dan toch deze onmenselijke taferelen wil vermelden, is dat ze een *fonction idéologique* (Genette 1972: 263) hebben. Het is om een zo volledig mogelijk beeld te geven van de stad: de verteller wil objectieve kronieken schrijven. Hij wil dus geen geromantiseerd beeld van de crisis scheppen, maar ook confronterend zijn. Dit staat in functie van de objectiviteit, maar de focalisatie van Rambert en de afstand die de verteller neemt door in derde persoon te schrijven betwijfelen die objectiviteit weer.

De verteller poogt zo objectief mogelijk te zijn en hij benadrukt dit zelf meerdere malen. Ruwweg halverwege het boek schrijft hij er het volgende over:

Non, la peste n'avait rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi le docteur Rieux au début de l'épidémie. Elle était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement. C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. Il n'a presque rien voulu modifier par les effets de l'art, sauf en ce qui concerne les besoins élémentaires d'une relation à peu près cohérente. Et c'est l'objectivité elle-même qui lui commande de dire maintenant que si la grande souffrance de cette époque, la plus générale comme la plus profonde, était la séparation, s'il est indispensable en conscience d'en donner une nouvelle description à ce stade de la peste, il n'en est pas moins vrai que cette souffrance elle-même perdait alors de son pathétique. (Camus 1947: 149)

Hier is op narratief niveau de accentuering van de objectiviteit. Dr. Rieux treedt in de eerste zin op als focalisator. "Il y a donc un focalisateur, qui n'est pas le narrateur – Genette l'a assez dit – mais qui n'est pas non plus le focalisé." (Bal 1977, 37) Het personage Rieux is de

focalisator die de pest overpeinst. Vervolgens noemt de verteller zichzelf en verschuift de focalisatie naar de verteller; er wordt overgesprongen van het intradiëgetische niveau, waar Rieux het personage gefocaliseerde is, naar het extradiëgetische niveau dat door de verteller tussen haakjes gezet wordt. Inhoudelijk worden opnieuw de thema's van het lijden en de scheiding naar voren gebracht. Door nadrukkelijk zijn bronnen te vermelden en ze niet te integreren in het narratief, creëert de verteller een kaderverhaal. Zijn eigen vertelling pretendeert objectief te zijn, maar als hij derden aan het woord laat, is zijn subjectiviteit zichtbaar. Hiermee probeert de verteller bij te dragen aan het werkelijkheidseffect in de verhaalwereld: hij denkt dat hij hierdoor een zo volledig mogelijk beeld van de werkelijkheid neerzet.

Echter, die accentuering toont juist de kunstmatigheid van fictie. McHale spreekt in zo'n geval van *framebraking*: "Intended to establish an absolute level of reality, it paradoxically relativizes reality; intended to provide an ontologically stable foothold, it only destabilizes ontology further." (McHale 1987: 197) De verteller van de kronieken laat zelfs het jaar waarin het verhaal zich afspeelt in het ongewisse. Net als het gebruik van de derde persoon enkelvoud problematiseert dit de grenzen van fictionaliteit van *La Peste*, evenwel als Rieux' geforceerde benadrukking van zijn objectiviteit door middel van metafiction. Dus door afstand te nemen om zijn objectiviteit te behouden, wordt de objectiviteit juist in twijfel getrokken. Door dit werk van fictie een kroniek te noemen, poogt de verteller zo werkelijkheidsgetrouw te zijn, maar volgens McHale onderstreept het alleen maar dat het fictie is.

De verteller van *La Chute* is een homo- en intradiëgetische verteller. Zijn beroep is 'juge-pénitent'. De vraag wat dit inhoudt, wordt aan het begin van het tweede hoofdstuk gesteld. Het antwoord komt pas in het laatste hoofdstuk en het blijkt het vertellen zelf te zijn. "Mais je me laisse aller, je plaide !" (Camus 1956: 18) Jean-Baptiste spreekt graag, maar hij is niet echt betrouwbaar. Op het extradiëgetisch niveau is de verteller in Amsterdam en de anekdotes die hij vertelt vormen het diëgetisch niveau. Zijn leven in de fictieve wereld begint heel netjes, maar naarmate hij meer over zichzelf vertelt, is zijn leven niet zo rooskleurig. De verhaalwereld heeft dus een duidelijke lijn: de ondergang van Jean-Baptiste. Maar omdat hij zo graag praat, weidt hij vaak uit over bepaalde onderwerpen. De verteller dompelt zich daarmee onder in zijn anekdotes en vergeet dat hij eigenlijk antwoord geeft op de vraag wat een 'juge-pénitent' is.

De verteller spreekt tegen een zwijgende gesprekspartner, waarvan hij een expliciete maar vage beschrijving geeft. De karaktereigenschappen van de gesprekspartner lijken min of

meer overeen te komen met die van de verteller. “Quant à moi... Eh bien, jugez vous-même.” (Camus 1956: 13) Na de beschrijving laat Jean-Baptiste het dus aan zijn gesprekspartner om te oordelen over hem. Hij stelt zich voor als Jean-Baptiste Clamence en hij presenteert zich later als komiek. Als Jean-Baptiste vertelt over zijn avonturen tijdens de Tweede Wereldoorlog, trekt hij zijn eigen naam in twijfel. “« Qui d’entre nous, dit-il, a le plus de faiblesse ? » Par plaisanterie, je levai le doigt, et fus le seul à le faire. « Bien, Jean-Baptiste fera l’affaire. » Non, il ne dit pas cela puisque j’avais alors un autre nom.” (Camus 1956: 131) Hij blijkt dus niet alleen veel uit te weiden, maar hij vertelt ook niet altijd de waarheid.

In de terminologie van Wayne Booth kan Jean-Baptiste Clamence worden gecategoriseerd als *unreliable narrator*. “Many modern works use the same kind of confusing, unreliable narration in a deliberate polemic against conventional notions of reality and in favour of the superior reality given by the world of the book.” (Booth 1961: 288) Met moderne werken doelt Booth hier op recente werken, waartoe zowel Camus’ als Becketts fictie gerekend kan worden. In zijn studie naar verschillende vormen van *unreliable narrators* vat William Riggan het samen als “the fictional autobiographer who recounts his own life, or a portion thereof, in his own voice in a conscious act of writing.” (Riggan 1978: 15) Wat dus belangrijk is volgens Riggan is dat het niet alleen gaat om zelfomschrijving, maar ook de bewustheid van de verteller daarvan. De definitie van een *unreliable narrator* zou dus kunnen zijn dat de verteller fictief is, dat hij tegen conventies van de werkelijkheid ingaat, dat hij delen van zijn eigen leven verteld en dat hij zich bewust is van het vertellen. Deze bewustheid zijn we al tegengekomen in mijn analyse van *La Peste* en weldra zal dit ook te zien zijn in *La Chute*.

De verteller springt geregeld over van diëgetisch naar extradiëgetisch niveau. Zo spreekt hij in het eerste hoofdstuk plotseling een mevrouw aan en in het tweede hoofdstuk beginnen drie alinea’s met “comment”. “Comment ? Quel soir ? J’y viendrai, soyez patient avec moi. D’une certaine manière, d’ailleurs, je suis dans mon sujet, avec cette histoire d’amis et d’alliés” (ibid.: 36). Hij breekt zijn verhaal over vriendschap af waardoor de overgang van diëgetisch naar extradiëgetisch niveau abrupt is. Hoewel zijn gesprekspartner geen personagetekst heeft, lijkt het of deze hier Jean-Baptiste vraagt om dieper in te gaan op een bepaalde avond. Maar de verteller wijkt opnieuw af en enkele pagina’s later lezen we: “Comment? J’y viens, ne craignez rien, j’y suis encore, du reste.” (ibid.: 40) Dus hij vertelt het nog steeds niet, maar hij is er wel mee bezig. Uiteindelijk vertelt hij over de avond en lijkt hij de kluts kwijt: “Comment? Pardonnez-moi, je pensais à autre chose.” (ibid.: 43) Vrijwel direct hierna gaat de verteller weg en spreken ze de dag nadien af. Het is alsof zijn

gesprekspartner de verteller erop attent maakt dat hij aan het woord was en is stilgevallen. De verteller komt steeds terug op hetzelfde woord, alsof de vertelling de vorm van een spiraal aanneemt.

De verspringsing tussen de diëgetische niveaus toont niet zo zeer dat de verteller moeite heeft met het vasthouden rode draad, maar het lijkt er meer op dat hij iets niet kan of durft te zeggen. Dit fenomeen wordt door Robyn Warhol *unnarration* genoemd, waarme ze doelt op “asserting that what did happen cannot be retold in words, or explicitly indicating that what happened will not be narrated because narrating it would be impossible.” (Warhol 2005: 222) Wat niet verteld wordt is direct de val van de dame. De avond waarop de verteller belooft terug te komen, is bovendien wat indirect de val van Clamence in de verhaalwereld teweeg heeft gebracht. “The whole performance of the narrative repeats in turn, in *The Fall*, the shape of its concentric circles: the movement of the plot has a pronounced, repetitive, concentric thrust, as though searching for a silent center that remains, however, absent” (Felman 2004: 333). Zoals hij het omschrijven van die ene avond uitstelt, zo doet hij dat ook met wat zijn beroep inhoudt. Uiteindelijk vertelt Jean-Baptiste Clamence alsnog over de avond, en in het laatste hoofdstuk blijkt ook dat de hele procedure van het niet vertellen van zijn beroep eigenlijk zijn beroep is.

Hoewel het personage Jean-Baptiste van zijn onderwerp afwijkt en zich daar niet altijd bewust van is, zit er wel een duidelijke lijn in de vertelling. Ofschoon de analepses chronologisch onbepaald zijn, hebben ze juist in de vertelling een logische opeenvolging. Ook is er verband tussen vertelling en locatie, wat door Genette *fonction thématique* (Genette 1972: 242) genoemd wordt. Jean-Baptiste’s monoloog is opgedeeld in zes hoofdstukken, die zich gedurende vijf dagen afspelen. Het vierde en vijfde hoofdstuk speelt zich af op één dag af en die dag spreekt de verteller dus het meest. De setting van deze hoofdstukken is het verst verwijderd van de kern van Amsterdam. Ook het laatste hoofdstuk, wanneer hij op zijn bed ligt, is erg lang. Daar vindt ook de ontknoping van zijn relaas plaats. In analogie met Dante is de verteller in het laatste hoofdstuk immobiel, zoals de duivel. Bovendien ligt de Jodenbuurt, net als de bar Mexico Stad, binnen de Singelgracht, en deze wijken representeren dus de kern van de hel. Maar zoals Felman aangeeft, “[t]he last circle of hell remains unnamed.” (Felman 2004: 333) De verteller voelt zich in het laatste hoofdstuk bovendien slecht, maar de uitingen over zijn gevoel stroken niet met de lengte van de hoofdstukken. “Je parle moins bien, il me semble, et mon discours est moins sûr” (Camus 1956: 48) zegt hij in het derde hoofdstuk, dat

het langste hoofdstuk is.⁵ De verteller is zich niet bewust van zijn slechte inschatting van zijn kunnen. Hij spreekt namelijk het makkelijkst wanneer hij zich in de buitenste kringen bevindt. Naar mate hij naar binnen gaat, zegt hij zich minder goed te voelen.

In tegenstelling tot de verteller uit *La Peste* doet de verteller van *La Chute* geen enkele moeite om objectiviteit te bereiken. Dit terwijl de verteller van *La Peste* dokter is, en de verteller van *La Chute* zich voordoeft als rechter. De voormalig rechter legt zelf uit waarom:

Qu'importe après tout ? Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité ? Et mes histoires, vraies ou fausses, ne tendent-elles pas toutes à la même fin, n'ont-elles pas le même sens ? Alors, qu'importe qu'elles soient vraies ou fausses si, dans les deux cas, elles sont significatives de ce que j'ai été et de ce que je suis. On voit parfois plus clair dans celui qui ment que dans celui qui dit vrai. La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire est un beau crépuscule, que met chaque objet en valeur. Enfin, prenez-le comme vous voudrez, mais j'ai été nommé pape dans un camp de prisonniers. (Camus 1956: 126)

Volgens de verteller maakt het blijkbaar niet uit of zijn anekdotes waar of niet waar zijn. Sterker nog, hij pleit voor leugens, omdat de waarheid te verblindend is. Het gaat er hem om wat deze anekdotes betekenen, niet of het daadwerkelijk waar is. De ontologische status van de verhaalwereld wordt hier opgeheven: de verhaalwereld is alleen maar illustratief. De metafoor van licht en donker impliceert ook opposities. Daarnaast komt de vrijheid van interpretatie aan bod in het citaat, zoals ook al bleek na de omschrijving van zijn gesprekspartner. In 'Crimes of Narration', een studie over *La Chute* van Camus, stelt Alex Argyros dat "[i]nstead of the ancient choice between light and dark, between illumination and ignorance, Clamence's discourse offers the thoroughly modern alternative of a language which makes no truth claims about that which lies outside of itself." (Argyros 1985: 90) Het gaat niet alleen om wat Jean-Baptiste Clamence verkondigt, maar meer om wat de lezer denkt, wat de lezer met die verhaaltjes – die al dan niet waar zijn – doet.

De verteller is zich heel bewust van wat hij zegt. "Fascinante? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps." (Camus 1956: 10) Hij is zo eloquent dat het bijna woordfetisjisme wordt en hij benadrukt meermaals zijn taalgebruik. Met andere woorden: "Clamence the translator, Clamence the lawyer, and Clamence the confessor are all similar in fetishizing language." (Argyros 1985: 84) Eerder zegt Argyros ook al dat "language for him is

⁵ De Folio-editie van *La Chute* uit 1993 telt 153 pagina's. Het aantal pagina's per hoofdstuk is als volgt: I: 13, II: 24, III: 29, IV: 25, V: 22, VI: 28. Opgeteld is dit 152, er is een bladzijde wit gelaten tussen hoofdstuk II en III.

not merely a means for communication; it is, in addition, an adornment to meaning, a supplement to sense which he cultivates” (ibid.: 69). Jean-Baptiste Clamence mag dan misschien moeite hebben met de vertellen over de avond waarop hij een dame in de seine heeft zien springen, de verteller is hoe dan ook weldegelijk bewust van zijn taalgebruik, wat overeenstemt met Riggans omschrijving van de *unreliable narrator*. Het is voor de verteller niet noodzakelijkerwijs een middel om de werkelijkheid accuraat te representeren, maar eerder een vehikel om zijn aangesprokene te indoctrineren.

The differing ontological statuses of words and world are brought into sharp focus, the words being made to appear more “real,” more present, than the world they project. [...] For once, it is the world that seems [...] to have been effaced. Thus the foregrounding of the linguistic medium induces a kind of ontological flicker (McHale 1987: 148)

Jean-Baptiste is een *unreliable narrator* die zich bewust is van zijn eigen onbetrouwbaarheid. De waarheid is verblindend en daarom liegt hij. De fictieve wereld wordt weggevaagd door het op de voorgrond plaatsen van de taal. Wat dat betreft bevat *La Chute* de postmodernistische eigenschap van het betwijfelen van de ontologische status.

De verteller speelt niet alleen met waarheid, hij is zich ook bewust van zijn ongelooftwaardigheid. “Je sais ce que vous pensez : il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. Je confesse que vous avez raison.” (Camus 1956: 125) Hij geeft dus toe dat hij een onbetrouwbare verteller is. De functie van ‘juge-pénitent’ is openlijk confessies doen, wat performatief taalgebruik impliceert. Omdat de hoofdpersoon een monoloog houdt is de vertellertekst gelijk aan de personagetekst en die tekst beschrijft de functie. Opmerkelijk is de keuze van het werkwoord ‘confesser’. “The novella is a kind of personal confession, and continues a literary tradition that includes Augustine, Jean-Jacques Rousseau, and Charles Baudelaire among others, yet remains unique in its genre because of its form.” (Sagi 2002: 134) In tegenstelling tot de belijdingsliteratuur waaraan Sagi refereert, is *La Chute* geen autobiografie en heeft Jean-Baptiste bovendien een gesprekspartner. Camus volgt een traditie maar speelt er mee. Door het te verpakken als belijdingsliteratuur groeit het waarheidsgehalte, wat hij vervolgens teniet doet waarmee de lezer op het verkeerde been komt te staan.

Daar Jean-Baptiste een intradiëgetische verteller is, is zijn gesprekspartner een intradiëgetische aangesprokene. Als personages hebben zij gesprekken, hoewel enkel Jean-Baptiste aan het woord is. Ondanks zijn zwijgen, is de gesprekspartner een *overt narratee*. Hij is “perceptible through the narrator’s inferences of his possible answers (Camus, *La chute*,

1956)” (Rimmon-Kenan 1982: 105). In het laatste hoofdstuk wordt het beroep van de gesprekspartner genoemd. “Vous exercez à Paris la belle profession d’avocat ! Je savais bien que nous étions de la même- race.” (Camus 1956: 152) De assumptie die Jean-Baptiste had gemaakt over hun gelijkenissen, blijkt dus te kloppen. Hoewel de verteller blijft voutsvoyeren, wordt de band tussen de twee steeds hechter. De verteller begint het aanspreken met “monsieur” maar verandert al gauw naar “cher monsieur” (ibid.: 24, 36). Later gebruikt hij “mon cher compatriote” (47) “cher ami” (77, 109) “mon cher” (146) “tres cher” (148) en “cher maître” (153). De manier van aanspreken evolueert gedurende de roman en heeft een duidelijke lijn.

Boven het niveau van personages en dat van vertellers, bezit ieder literair werk een *implied author* en een *implied reader*. Deze problematische term stamt net als *unreliable narrator* van Wayne Booth, maar “we find that Booth did not create the implied author concept in *The Rhetoric of Fiction* but actually introduced a cover term for several concepts or variants of a single concept.” (Kindt 2006: 7) Rimmon-Kenan interpreteert Booths idee van de *implied author* als “the governing consciousness of the work as a whole, the source of the norms embodied in the work.” (Rimmon-Kenan 1982: 87/88) Omdat het een literair werk betreft en de lezer niet luistert naar iemand in een bar, maar de woorden leest uit een boek, is wat Jean-Baptiste zegt gelijk aan wat de geïmpliceerde auteur heeft geschreven. De aangesprokene personifieert de fictieve lezer. In zijn studie gebruikt Argyros niet de terminologie die ik gebruik, maar hij stelt dat “the interlocutor is not merely the inscription of the reader within the novel, he is the postulation of the reader as an interpreter of an undecipherable code.” (Argyros 1985: 89) Argyros gaat dus een stap verder en ziet de gesprekspartner dan ook als uitnodiging om de verteller te interpreteren. Waar Jean-Baptiste pratend is, is de ander zwijgend, als twee zijden van de Januskop waar in het werk naar gerefereerd wordt. “Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d’autant.” (Camus 1956: 146) Dit zegt Jean-Baptiste tegen zijn gesprekspartner, maar dit schrijft de geïmpliceerde auteur ook aan de geïmpliceerde lezer.

Misschien is wat Jean-Baptiste predikt eigenlijk exact het tegenovergestelde van de boodschap van de *implied author*. De verteller is een *unreliable narrator* waarvan we niet weten wat we kunnen geloven of wat de auteur ermee bedoelde. Het klinkt niet onwaarschijnlijk dat hij juist ideeën verkondigt die haaks staan op Camus’ overtuigingen. Het is dan ook aan de lezer zelf om een interpretatie te maken van de hoofdpersoon, om hem te oordelen, om het verband te leggen tussen de gil die hij hoort en het feit dat hij niets ziet wanneer hij achterom kijkt. “A further step on our ladder of narrative types leads us to

structures in which the implied reader must be constructed as being superior to the narrator at the end of the tale as far as knowledge and understanding are concerned.” (Ruthrof 1981: 132) Zo is het ook aan de geïmpliceerde lezer om in te zien dat de verhalen van Jean-Baptiste Clamence niet per sé als waar of onwaar moeten worden geïnterpreteerd, maar dat het aan de lezer zelf is om in te zien dat wat strekking van zijn relaas is en dat er een verschil is tussen wat Jean-Baptiste zegt en wat Camus daarmee wil zeggen.

In het laatste hoofdstuk legt de verteller zijn manier van werken uit. Eerst vat hij kort samen waarom hij Parijs verlaten heeft en waarom hij zich in Amsterdam gevestigd heeft. Hij vertelt vervolgens over de inhoud van zijn betoog en hij zet daarna uiteen hoe hij te werk is gegaan. De geïmpliceerde auteur legt hiermee feitelijk uit hoe het boek is opgebouwd.

Non, je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j’adapte enfin mon discours à l’auditeur, j’amène ce dernier à renchérir. Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que *nous* avons ensemble souffertes, les faiblesses que *nous* partageons, le bon ton, l’homme du jour enfin, tel qu’il sévit en moi et chez les autres. Avec cela, je fabrique un portait qui est celui de tous et de personne. (Camus 1956: 145, mijn cursivering)

De verteller brengt meerdere nuances en uitweidingen aan in zijn betoog. Hij zoekt overeenkomsten met zijn gesprekspartner en past zich aan hem aan, vandaar zijn eloquente woordgebruik. Hij maakt een portret van de man van vandaag. Het portret dat hij maakt is carnavalesk, hij is immers komiek. “Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir.” (ibid.: 146) De verteller houdt een spiegel voor aan iemand die op hem lijkt maar gelijktijdig zijn inverse is. De geïmpliceerde auteur probeert de vierde wand door te prikken en de lezer zo direct mogelijk aan te spreken om deze na te laten denken over de dingen die geschreven zijn. De cursivering in het citaat volgt de reflecties op zijn vertelling: “Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du « je » au « nous ».” (ibid.) En zoals hij zegt dat hij van discours verandert, verandert hij ook daadwerkelijk de ‘je’ in ‘nous’. Eerder heb ik de verandering in aanspreken van zijn gesprekspartner al uitgelicht, wat ook overeenstemt met deze verandering in discours.

Al met al komt in *La Chute* de instabiliteit van de ontologische status duidelijker naar voren dan de epistemologische twijfel. Meer dan op het betwijfelen van kennis en waarheid ligt de focus van dit werk op de twijfel van identiteit en werkelijkheid. “Whenever some element of ontological structure or some ontological boundary is foregrounded, author’s role and activity is inevitably foregrounded along with it.” (McHale 1987: 199) Ik heb al gewezen

op die auteursrol, maar in de roman is er nog een opmerking die de rol van de auteur verwoordt.

Avouez cependant que vous vous sentez, aujourd'hui, moins content de vous-même que vous ne l'étiez il y a cinq jours ? J'attendrai maintenant que vous m'écriviez ou que vous reveniez. Car vous reviendrez, j'en suis sûr ! (Camus 1956: 147)

Ten eerste vraagt Jean-Baptiste zijn gesprekspartner of hij veranderd is gedurende de verteltijd. Ten tweede gaat Jean-Baptiste ervan uit dat zijn gesprekspartner hem gaat schrijven of dat hij zal terugkomen. Met andere woorden, de geïmpliceerde auteur gaat ervan uit dat de lezer iets met het boek doet of het herleest. Het boek is opgebouwd uit zes hoofdstukken, alle tussen de tien en dertig pagina's, prima geproportioneerd om één hoofdstuk met per keer te lezen, om zes keer in gesprek te gaan met Jean-Baptiste Clamence, of liever naar hem te luisteren. Als lezer gaan we in gesprek met het boek, maar het is eveneens de auteur die een spiegel voorhoudt en de lezer tot zelfreflectie aanzet.

Samengevat zien we veranderingen in vertelling in Albert Camus' romans na 1945 op twee niveaus: de geloofwaardigheid van het verhaal wordt minder en het aandeel van de vertelling en bijbehorende taligheid wordt groter.

De eerdere roman van Camus, *L'Étranger*, is conventioneel: als lezer nemen we aan dat de verteller terugblijkt op de gebeurtenissen die hem zijn overkomen en dat hij de verhaalwereld chronologisch vertelt. Doordat hij op diëgetisch niveau blijft, lijkt de vertelling een oprechte representatie van de verhaalwereld en twijfelen we niet aan de vertelde gebeurtenissen. Zijn droge toon en de afwezigheid van reflectie op de manier van vertellen dragen hieraan bij. Ook in *La Peste* dompelt de lezer onder in de gebeurtenissen op diëgetisch niveau. Er wordt echter wel nadruk gelegd op het feit dat het diëgetische niveau een constructie is van persoonlijke ervaringen en andermans geschriften. Deze geschriften worden met gepaste afstand voorgelegd, waardoor de objectiviteit van het geheel behouden blijft.

Waar *L'Étranger* en *La Peste* nog pleiten voor een verhaalwereld die gebaseerd is op een waarheid, ontbreekt dit in *La Chute*. Dit komt onder andere door de onbetrouwbaarheid van de verteller. Bij *La Chute* zijn alle *external analepses* onbepaald en alleen de vertelling maakt het geheel tot een logische opeenvolging van gebeurtenissen. Maar omdat we enkel het niveau van de vertelling werkelijk gegeven krijgen, kunnen we gaan twijfelen aan de ontologische status van de gebeurtenissen, waardoor de representatie, en daarmee ook de

narratieve structuur, in elkaar lijkt te storten. Waar Dr. Rieux de waarheid nog wil verkondigen en zijn kennisverwerving verdedigt, is dit niet meer het geval bij Jean-Baptiste Clamence. De nadruk van *La Peste* ligt dan ook op epistemologische vragen, terwijl dit in *La Chute* veel minder het geval is.

L'Étranger vertelt een verhaal, *La Peste* vertelt een kaderverhaal en *La Chute* vertelt anekdotes die eerder ideeën illustreren dan gebeurtenissen representeren. De verteller gebruikt metafiction; de vertelling van *La Chute* becommentarieert zowel de verhaalwereld als de vertelling. Dit gebeurde ook al in *La Peste*, maar daar was het om de objectiviteit te behouden. In *La Chute* gebeurt het echter om andere redenen: de lezer wordt op de kunstmatigheid van de vertelling geattendeerd, oftewel op de fictionaliteit van fictie. In het werk “the words [are] made to appear more “real,” more present, than the world they project.” (McHale 1987: 148) Hierdoor de nadruk komt te liggen op ontologische vragen. Jean-Baptiste vraagt zich niet zozeer af wat hij met de wereld moet doen – had hij dat vrouwtje moeten redden? – maar hij probeert te structuren waarom hij het niet heeft gedaan. De waarheid is voor hem van geen belang, hij is meer bezig met het creëren van zijn eigen werkelijkheid en zelfs van zijn eigen identiteit. Daarnaast spreekt de verteller de aangesprokene direct aan waardoor de vierde wand doorgeprikt wordt. De verteller is zich bewust van de kunstmatigheid van zijn vertelling en speelt daarmee.

De vertellers in het werk van Samuel Beckett

Voordat hij aan zijn Franse trilogie begon, schreef Samuel Beckett vier romans, waarvan drie in het Engels. *Dream of Fair to Middling Women* (1992) werd in de jaren dertig geschreven en verhaalt over een vrouw genaamd Belacqua. Daarnaast werden *Murphy* (1938) en *Watt* (1953) gepubliceerd. Deze twee werken worden verteld door een heterodiëgetische verteller, ze verhalen respectievelijk over meneer Murphy en meneer Watt, twee illustere figuren die door Dublin en London zwerven. In het Frans schreef Beckett *Mercier & Camier* (1974) vlak voor de trilogie met een getuige-verteller. Dit werk werd echter pas gepubliceerd na de dood van Camus en maakt daarom geen deel uit van mijn analyse.

In *Molloy* zijn twee vertellers: Molloy en Jacques Moran. Beiden vertellen achteraf wat hen overkomen is. Ze zijn dus homo- en intradiëgetische vertellers. In Molloy's vertelling probeert hij vanuit zijn herinneringen de verhaalwereld te beschrijven. Veel blijft intussen onduidelijk, Molloy heeft moeite met de taal: "Au bout il y avait deux renforcements, non ce n'est pas le mot, en face l'un de l'autre" (Beckett 1951a: 79) Er staan blijkbaar twee gebouwen tegenover elkaar, en hij gaat erin. "J'entrais dans l'un des recoins, non plus," (ibid.) Pas op de volgende bladzijde vindt hij het woord: "Mais quelques minutes plus tard je traversai l'impasse pour aller dans l'autre chapelle, voilà," (ibid.: 80) Pas bij zijn derde poging blijkt het een kapel te zijn waar hij in gaat. Hij zoekt vaker naar woorden, hoewel het hem soms ook goed afgaat. Na een beschrijving van Ruth/Edith – hij herinnert zich de naam niet – vertelt hij: "Tiens, je ne croyais pas si bien connaître cette histoire" (Beckett 1951: 76). Dit spreekt de onduidelijkheid over de naam van de vrouw echter tegen. Dus net als Jean-Baptiste Clamence is Molloy een *unreliable narrator*.

De verteller geeft ook aan dat hij de verhaalwereld niet natuurgetrouw kan representeren. "J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'ensemble c'était ainsi." (Beckett 1951a: 9) Molloy verzint en het wordt steeds moeilijker te onderscheiden wat te geloven. Bovendien experimenteert de verteller met representatie, bijvoorbeeld als hij op het strand is. "C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres" (ibid.: 90). Vervolgens worden twee pagina's geweid aan de mogelijkheden om die kiezels afwisselend te zuigen en in zijn zakken te stoppen. Hier krijgt de schijnbaar triviale gebeurtenis door de singulatieve representatie meer significantie. Eerder in Becketts oeuvre vinden we een soortgelijke passage in *Watt*, waar pagina's lang blikken worden uitgewisseld tussen vijf mannen. Het betekent echter niets, maar dat is wat juist betekenis geeft aan deze passage. Net als de ontkenning in plaats zien we hier ontkenning van betekenis, die toch weer betekenis genereert.

De overeenkomsten tussen de personages Molloy en Jacques Moran heb ik al aangestipt in het eerste deel, maar ook als vertellers hebben zij veel raakvlakken. Beiden converseren met een herder en over het landschap zeggen Molloy en Moran: “quel pays rural, mon Dieu” (ibid.: 37) en “quel pays pastoral, mon Dieu” (ibid.: 211). Beckett gebruikt naast rekvisieten in de fictieve wereld ook herhaling van zinnen die parallellen suggereren tussen de twee personages. Dit gebeurt ook tussen de drie werken waardoor ze als trilogie gezien kunnen worden. Rabinovitz somt deze herhalingen op in zijn studie van Becketts werk, maar hij laat in het midden of Molloy en Moran hetzelfde personage is. Hij concludeert dat “Beckett is less concerned with establishing the identity of Molloy as an older Moran than with investigating questions about what identity represents.” (Rabinovitz 2001: 74) Het gaat er dus niet om of zij hetzelfde zijn, het stelt eerder verwachtingen van literatuur aan de kaak.

Net als Molloy geeft ook de verteller uit *Malone Meurt* toe te verzinnen. Malone vertelt in eerste persoon enkelvoud wat hem overkomt en hij maakt in het begin duidelijk verschil tussen diëgetische niveaus. Hijzelf is in bed en doodt de tijd door verhalen te vertellen aan zichzelf.

D’ici là je vais me raconter des histoires, si je peux. Ce ne sera pas le même genre d’histoires qu’autrefois, c’est tout. Ce seront des histoires ni belles ni vilaines, calmes, il n’y aura plus en elles ni laideur ni beauté ni fièvre, elles seront presque sans vie, comme l’artiste. Qu’est-ce que j’ai dit là ? Ça ne fait rien. (Beckett 1951b: 9)

Het gebruik van ‘autrefois’ impliceert dat hij al eerder verhalen heeft verteld, maar hij weet niet hoe hij in de ruimte is geraakt waar hij zich bevindt. De verhalen zullen geen leven hebben, net zoals de artiest – Malone zelf. Daarnaast zien we het gebruik van metafiction: hij vraagt zich af wat hij gezegd heeft. De verhaaltjes die hij vertelt, zijn geschreven in de derde persoon. Hierin is Malone een hetero- en extradiëgetische, alwetende verteller. De verhalen worden geschreven, maar in het citaat gebruikt Malone het werkwoord ‘dire’. Het informele ‘ça’ geeft de oraliteit van de vertelling een bijzondere status. Ongeacht of hij het zegt of schrijft, hij vertelt het.

Malone komt echter zijn voornemen om die verhalen te vertellen niet na. Eerst besluit hij vier verhalen te vertellen, één over een man, één over een vrouw, één over een ding en één over een dier. Hij trekt zijn statement direct in twijfel door het verhaal over de vrouw en over de man samen te voegen. De verteller faalt daarmee in het nakomen van zijn voornemens. “Vivre et inventer. J’ai essayé. J’ai dû essayer. Inventer. Ce n’est pas le mot. Vivre non plus. Ça ne fait rien. J’ai essayé” (Beckett 1951b: 36). Hier zien we het niet-leven van de artiest en

het tegenspreken van de verteller. Over de karaktereigenschappen van de vertellers stelt David Hesla het in zijn studie ‘The Shape of Chaos’ dat “none of this information [about his location, posture, sensory apparatus, or environment] is credible, for, true to his stated method, he either contradicts himself sooner or later, or so qualifies an assertion with sceptical amendments that one is permitted to adopt only an ephetic stance with regard to the assertion.” (Hesla 1971: 113) Malone is ook zoals Molloy een *unreliable narrator*. De verteller spreekt zichzelf tegen wat betreft zijn voornemens en hij worstelt ermee om zijn bezigheid ‘inventer’ te noemen. Malone heeft ook moeite met (ver)woorden. Volgens Hesla geeft Beckett ons kortweg “a narrator who tells us a story and then tells us that he has told a story” (Hesla 1971: 10) maar het zou mijns inziens juist zijn om Malone te zien als een verteller die faalt in het vertellen van zijn verhalen.

Malones verhalen zijn geen gewone verhalen. De verteller zet Saposcat neer als artificieel personage. “Ses familiers l’appellent Sapo. Lesquels ? Je ne sais pas. Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut.” (Beckett 1951b: 21) Deze onconventionele karakterisering becommentarieert de verwachtingen van fictie, aangezien de verteller iets over de jeugd *moet* zeggen. De bewustheid van zijn omschrijving is wat Riggan nodig acht voor het categoriseren van *unreliable narrators*. Wanneer Sapo te veel op zijn maker begint te lijken, plaatst die maker – de verteller – hem bij de familie Louis. De passages over de familie Louis toont de alwetendheid van de verteller, zo beschrijft de verteller de gedachtegangen van Mevrouw Louis. Zodra Sapo weggaat van de familie, verdwijnt hij ook tijdelijk uit Malones vertelling. Wanneer Malone zijn pen na enkele dagen terugvindt, verhaalt hij weer over Sapo, die dan oud is. Net zoals in *La Chute* is de wisselwerking tussen diëgetische niveaus in *Malone Meurt* van belang. Het verstrijken van twee dagen in extradiëgetisch niveau komt in dit geval overeen met een halve eeuw op diëgetisch niveau. Onconventionele karakterisering is niets nieuws in Becketts oeuvre. Zo bevat het tweede hoofdstuk van *Murphy* bijvoorbeeld een lijst met informatie over de oogkleur, haarkleur, de omvang van de armen, borst en romp van het hoofdpersonage. Zijn schoenmaat en leeftijd zijn echter “unimportant” (Beckett 1976: 30).

Molloy is enerzijds een onconventioneel personage, anderzijds heeft hij veel overeenkomsten met klassieke helden. “Beckett’s archetypal protagonists appear in various guises when they play different parts in the quest metaphor: exiles, fabulous voyagers, exploreres of the underworld, religious pilgrims, or mental travelers.” (Rabinovitz 1992: 44) Zo verwijst Molloy naar Aegean en is hij net als Odysseus schipper geweest. Beiden reizen terug naar waar ze vandaan komen. Molloy’s voorkeur voor magie refereert volgens Rabinovitz aan Faust. Daarnaast verwijst Moran naar Augustinus’ werk en naar onder andere

Job uit de Bijbel. Rabinovitz wijst ook op het feit dat Dantes muze Belacqua wordt aangehaald en dat Dantes lezing van Odysseus' leven na terugkomst wordt verwerkt in *Molloy*. Bovendien loopt Molloy ook in spiralen, zoals Dantes hel is opgebouwd.

Ook Malone, als verhalenverteller, is op de hoogte van de literatuurgeschiedenis. Twee van de latere personages die Malone creëert zijn Moll en Lemuel. *Moll Flanders* (1722) is een werk van Daniel Defoe en *Lemuel Gulliver* (1726) werd geschreven door Jonathan Swift. Waar Molloy nog voornamelijk refereert naar mythologische verhalen, wordt in Malone Meurt jongere literatuur aangehaald. De familie Louis heet in de Engelse vertaling Lambert, wat associaties wekt met de roman *Louis Lambert* (1832) van Honoré de Balzac, een deel van zijn *La Comédie Humaine*. Het verhaal van Sapo vertoont overeenkomsten met het realisme en daarin wordt dan ook gerefereerd aan de werken van Defoe en Balzac. Macmann is de voortzetting van het personage van Sapo, en de stijl waarin dat is geschreven neigt meer naar de romantiek. Door deze subtiele intertekstuele schakels zien we dat in dit schijnbaar willekeurige relaas weldegelijk gefundeerd is.

In het diëgetische niveau dat Malone creëert, ontbreekt coherentie. Zoals Fitch al stelde dat Beckett traditionele perceptie van ruimte doorbreekt, zo doet Beckett dit ook op diëgetische niveaus. Dit wordt veroorzaakt door onlogische veranderingen in de vertelling.

Mais pour passer maintenant à l'habillement proprement dit, sous-jacent et même intime, car nous n'avons vu jusqu'à présent que celui de plein vent, des lieux publics, il est difficile de rien avancer avec assurance, pour le moment, à son sujet. Car Sapo – non, je ne peux plus l'appeler ainsi, et même je me demande comment j'ai pu supporter ce nom jusqu'à présent. Alors car, voyons, car Macmann, ça ne vaut guère mieux mais il n'y a pas de temps à perdre, car Macmann serait nu. (Beckett 1951b: 101)

Dit citaat toont de onconventionele wijze waarop de verteller omgaat met de personages die hij creëert. Met de eerste zin sluit hij een algemene beschouwing van vier pagina's over kleding af en vervolgens verandert hij de naam van zijn personage. Bovendien vraagt de verteller zich af hoe hij ooit de naam Sapo heeft kunnen gebruiken. Hij heeft zijn personage hervonden en noemt deze Macmann. Macmann is immobiel en naakt, zoals Malone zelf. Maar het lukt Malone om Macmann in beweging te krijgen, in tegenstelling tot zichzelf. Door onlogische aanpassingen te doen op het diëgetische niveau wordt de incoherentie bewerkstelligt. De instabiliteit van de personages die Malone beschrijft, doet bovendien afbraak aan de status van zijn autoriteit.

In het einde van *Malone Meurt* vervaagt het onderscheid tussen diëgetische niveaus, hoewel dit volgens Gérard Genette nauwelijks mogelijk is. "Un récit ne peut guère en «

enchâsser » un autre sans marquer cette opération, et donc sans se désigner lui-même comme récit primaire. Cette marque et cette désignation peuvent-elles être silencieuses ou mensongères ?” (Genette 1983: 58) Lemuel en Macmann gaan onder toezicht van Mme Pédale met nog vier personages naar een eiland. Die vier personages zijn “le jeune, l’Anglais, le maigre et le barbu. Je ne sais pas s’ils ont changé, je ne me rappelle plus.” (ibid.: 207) De ‘je’ is Malone, die het verhaal over deze personages vertelt. De andere vier “distantly resemble Murphy, Watt, Moran, and Malone.” (Cohn 2001: 174). Nadat Lemuel Macmann heeft vermoord, neemt hij de leiding. Op het eiland vermoordt hij zijn metgezellen en vervolgens is het boek uit. Als we Cohn volgen, wordt dus het bebaarde personage als laatst vermoord en is dat Malone. Dan zou Malone dus getuige zijn en zijn dood het einde van het boek betekenen, wat zou overeenkomen met de titel van het werk. Desondanks is het een incongruentie omdat Malone het verhaal en de personages erin gecreëerd heeft, hij is immers de *extradiëgetische* verteller. Genette noemt dit een vorm van “*métalepse* : lorsqu’un auteur (ou son lecteur) s’introduit dans l’action fictive de son récit ou lorsqu’un personnage de cette fiction vient s’immiscer dans l’existence extradiégétique de l’auteur ou du lecteur de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux.” (Genette 1983: 58) Het probleem is alleen dat Malone niet expliciet naar het andere niveau verhuist, waardoor het Beckett gelukt is om een overgang te maken die dus “silencieuses ou mensongères” is.

In ieder geval nemen zijn verhalen hem over; ze zijn sterker dan hem. Volgens McHale, “[w]e “descend” from Malone’s world to the world of Macmann, but without ever descending to Malone’s world again, the text breaking off while we are still at the level of the secondary world.” (McHale 1987: 12) Malone wordt overrompeld door zijn verhalen en gaat eraan ten onder. Hiermee smelten het extradiëgetisch en het diëgetisch niveau samen. “Setting up an elaborate hierarchy of levels, only to allow it to break down before the reader’s eyes, is, of course, one means of foregrounding the ontological dimension of recursive structure.” (ibid.: 115) Door de niveaus te versmelten, valt de hiërarchie weg en bezwijkt de ontologische status van de gebeurtenissen waardoor de kunstmatigheid van de roman geaccentueerd wordt.

Zoals *L’Innommable* de apotheose kent van ontkenning in verhaalwereld, zo is *l’Innommable* de extreemste vertelling. *Molloy* en *Malone Meurt* bevatten nog een soort benadering van waarheid, *L’Innommable* bezit daarentegen geen waarheid. Een illustratie:

Je ne poserai plus de question. Ne s’agit-il plutôt de l’endroit où l’on finit de se dissiper ? Un jour viendra-t-il où Malone ne passera plus devant moi ? Un jour viendra-t-il où Malone passera devant là où

j'avais été ? Un jour viendra-t-il où un autre passera devant là où j'avais été ? Je n'ai pas d'opinion.
(Beckett 1953: 10)

Hij zegt dat hij geen vragen meer stelt, maar direct volgen er vier. Malone streed ook al met vragen. “Je ne répondrai plus aux questions. J'essaierai aussi de me ne plus m'en poser.” (Beckett 1951b: 9) Deze twee citaten verbinden de werken. De vragen die l'Innommable stelt, worden echter niet beantwoord. Hij lijkt nog onbetrouwbaarder dan zijn voorgangers. Ook verandert hij de namen van de personages die hij opvoert. “Décidément Basile prend de l'importance. Je vais donc l'appeler Mahood plutôt, j'aime mieux ça, je suis bizarre.” (Beckett 1953: 37) Met Mahood gebeurt nochtans niet zo veel, de anekdotes zijn eerder schetsen dan verhalen.

De autoriteit van Becketts vertellers wordt in twijfel getrokken. Moran zegt ingefluisterd te worden. “J'ai parlé d'une voix qui me donnait des instructions, des conseils plutôt. Ce fut pendant ce retour que je l'entendis pour la première fois. Je n'y fis pas attention.” (Beckett 1951a: 226) Moran onderdrukt de stemmen en blijft nog autoriteit van zijn verhaal. Malones autoriteit bezwijkt onder druk van het personage Lemuel. Net als Moran ondervindt l'Innommable stemmen. Wat of wie die ‘ils/eux’ zijn is moeilijk te verklaren: enerzijds refereert het aan de personages die hij bedacht heeft, anderzijds lijken de stemmen een hogere instantie te zijn. “Tiens, Mahood serait-il mon maître ?” (Beckett 1953: 41) Mahood is een personage uit het diëgetische niveau dat invloed zou hebben op de extradiëgetische verteller, net zoals Lemuel in het einde van *Malone Meurt*.

Met het betwijfelen van de autoriteit komt ook de zekerheid van identiteit in gevaar. Identiteit wordt volgens David Hesla over het algemeen opgebouwd door specificaties van tijd, plaats, verleden, heden, toekomst en causale verbanden, die allen betwijfeld worden in het werk van Beckett. “And since it is these categories which establish the existence of identify of characters, gone too are their existences and their identities. And this of course is just Beckett has done in the case of The Unnamable.” (Hesla 1971: 112) Als er geen autoriteit of identiteit meer is, wat blijft er dan over van een personage behalve letters, woorden en zinnen? Met behulp van Hegels filosofie komt Hans-Joachim Schultz tot de volgende hypothese: “Perhaps we can view the disintegration of a conventional world of thought and behaviour in Beckett, [...] as a gradual, painful, ‘courageous’ breaking out of a stagnant, cold, conceptual and conventional existence, into the ever present, eternally-undisturbed, ‘original’ paradoxity that is alive, that is life, that is ‘I.’” (Schultz 1973: 81) Meer dan de perceptie van

iemands identiteit ligt de nadruk in Becketts werk dan op de verschillende facetten van een identiteit.

McHale besteedt ook aandacht aan het vervagen van autoriteit in postmodernistische werken. Hij noemt het een ‘heterarchy’, een term die overgenomen is uit de informatica.

A heterarchy is a multi-level structure in which there is no single “highest level.” [...] it is impossible to determine who is the author of whom, or [...] which narrative level is hierarchically superior, which subordinate. (McHale 1987: 120)

Nu gaat het in mijn analyse meer over vertellers dan over niveaus. De verteller l’Innommable wordt beïnvloed door de personages die hij creëert en die dus hiërarchisch een niveau lager staan. Als lezer wordt het steeds onduidelijker wie daadwerkelijk de touwtjes in handen heeft en de hiërarchie in diëgetische niveaus lijkt te worden opgeheven. Desalniettemin zijn het niet altijd de door de verteller bedachte personages die de verteller kwellen.

C’est leur travail, ce sont leurs attributions, qu’est-ce que ça peut bien leur faire, que ça donne un résultat ou non ? Assez parlé d’eux, ils ne parlent que d’eux, c’est forcé, tout est à eux, sans eux il n’y aurait rien, pas même Worm, c’est une idée qu’ils ont, en parlant d’eux, assez parlé d’eux. (Beckett 1953: 133)

Zonder de stemmen zou er dus geen Worm zijn, maar zonder hem – de ik-persoon – ook niet. Worm is een idee van de verteller, die verteller vertelt het verhaal immers. De verteller schrijft echter dat het “leur travail” is, wat impliceert dat ‘ils/eux’ een diëgetisch niveau boven de verteller zou staan. Dit vervaagt de grens van niveaus en hiermee creëert Beckett een ‘heterarchy’. Ongeacht wie de ‘ils/eux’ is, de verteller vindt dat hij genoeg over hen heeft gesproken. Ook wil hij niet meer zijn lijden verwoorden door personages, zoals Basil en Murphy, neer te zetten en hij neemt zich voor enkel nog over zichzelf te spreken. In de terminologie van Warhol kan dit gezien worden als een voorbeeld van *unnaration*; het blijkt voor Becketts vertellers onmogelijk om autobiografisch te schrijven.

Moran vermeldt in een opsomming: “10° Nous retrouverions-nous tous au ciel un jour, moi, ma mère, mon fils, sa mère, Youdi, Gaber, Molloy, sa mère, Yerk, Murphy, Watt, Camier et les autres?” (Beckett 1951a: 223) Hier refereert Jacques Moran naar eerdere werken van Beckett, waar hij eigenlijk geen kennis van zou kunnen hebben. Ook l’Innommable doet dit en hij claimt zelfs de eerdere werken geschreven te hebben.

Je ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy, ni Watt, ni Mercier, non, je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms, qui m'ont dit que j'étais eux, que j'ai du essayer d'être, par force, par frayeur, pour ne pas me reconnaître, aucun rapport. (Beckett 1953: 65)

Ten eerste worden hier de identiteit en autoriteit van de verteller geproblematiséerd. L'Innommable wil er niet meer over spreken. Ten tweede verwijst hij net als Moran naar eerdere werken van Beckett. Mieke Bal noemt dit in haar Nederlandse handleiding voor narratologie een "*fictionele indicatie*, een aanwijzing dat het vertelde verhaal verzonnen is." (Bal 1978: 134) Morans kennis van zijn fictieve wereld is begrensd, maar hij heeft kennis van zaken die helemaal niet voorkomen in zijn fictieve wereld. Malones aanwezigheid in *L'Innommable* is nog te verklaren, hij zou immers gestorven zijn en nu non-existent in de non-ruimte bestaan zoals l'Innommable. Omdat het niet alleen de fictionaliteit toont, maar ook buiten de fictieve wereld van het werk zelf treedt, is dit een voorbeeld van een "intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, [ce que] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique." (Genette 1972: 244) De verwijzingen naar eerdere werken van Samuel Beckett doorbreken de vierde wand. Is Beckett dan de ik, de onbenoembare, of de 'ils/eux' die de verteller manipuleren? Is hij schizofreen, omdat hij stemmen hoort? Heeft Beckett geprobeerd verhaaltjes te verzinnen en besloten nu autobiografisch te schrijven? En mocht het autobiografisch zijn, wat krijgen we dan over Beckett te weten?

Alle vier de vertellers spreken een 'vous' aan. Zo lezen we in Molloy's deel: "Mais comment serrer les jambes, l'une contre l'autre, étant donné leur état? Je les serrai, c'est tout ce que je peux vous dire. Un point c'est tout. Ou je ne les serrai pas. Quelle importance cela peut-il avoir ?" (Beckett 1951a: 111) De lezer wordt hier direct aangesproken en het belang van details wordt betwifteld. De kennis blijft beperkt, zowel voor de personages als voor de lezer. Eerder bleek dat personages en diégetische niveaus al betwifteld worden in het werk van Beckett. Met dit citaat en degene die zullen volgen wordt ook de vertelling in twiftel getrokken. Door het op de voorgrond zetten van hun onbetrouwbaarheid, trekken de vertellers de ontologie van de gebeurtenissen in twiftel. Hierdoor stort de representatie van de gebeurtenissen, en daarmee ook de narratieve structuur, in elkaar. Door de lezer direct aan te spreken over de vertelling, wordt deze aan het denken gezet over zowel het vertellen van een verhaal als de verwachtingen van fictie.

Boven het niveau van verteller staat de *implied author*. Hoewel Booth over zijn term niet volledig was, neem ik notie van de afstand “between the fallible or unreliable narrator and the implied author who carries the reader with him in judging the narrator.” (Booth 1961: 158) De verteller is onbenoembaar, en de geïmpliceerde auteur is degene die hem niet vernoemt. De geïmpliceerde auteur spreekt een geïmpliceerde lezer aan en hij geeft de lezer de vrijheid van interpretatie. Dit zagen we al in *Molloy* en in *La Chute* van Camus, maar het gebeurt ook in *L’Innommable*.

comment peut-on bien se porter, dans ces conditions, et que faut-il croire, il ne s’agit de rien croire, il s’agit de tomber juste, rien que ça, ils disent, Si ce n’est pas noir c’est sans doute blanc, avouez que c’est grossier, comme procédé, vu toutes les teintes intermédiaires, aussi dignes d’un chance les unes que les autres. (Beckett 1953: 145)

In dit citaat is er naast het gebruik van ‘ils’ het gebruik van ‘on’ dat hier niet in de algemene zin gebruikt wordt, maar als ‘wij’: de verteller en de lezer. Qua inhoud gaat de frase in tegen binaire opposities. Er is niet alleen zwart of wit, maar er zijn juist tinten en nuances die allemaal even waar kunnen zijn of misschien allemaal niet waar zijn.

De kunstmatigheid van de vertelling is al aan bod gekomen. De verteller van *Malone Meurt* is zich hier ook bewust van.

Je crois que j’ai encore dormi. J’ai beau tâtonner, je ne trouve plus mon cahier. Mais j’ai toujours le crayon à la main. Il va falloir que j’attende l’aube. Dieu sait ce que je vais faire pendant ce temps.

Je viens d’écrire, Je crois que j’ai encore dormi, etc. J’espère que je ne dénature pas trop ma pensée. J’ajoute maintenant ces quelques lignes, avant de me quitter à nouveau. (Beckett 1951b: 63)

De verteller herhaalt een deel van de zin en hij schrijft die twee keer op in zijn schrift. Dit is een manifestatie van wat Mieke Bal *vertelverhandeling* (Bal 1977: 141) noemt: het feit dat het vertellen een rol krijgt in de vertelling. Maar hoe kan hij die zin schrijven als hij zijn schrift kwijt is? In het citaat wijst de verteller op het creëren van zijn creatie. Het toont dat er op het extradiëgetisch niveau een schrijver is, en dat deze gedurende de verteltijd zowel het extradiëgetische als het diëgetische niveau tot stand laat komen. Malone hoopt niet onnatuurlijk te doen, maar deze passage toont juist de kunstmatigheid van zijn vertelling. Het is dan ook fictie, en fictie is nu eenmaal kunstmatig. Wat hij zegt te zullen doen is enkele regels toe te voegen, en dat is ook het enige wat de vertellers van de trilogie doen: gewoon blijven schrijven. Ook Molloy is zich hier al bewust van.

Puis je repris mes spirales. Et quant à dire ce que je devins, et où j'allai, dans les mois sinon les années qui suivirent, je n'en ai pas l'intention. Car je commence à en avoir assez de ces inventions et d'autres m'appellent. Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, sans incident. (Beckett 1951a: 90)

Molloy schrijft dus ook, en hij lijkt alleen maar pagina's te willen vullen. Hij wil niet meer verzinnen en zijn vertelling vervolgt met de passage over de kiezels, wat niet meer is dan variaties op één zin. Malone wil verhaaltjes vertellen en l'Innommable wil over zichzelf vertellen. In *Molloy* wordt nieuw leven in de archetype reiziger geblazen, *Malone Meurt* wijst op de maakbaarheid van het vertellen van verhalen en in *L'Innommable* claimt de verteller Malone (en de anderen) te hebben geconstrueerd. Maar hijzelf is ook maar een samenraapsel van karaktereigenschappen en reeds bestaande personages. Molloy en Malone vullen papieren met woorden en als lezer "we are left facing the words on the page: [...] whenever our attention is distracted from the projected world and made to fix on its linguistic medium." (McHale 1987: 148)

Samengevat zien we verandering in de vertelling in Samuel Becketts oeuvre op twee niveaus: enerzijds brokkelt de identiteit en de autoriteit van de vertellers af en anderzijds wordt – net als in het werk van Camus – het aandeel van de vertelling steeds groter.

De identiteit van Molloy lijkt zowel dezelfde als niet dezelfde als die van Moran. Moran vermeldt dat hij wordt ingefluisterd door stemmen. Maar hij is – net als Molloy – niet betrouwbaar. Dit en de ambiguïteit van hun identiteit knaagt aan de autoriteit van de vertellers. Ook Malone en *L'Innommable* zijn *unreliable narrators*. Malone lijkt een schrijvende man, maar hij wordt vermoord door zijn eigen creaties. Door het samensmelten van diëgetische niveaus is er geen autoriteit meer in *Malone Meurt*. *L'Innommable* claimt zelfs de voorgaande vertellers (inclusief eerdere werken van Beckett) te hebben gecreëerd. Hij wordt bovendien ingefluisterd en hij betwijfelt daarmee zijn eigen autoriteit. Omdat hij onbenoembaar is en nauwelijks karaktereigenschappen heeft (hij bevindt zich niet eens op een locatie) heeft hij ook niet echt een identiteit. "Hence the method of the trilogy. It presents the Self in its several aspects or manifestations, in one disguise after another, but presents it finally in a fashion as close to its true existence as possible." (Hesla 1971: 28) Meer dan een representatie van een identiteit geobserveerd door een getuige, scheidt de trilogie het beeld van iemands eigen identiteit.

Molloy en Jacques Moran vertellen nog twee verhalen die elkaar overlappen en tegenspreken. Het is als lezer in de afhankelijke delen nog mogelijk een verhaalwereld te construeren: Molloy zoekt naar zijn moeder en Jacques Moran zoekt naar Molloy. Desondanks is er reden te twijfelen aan de ontologische status van de gebeurtenissen, door onder meer de commentaren die beide vertellers uiten op hun vertelling. “The novel *Molloy* closes on the fictionality of fiction—in a flat contradiction.” (Cohn 2001: 168) De roman problematiseert elke karakterisering. Malone probeert vier verhalen te vertellen, maar faalt daarin. Doordat de verhalen die hij bedenkt zijn eigen verhaal overstijgen, problematiseert de roman diëgetische niveaus. L’Innommable doet ook nog een poging om te verhalen, maar hij reflecteert meer dan dat hij vertelt. Is Malone nog duidelijk de vertelinstantie die in het eind omvergelopen wordt door zijn creaties, dan l’Innommable weet niet eens meer zeker of hij het is die spreekt, of de ‘ils/eux’ die hem kwellen. De roman problematiseert niet alleen het fenomeen ‘plaats’, zoals in het eerste deel van deze scriptie naar voren is gekomen, maar ook vertelinstantie.

Conclusie

Nu ik de omgang met de verteller en vertelling van Albert Camus en Samuel Beckett afzonderlijk heb behandeld, wordt het tijd de twee oeuvres samen te brengen om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden. Eerst blik ik terug op ‘de stad’ in de verhaalwereld en daarna interpreteer ik ‘de artiest’ in de vertelling. Vervolgens situeer ik, met behulp van het absurde, het werk van Albert Camus en Samuel Beckett in de paradigmawisseling van epistemologische naar ontologische dominantie die Brian McHale observeert in de literatuur na de Tweede Wereldoorlog.

De beknopte geschiedenis van de representatie van de stad eindigde ik met de stelling dat de ligging van de stad alsmede de status en de leefomgeving van de protagonisten zijn veranderd. Behalve het Oran van *La Peste* – dat meer verwantschap heeft met het Jeruzalem, zoals omschreven door Tinkler-Villani (Tinkler-Villani e.a. 2005) – beschrijven al de besproken werken Babel: het Amsterdam van Camus en de nadering van ontkenning van plaats in Becketts trilogie. De overhand van Babel strookt met Lehans afsluiting van zijn introductie:

The city, once an Enlightenment ideal, was being questioned in romantic, modern, and postmodern thought. A sense of being at home in the city was replaced by its opposite—the “unhomely”, expressed as the uncanny and often embodied by the outsider, the Other, the mysterious stranger, or the lonely man in the crowd, all anticipated by the Dionysus figure. (Lehan 1998: xv)

Van de zes behandelde hoofdpersonages zijn alleen Moran en Dr. Rieux thuis. Moran verlaat echter zijn huis om Molloy te zoeken en Dr. Rieux leeft in Oran, dat als enige setting op Jeruzalem lijkt. De andere personages personifiëren eerder de buitenstaander. Molloy wil ook terugkeren naar een thuisgevoel, maar hij beschrijft vooral zijn reis daarheen. Malone en l’Innommable houden zich volledig afzijdig van de wereld en Jean-Baptiste Clamence heeft er nadrukkelijk voor gekozen om Parijs te verlaten. Eén van de personificaties het *unheimliche* in de stad is volgens Lehan het individu in de menigte. Charles Baudelaire schreef hierover en hij stelde dat de dichter het voorrecht had zowel zichzelf als de menigte te kunnen zijn.

Walter Benjamin prees de magie van Baudelaires afstand en noemde hem meer dan historisch. Camus lijkt een zelfde idee te hebben wanneer hij zijn protagonist laat zeggen: “Je rêve parfois de ce que diront de nous les historiens futurs.” (Camus 1956: 10) Zowel Camus als Beckett creëren personages die ook afstand nemen van de maatschappij. Jean-Baptiste

Clarence neemt afstand door zijn habitat te ontvluchten, Dr. Rieux doet het subtieler en neemt afstand door over zichzelf in de derde persoon enkelvoud te schrijven. De protagonisten van Becketts werk nemen ook afstand van de maatschappij, en zelfs van de wereld.

Waar Camus in zijn werk nog bestaande plaatsen representeert, cijfert Beckett in zijn werk het fenomeen 'plaats' volledig weg. Hiermee strookt Camus en breekt Beckett met Lehans opvattingen over modernistische literatuur. De twee auteurs staan bijna loodrecht tegenover elkaar wat betreft de representatie van de stad. In de verhaalwereld zien we eenzame mannen en in de vertelling blijken veel overeenkomsten in hun oeuvres. De vertellers zijn allen waarnemend subject in de verhaalwereld. De verhaalwereld in literatuur wordt altijd door de vertelling geuit en daarom heb ik me in het tweede deel van mijn scriptie dan ook gericht op die vertellers. De confrontatie tussen mens en wereld is immers wat de ervaring van het absurde teweegbrengt.

Dan nu een korte opsomming van de vertelling. In het tweede deel van mijn scriptie heb ik onder andere geconstateerd dat beide auteurs, al dan niet indirect, verwijzen naar vroegere literatuur. Ook wordt in beide oeuvres in de vertelling gebruik gemaakt van een aangesprokene. Daarnaast heb ik aandacht geschonken aan hoe de vertellers de overgangen in diëgetisch niveaus bewerkstelligen. Bovendien is er causaal verband tussen de plaats en de tijd op diëgetisch niveau en wat er zich op intradiëgetisch niveau afspeelt, zoals ik heb aangetoond in mijn analyse van respectievelijk *La Chute* en *Malone Meurt*. Met uitzondering van *La Peste* vinden we in alle werken *unreliable narrators*. Hiermee wordt de identiteit van de verteller en de verhaalwereld ongeloofwaardig.

In beide oeuvres vinden we een metafoor van donker en licht die inspeelt op de geloofwaardigheid van de verteller. In *La Chute*: "La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire est un beau crépuscule, que met chaque objet en valeur." (Camus 1956: 126) In *L'Innommable*: "ils disent, Si ce n'est pas noir c'est sans doute blanc, avouez que c'est grossier, comme procédé, vu toutes les teintes intermédiaires, aussi dignes d'une chance les unes que les autres." (Beckett 1953: 145) Als er niet alleen zwart en wit is, maar alle tinten, dan zou dat ook zo moeten zijn voor goed en kwaad of juist en onjuist. Omdat de vertellers onbetrouwbaar blijken te zijn, is de strekking die de *implied author* aan zijn lezer wil meegeven anders dan wat de verteller zegt wat de vrijheid van interpretatie veroorzaakt, aangezien het aan de lezer is om de verschil te maken tussen wat er gezegd wordt en wat er bedoeld wordt.

Beide schrijvers benadrukken de vertelling door de aandacht te vestigen op wat Mieke Bal de *vertelhandeling* noemt. Camus doet dit in zowel *La Peste* als *La Chute*. Ik heb geanalyseerd hoe Rieux bepaalde passages, die hij niet geschreven had of die hij niet wou vertellen, inbedde. Ook heb ik uiteengezet hoe Jean-Baptiste herhaaldelijk op het extradiëgetische niveau terugkomt door middel van het woord ‘comment’ en dat het laatste hoofdstuk een verklaring van het gehele werk is. Bij Beckett is *Malone Meurt* het beste voorbeeld, waarin het meer gaat om het feit dat Malone een verhaal probeert te vertellen, dan het verhaal dat hij vertelt en als hij zijn pen laat vallen, slaat het intradiëgetische niveau enkele decennia over. Het is door middel van *framebreaking* dat de lezer herhaaldelijk geattendeerd wordt op de vertelling en daarmee wordt de vertelling ‘foregrounded’ (Shklovsky 1965: 3—24). In de literatuur kunnen we ons inbeelden mee te gaan met Odysseus of Dante, of neer te strijken op een onbewoond eiland met Robinson Crusoe. In Camus’ oeuvre kunnen we ons als lezer nog inbeelden de ratten door Oran te zien wandelen. In Amsterdam wordt het al moeilijker want de lezer wordt direct aangesproken, waardoor deze zich eerder inbeeldt naar Jean-Baptiste te luisteren, dan dat hij/zij zich inbeeldt de verteller te zijn. Hetzelfde geldt voor Becketts trilogie, waarin de nadruk steeds meer ligt op het innerlijke en op de taligheid.

La Chute en Becketts trilogie wijken af van de traditionele wijze van het vertellen: Camus schreef eerst een verhaal over een vreemdeling, vervolgens een kaderverhaal en *La Chute* bevat enkel nog illustrerende anekdotes. Het akkefietje met de motorrijder (Camus 1956: 56) is een dubbele analepsis. Het getoeter associeert hij met een eerder, soortgelijk voorval. Ook naar aanleiding van de bruggen over de Seine heeft hij twee negatieve associaties: het gelach en het meisje. “This enigmatic novel views existence as a riddle, and conveys this in its literary design.” (Sagi 2002: 88) De dubbelheid van Jean-Baptiste wordt weerspiegeld in de opbouw: twee personages, twee keer de Seine en een dubbele analepsis. De sensatie zit in de reflectie, de zelfreflectie. Dit boek lezen is in gesprek gaan met Jean-Baptiste of in de spiegel kijken die hij ons voorhoudt. Het is in gesprek gaan met literatuur en met jezelf, in plaats van een voorgekauwd verhaal lezen.

Becketts trilogie kan op het eerste gezicht abstract lijken, maar is weldegelijk gefundeerd. Karakterisering, plaats en hiërarchie in diëgetische niveaus worden bekwaam over boord gegooid waardoor de vanzelfsprekendheid van literatuur betwijfeld wordt. Door middel van herhaling van zinnen en beelden lijkt het lezen van Morans vertelling een *déjà-vu* (of liever een *déjà-lu*) van Molloy’s vertelling. Zoals laatstgenoemde in spiralen loopt, vertelt hij ook: terugkomend op dezelfde plaatsen en zinnen. Bij *l’Innommable* is de gewoonte (die

Malone probeert te doorbreken) een sleur geworden. Hij blijft schrijven, omdat hij moet schrijven getuige de laatste frase: “je ne peux pas continuer, je vais continuer.” (Beckett 1953: 213) Hierin weerklinkt de taak van Sisyphos, die tot in de oneindigheid zijn rots de berg op moet duwen. Hierin weerklinkt ook het ritme van het leven dat wordt weerspiegeld in de herhalingen van zinnen waardoor het lezen van de variaties op de terugkerende frases als een sleur, of zelfs als een mantra, aanvoelt.

In hun zoektocht naar het absolute vermengden de modernisten vorm en inhoud. Zoals de Amerikaanse kunst- en cultuurcriticus Clement Greenberg schrijft: “Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself.” (Greenberg 1939: 8) Beckett schreef over Joyces *Finnegans Wake* dat daarin de vorm gelijk is aan de inhoud⁶, maar bij Beckett lijkt dit ook het geval. De passage waarin Molloy aan het strand zijn kiezels telt, is hier een perfect voorbeeld van. Het lezen van de zinnen is immers net zo repetitief als het verplaatsen van de kiezels. Hiermee vloeien inhoud en vorm samen, zoals dat volgens mij bij *La Chute* ook het geval is.

Modernistische fictie werd gedomineerd door epistemologische kwesties. Als synoniem voor epistemologie geeft Van Dale kennisleer. Epistemologische vragen betreffen de cognitie: wat valt er te weten, hoe wordt kennis overgebracht, maar ook: hoe moeten we de wereld interpreteren? Modernisme: “Its semantic aspects are organized around issues of epistemological doubt and metalingual self-reflection.” (McHale 1987: 8) Dit vinden we terug in zowel Camus’ als Becketts werk. Ik heb het etaleren van kennisverwerving van Rieux in *La Peste* en de onbepaaldheid van de waarheid in de anekdotes in *La Chute* uiteengezet. Ook de onwetendheid van de vertellers in Becketts trilogie vallen onder “epistemological doubt”. Bovendien is de zelfreflectie in de werken die ik heb geanalyseerd in het tweede deel van mijn scriptie aan bod gekomen, vooral in de manier waarop de vertellers hun eigen vertellingen becommentariëren. Dat deze modernistische problematiek is terug te vinden in de werken van de twee auteurs staat dus buiten kijf. Maar waar blijft het postmodernisme, of liever: Waar vinden we de ontologische instabiliteit? Daarvoor keren we naar het absurde.

Een epistemologische benadering van het absurde zou zijn: Wat te doen met ons absurde bestaan? “Sartre and Camus, whose description of the absurd shows us that our usual view of the world is mere fiction, claim the writing of fiction as one legitimate method of

⁶ In ‘Dante . . . Bruno . Vico . . . Joyce’, zoals opgenomen in *I can’t go on, I’ll go on: A Selection from Samuel Beckett’s Work*. New York: Grove Press. Dit werk is een reader met passages uit bijna werken van Beckett met introducties van Richard W. Seaver. (1976) pp. 105—126

dealing with the absurdity of existence.” (Kennard 1969: 23) Het eerste belangrijke punt dat Kennard maakt, is dat ons wereldbeeld fictie is. Ten tweede zou het schrijven van fictie een gerechtvaardigde methode zijn om met het absurde om te gaan. Het is dan ook noemenswaardig dat Camus zijn werk *La Chute* geen roman noemde maar een ‘récit’. Door dit werk van proza – dat fictie is – een tekst te noemen, en geen roman, zet Camus vraagtekens bij wat een roman nu juist zou moeten zijn. Volgens Sagi is dit “Camus’s innovation: using the genre in order to challenge it. He thereby seeks to demonstrate that harmony in a work of art is illusory.” (Sagi 2002: 88) Zoals het leven niet volledig harmonieus is, zo ook zijn werk. Dit vinden we ook terug bij Beckett, waarin de inconsistentie niet alleen in de inhoud maar ook in de vorm lijkt te zitten.

Maar waarom zou schrijven van fictie een oplossing bieden voor het absurde? “A novelist, then, creates order out of chaos, limits the world according to his own vision of it, establishes relationships between its inhabitants.” (Kennard 1969: 22) De auteur kan door het schrijven van fictie de drang naar harmonie in ons nutteloze bestaan uiten. In Camus’ werken wordt dit expliciet gedaan doordat de vertellers hun werkwijze verklappen in hun laatste hoofdstuk. Maar wat als die drang er niet meer is, zoals het geval lijkt te zijn in het werk van Beckett? Al zijn vertellers geven aan gewoon te schrijven om te schrijven. De bewoners van de verhalen op diëgetische niveau in de trilogie blijken inconsistent en bovendien gaat Malone ten onder aan de ‘heterarchy’ op de laatste pagina. In mijn eerste deel stelde ik dat het absurde in Becketts oeuvre meer aan de kant lag van de wereld dan van van de beschouwer. In het tweede deel heb ik aangetoond dat niet alleen de ‘plaats’ maar ook de ‘vertelinstantie’ steeds verder gedeconstrueerd wordt. De drang naar de harmonie is dan ook bij Beckett minder aanwezig dan bij Camus. Desondanks komt ook l’Innommable op de laatste pagina ook tot conclusie dat hij gaat blijven schrijven.

Schrijven is betekenis toekennen, ook als er geprobeerd wordt betekenis te ontkennen. “The individual finds that even his means of operation, his tools for discovering meaning, language and reason, have been rendered useless since there is no meaning to discover beyond that which man invents for himself” (Kennard 1969: 12). Malone zegt geprobeerd te hebben te leven en te verzinnen en daar niet aan uit te zijn gekomen. Becketts vertellers lijken bovendien zo min mogelijk betekenis toe te kennen, zoals ik heb laten zien aan de hand van onder andere Molloy’s scène aan het strand. Zoals de drang naar harmonie minder aanwezig is bij Beckett, lijkt het er ook op dat de zinloosheid in zijn werk dieper geworteld zit dan in het werk van Camus. Dr. Rieux en Jean-Baptiste nemen het heft in handen om betekenis toe te kennen. Zo zet Dr. Rieux zich in voor de gezondheid en zit Jean-Baptiste in Amsterdam

midden in de hel van Dante. De vertellers van Becketts trilogie proberen hun gedachten te omschrijven, en ze proberen hun omstandigheden te verklaren maar slagen daar nauwelijks in.

De ervaring van het absurde gaat gepaard met het inzien van de zinloosheid van middelen om betekenis te ontdekken. “The experience of the absurd is accompanied by certain realizations about the nature of man’s identity, his actions, his relationship to objects and his use of logic and language.” (Kennard 1969: 10) De objecten van de vertellers van Beckett (een fiets, een pen, een wandelstok) zijn minimaal aanwezig en puur praktisch. Aan acties en identiteit ontbreekt het de vertellers in Becketts trilogie, zoals ik respectievelijk heb laten zien aan de hand van de kwestie Molloy/Moran en de immobiliteit van de andere twee vertellers. Wel zijn ze zich overbewust van hun relatie met taal, zoals dat ook het geval is in *La Chute*. Over de identiteit van Jean-Baptiste schrijft Sagi: “Clamence’s initiation is a *rite de passage* because he is separating from a previous false identity and searching for a passage to the self, to the new, true identity.” (Sagi 2002: 143) Jean-Baptiste vindt blijkbaar geen nieuwe identiteit, evenmin als de vertellers van de trilogie. De enige verdediging van de realisatie van “the nature of man’s identity” zou in Becketts trilogie “the ineluctable writeness of character” (McHale 1987: 105) zijn, ofwel het bewust zijn van de fictionaliteit van de vertellers. Alleen het bewust zijn van zijn fictionaliteit zou de strijd die l’Innommable heeft met ‘ils/eux’ verklaren, als het gelezen zou worden als gevecht met taal tussen het personage en de auteur.

Het grootste verschil in de acceptatie van het absurde is dat het in Camus’ werk opbouwend werkt en bij Beckett niet echt. Als gevolg van de wildere strijd die in Becketts werk gevoerd wordt met betekenis (ten opzichte van Camus) lijkt de trilogie ook veel harder te worstelen met de vorming van identiteit. “The experience of the absurd has shown that all truth, all reality is relative, and it has raised certain questions. If in order to create identity from nothingness, one must act, how does one choose how to act?” (Kennard 1969: 14) Identiteit is een ontologische kwestie, maar hoe te kiezen is een epistemologische kwestie. De waarheid en de werkelijkheid zijn relatief aan een waarnemend subject, die de keuzes moet maken.

Wanneer dat waarnemend subject echter het absurde ervaren heeft, wordt het blijkbaar moeilijk te creëren vanuit het niets. Het niets dat Kennard aanhaalt is wat de vertellers van Beckett benaderen door omschrijvingen weg te laten. Zo lijkt het absurde te worden ervaren in Becketts werk. Alleen waar in Camus’ werk de vertellers vervolgens zelf invulling geven aan het leven, hebben Becketts personages daar meer moeite mee. Zoals Sagi stelt dat Jean-Baptiste Clamence tussen twee identiteiten in hangt, is dat ook toepasbaar op l’Innommable,

die wenste te zijn tussen de tekst op het papier en de opeenvolging van actieve hersencellen in het hoofd van de lezer. Volgens Sagi komt die moeite met identiteit doordat “Clarence’s modern *rite de passage* does not end, because no basic cosmic ontological order exists to ensure transition from one identity to another.” (Sagi 2002: 143, mijn cursivering)

Als synoniem voor ontologie geeft Van Dale zijnsleer. Ontologische vragen betreffen wat de wereld is en hoe deze gestructureerd is, niet wat we ermee moeten doen. McHale zegt dat dit ‘foregrounded’ kan worden “either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects” (McHale 1987: 10). Onder andere de nadering naar afwezigheid van een fictieve wereld in de trilogie en de onzekerheid over de gebeurtenissen van de anekdotes in *La Chute* problematiseren de ontologische stabiliteit van de fictieve wereld. Beckett is in zijn experiment met het medium extremer dan Camus, waardoor bij Beckett de ontologie dominantier is dan in het werk van Camus. Opmerkelijk is het dan ook dat *La Chute* als enig werk aan de Tweede Wereldoorlog refereert. De onmogelijkheid iets te verwoorden noemde Robyn Warhol *unnarration*. In zowel *La Chute* als Becketts trilogie draaien de vertellers voortdurend rond de pot en aan het eind van de werken blijven er dingen over waar niet of nauwelijks naar gerefereerd is, bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog. Mij doet het denken aan de dadaïsten die zich van de Eerste Wereldoorlog afzetten met experimentele kunst. Zoals de dadaïsten experimenteerden met vorm, experimenteert ook Beckett en lijkt het volledig weglaten van de gebeurtenissen in de verhaalwereld juist een kritiek op de grote historische gebeurtenis die net heeft plaatsgevonden. Naast deze mogelijkheid van ontologische twijfel van verhaalwereld, spreekt McHale van de ontologische twijfel van de literaire tekst zelf.

Los van de benaming van de geanalyseerde werken zijn het allemaal werken van fictie. *La Peste* is een fictieve kroniek. Kronieken hebben in principe geen literaire pretentie, wat weerspiegeld wordt in Rieux’ streven naar objectiviteit. Toch wordt de fictionaliteit van het kaderverhaal getoond door *framebreaking*. Ook in *La Chute* wordt op de fictionaliteit gewezen, maar in dit werk neemt subjectiviteit de overhand. Beckett stoeit met conventies van de roman: karakterisering, diëgetische niveaus en vertelinstantie worden betwijfeld. Malone schrijft over het schrijven, zoals Jean-Baptiste spreekt over het spreken en zodoende maken beiden gebruik van metafiction. In *La Peste* maakt Rieux er gebruik van om zo geloofwaardig mogelijk over te komen. Jean-Baptiste verantwoordt er in het laatste hoofdstuk van *La Chute* zijn relaas mee. In Becketts trilogie betwijfelt Molloy er zijn vertelling mee, Malone reflecteert er mee op zijn gedachten en verhalen en l’Innommable trekt er alles mee in twijfel. Metafiction wordt gezien als iets modernistisch (McHale 1998: 8). Ook Camus en Beckett

maken er gebruik van maar in tegenstelling tot de modernisten werpen Camus en Beckett er wel bijna de conventies mee omver waarmee zij een stap voorbij het modernisme zetten.

De besproken literaire werken bekritisieren niet alleen zichzelf, maar ook de literatuur in het algemeen. "A literary genre, by its very nature, reflects the most stable, "eternal" tendencies in literature's development. Always preserved in a genre are undying elements of the archaic." (Bakhtin 1984: 106) De archetypische aspecten van de roman zijn geboren uit verhalen over mannen die op reis gaan, zoals Odysseus en Dante; in ballingschap leven, zoals Orestes en Robinson Crusoe; of gevormd worden gedurende de roman, zoals Pip en Stephen Dedalus. Personages en verhalen worden getoetst aan eerdere werken, zo ging Dante met Virgilius op reis en herschreef James Joyce de *Odysseus*. Camus gebruikt Dante om een nieuwe dimensie toe te kennen aan Amsterdam en refereert indirect aan Augustinus' biografie. Beckett gaf met Molloy commentaar op de archetypische reiziger en in Malones verhalen haalt hij het realisme en de romantiek aan.

Door de kritiek op hun discipline in het extreme te trekken, komt de ontologie van de literaire tekst zelf op losse schroeven te staan. "Rational thought, in essence, has failed to fulfill its goal of finding meaning in the universe, leading these artists to conclusions that challenge the possibility of a rationalist, classical- or naturalist-positioned vision." (Desmastes 1998: 55) Beide auteurs dagen zowel voorgaande denkwijzen als hun eigen medium uit. Ze zoeken de extremen op van wat mogelijk is in fictie en wat niet. In de trilogie lijkt de fictieve wereld niet bestaand en de waarheid niet te achterhalen, en ook *La Chute* verkondigt de leugen. Beide auteurs trekken de *unreliable narrator* in het extreme, en daarmee hun medium in twijfel. Camus zet ons daarnaast nog op het verkeerde been door onder andere de benaming van zijn werken, Beckett door te spelen met conventies van onder meer karakterisering en plaats en hij vervaagt daarbovenop het onderscheid dat Genette maakt tussen verschillende diëgetisch niveaus. Hierdoor wankelt de ontologie van literatuur en dat is volgens McHale postmodernistisch. Wel moet hierbij vermeld worden dat de afwijking van conventies in Camus' werk subtieler is dan in het werk van Beckett.

Zo zijn er al duidelijk tekenen van het postmodernisme zichtbaar in de werken. "In postmodern texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology." (McHale 1987: 11) *La Peste* stelt nog epistemologische vragen; het grootste thema is hoe om te gaan met het isolement, dus grosso modo wat te doen met de wereld. En het feit dat er zo gehamerd wordt op objectiviteit bewijst het primaat van het epistemologische boven ontologische vragen. Ook *Molloy* is nog overwegend

epistemologisch, hij weet ook niet zo wat te doen met de wereld. Maar de gebeurtenissen zijn in die roman al niet meer betrouwbaar, net als in *La Chute* en de andere werken van Beckett.

Kortom, de representaties van de stad verschillen sterk, maar Camus en Beckett gaan op eenzelfde manier om met hun medium. Beide auteurs schrijven steeds minder narratief, ze gebruiken eenzelfde soort verteller, die steeds minder geloofwaardig is. De afbraak van geloofwaardigheid brengt instabiliteit met zich mee. “Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions.” (McHale 1987: 11) Dit is wat gebeurt gedurende de oeuvres van beide schrijvers. Het steeds minder narratief zijn, verlegt de focus in de werken van Camus en Beckett van verhaalwereld naar vertelling en toont daarmee de kunstmatigheid.

Dit stemt overeen met het idee van McHale over de overgang van modernistische en postmodernistische literatuur. “Samuel Beckett makes the transition from modernist to postmodernist poetics in the course of his trilogy of novels of the early 1950s” (McHale 1987: 12). Ik heb de afbrokkeling van de plaats, verplaatsing, personages en vertelling belicht. Mijns inziens geldt dit ook voor het oeuvre van Camus. Net als Becketts romans minder narratief worden en bevolkt door een onbetrouwbare vertellers, zo is dit ook het geval bij Camus. *La Peste* heeft de focus op epistemologische kwesties, simpelweg: hoe ga ik met een crisis in mijn stad om? In *La Chute* ligt de nadruk veel meer op de ontologische instabiliteit.

Door de omgang met de vertelling zo geraffineerd uit te werken en gebruik te maken van een *unreliable narrator*, wordt de focus verlegd en ik zou dan ook durven stellen dat bij *La Chute*, *Malone Dies* en *L’Innommable* de dominantie dan ook op de ontologische kwesties ligt. De focus ligt niet op de fictieve wereld, maar op de manier waarop het aan de lezer gebracht wordt. Net als in de trilogie wordt in *La Chute* de lezer direct aangesproken waarmee de vertellers de vierde wand doorbreken en ze richten zich meer op de sensatie van het lezen dan op het vertellen van een mooi kloppend verhaaltje.

Bibliografie

- Argyros, Alex. 1985 *Crimes of Narration: Camus' La Chute*. Plaats: Paratexte.
- Augustine. 1998 *The City of God against the Pagans*. R.W. Dyson (Vert. & Ed.) Cambridge: Cambridge University Press. [1998]
- Bachelard, Gaston. 1961 *La poétique d'espace*. Parijs: Presses Universitaires de France.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1984 *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson (Vert. & Ed.) Minneapolis: University of Minnesota Press. [1999]
- Bal, Mieke. 1977 *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* Paris: Editions Klincksieck
- Bal, Mieke. 1978 *De Theorie van Vertellen en Verhalen: Inleiding in de Narratologie*. Muiderberg: Coutinho [1980]
- Baudelaire, Charles. 1869 *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose*. Jean-Luc Steinmetz (Ed.) Parijs: Librairie Generale Française. [2003]
- Barry, Peter. 1995 *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press. [2002]
- Beckett, Samuel. 1951a *Molloy*. Parijs: Les Éditions de Minuit. [1963]
- Beckett, Samuel. 1951b *Malone meurt*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel. 1953 *L'Innommable*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel. 1958 *The Unnamable*. Samuel Beckett (Vert.) New York: Grove Press. [1970]
- Beckett, Samuel. 1976 *I can't go on, I'll go on: A Selection from Samuel Beckett's Work*. Richard W. Seaver (Ed.). New York: Grove Press.
- Benjamin, Walter. 1955 *Illuminations: Essays and Reflections*. Harry Zohn (Vert.) New York: Schocken Books. [1969]
- Booth, Wayne C. 1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press
- Brillenburg Wurth, Kiene & Ann Rigney e.a. 2006 *Het leven van teksten: een inleiding to de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Camus, Albert. 1942 *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Parijs: Gallimard. [2010]
- Camus, Albert. 1942 *L'Étranger*. Parijs: Gallimard. [2009]
- Camus, Albert. 1947 *La Peste*. Parijs: Gallimard. [1949]
- Camus, Albert. 1954 *L'Été*. Parijs: Gallimard. [2010]

- Camus, Albert. 1956 *La Chute*. Parijs: Gallimard. [1993]
- Camus, Albert. 1957 *L'Exil et le royaume*. Parijs: Gallimard. [2010]
- Camus, Albert. 1994 *Le premier homme*. Parijs: Gallimard. [2010]
- Chevalier, Jean. & Gheerbrant, Alain. 1969 *A Dictionary of Symbols*. J. Buchanan-Brown (Vert.). Oxford: Blackwell Publishers. [1994]
- Cohn, Ruby. 2001 *A Beckett Canon*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Dällenbach, Lucien. 1977 *Le Récit Spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Parijs: Éditions du Seuil.
- Dante Alighieri. 1993 *De Goddelijke Komodie*. Christinus Kops O.F.M. (Vert). Kapellen: Uitgeverij Peckmans [2001]
- Defoe, Daniel. 1719 *The Life and Adventures of Robinson Crusoe Written by himself*. Hertfordshire: Wordsworth Classics [1995]
- Desmastes, William W. 1998 *Theatre of chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Esslin, Martin. 1961 *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. [1972]
- Felman, Shoshana 2004 “The betrayal of the witness: Camus’ *The Fall*” in *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural studies* Volume II Mieke Bal (Ed.). London: Routledge
- Fitch, Brian T. 1977 *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. Parijs: Lettres Modernes Minard.
- Fortier, Paul A. 1977 *Une lecture de Camus: la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*. Parijs: Éditions Klincksieck.
- Genette, G. 1972 *Figures III*. Parijs: Editions du Seuil.
- Genette, G. 1983 *Nouveau Discours du Récit*. Parijs: Editions du Seuil.
- Greenberg, Clement. 1939 “Avant-Garde and Kitsch” in *The Collected Essays and Criticism Volume I: Perceptions and Judgments 1939—1944*. John O’Brian (Ed.) pp 5—22.
- Harvey, Lawrence E. 1965 “Samuel Beckett on Life, Art and Criticism” in *Modern Language Notes Volume 80*. Baltimore: The John Hopkins University Press; 545—562.
- Hesla, David H. 1971 *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*. Minneapolis: The university of Minnesota Press. [1973]

- Kennard, Jean Elizabeth. 1969 *Towards a Novel of the Absurd: A study in the Relationship between the Concept of the Absurd as Defined in the Works of Sartre and Camus and Ideas and Form in the Fiction of John Barth, Samuel Beckett, Nigel Dennis, Joseph Heller, and James Purdy*. Michigan: University Microfilms Inc., Ann Arbor.
- Kindt, Tom 2006 *The Implied Author: Concept and Controversy*. Alastair Matthews (Vert.) Berlijn: Walter de Gruyter
- Lehan, Richard. 1998 *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- McHale, Brian. 1987 *Postmodernist Fiction*. London: Routledge. [2004]
- Morford, Mark P.O. & Lenardon J. Robert. 2007 *Classical Mythology: Eighth Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Rabinovitz, Rubin. 1992 *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*. Chigaco: University of Illinois Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983 *Narrative Fiction*. London: Routledge. [2002]
- Riggan, William E. jr. 1978 *Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The unreliable first-person narrator*. Michigan, University Microfilms International
- Ruthrof, Horst. 1981 *The Reader's Construction of Narrative*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Sagi, Avi. 2002 *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Batya Stein (Vert.) Amsterdam: Editions Rodopi.
- Schultz, Hans-Joachim 1973 *This Hell of Stories: A Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett*. Den Haag: Mouton & Co.
- Seaford, Richard. 2006 *Dionysos*. London: Routledge.
- Shklovsky, Viktor. 1965 “Art as technique” in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Vert.). Nebraska: University of Nebraska; 3—24
- Spears, Monroe K. 1970 *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth-century Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Tinkler-Villani, Valeria e.a. 2005 *Babylon or New-Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*. Amsterdam-New York: Rodop.
- Van Caenegem, Dr. R.C. 1962 *Encyclopedie van de Geschiedenis der Middeleeuwen*. Gent: E. Story-Scientia.

- Warhol, Robyn R. 2005 “Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film” in *A Companion to Narrative Theory*. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Ed.). Malden: Blackwell Publishing