

Daar in de taal gebeurt het, nergens anders

Heeft de roman een verhaal nodig? Ongetwijfeld. Wat is een roman zonder plot, zonder intrige? Maar of dat helemaal de betekenis van het verhaal dekt, valt te bezien. Plot en intrige maken deel uit van het verhaal; het verhaal zelf omvat nog veel meer. Het is een chronologisch vertelsel, dat verband creëert, relaties legt, zin geeft en daardoor de wereld ontsluit. Pas als je iets in een verhaal kunt gieten, krijgt het betekenis – betekenis waar je wat bij kunt voelen en denken, betekenis die een ervaring wordt. Een goed verhaal begint te werken als je de roman uit hebt; romans met alleen een plot of intrige (zoals detectives of thrillers) zijn uitgewerkt op de laatste bladzijde.

Soms kan men ook te veel van het verhaal verwachten. Enkele jaren geleden wemelde het opeens van de verhalenfestivals, waar iedereen zich een ongeluk vertelde in de hoop daarmee culturele kloven te overbruggen of de wereld te redden. Zo naïef is tegenwoordig niemand meer, maar een roman zonder verhaal is weer het andere uiterste. Dat herinnert aan de experimentele roman die de werkelijkheidsillusie van de literatuur wilde doorbreken, opdat de burgerlijke lezer zich bewust zou worden van de maatschappelijke tegenstellingen die hem in normale doen plachten te ontgaan. Van zulke romans horen we ook niet veel meer.

Wat zou voor een roman het belang kunnen zijn van het verhaal? Ik zie grofweg drie mogelijkheden.

In de eerste plaats is er het verhaal als mythe. Mythische verhalen (in het oorspronkelijke Grieks betekent 'muthos' onder meer verhaal) geven antwoord op alles en fungeren als het collectieve geheugen van een volk. Veel moderne romans maken gebruik van oude mythen, maar de functie die zij ooit vervulden krijgt zo'n roman daardoor nog niet. De schrijver doet hoogstens alsof en hoopt op begripvolle lezers – die hij soms ook vindt, want het mooiste voorbeeld is hier natuurlijk James Joyce's *Ulysses*.

In de tweede plaats hebben we wat Piet Meeuse ooit het 'sterke verhaal' heeft genoemd (in zijn essaybundel *Oud nieuws* uit 1999). Meeuse bedoelt verhalen die niet terugdeinzen voor fantastische elementen, zoals sprookjes en mythen. Maar omdat hij die sterke verhalen afzet tegen de autobiografische roman, kunnen we zijn term misschien ook gebruiken voor romans die niet 'alles' binnen hun pagina's proberen te krijgen, maar wel een specifieke, bij voorkeur actuele kwestie waarvan het belang verder reikt dan het strikt persoonlijke.

Ik denk aan Coetzee's *Disgrace* of McEwans *Saturday*. Het zijn romans die je op een gewoon, min of meer realistisch niveau kunt lezen, maar er is ook een allegorische diepte waar je pas achteraf ten volle in doordringt. Het verhaal als geheel blijkt veel meer aan betekenis te bevatten dan de som van zijn delen. Eigenlijk zou dit moeten gelden voor alle literatuur die haar naam verdient, maar bij deze romans is het hun specialiteit. Ze kunnen er ook niet goed buiten, want juist dat 'meer' geeft hun specifieke thematiek (Zuid-Afrika, 9/11) haar algemene strekking.

En dan de derde categorie, de meest hachelijke, want hierbij gaat het om

romans die slechts een minimaal verhaal kennen. Veel meer dan een alibi om over van alles en nog wat te schrijven is het niet. Het mythische verhaal is in zekere zin net zo'n alibi, maar deze minimale verhalen zijn door de schrijver zelf bedacht of ontleend aan zijn persoonlijke belevenissen. Het gevaar van oeverloos geouwehoer ligt op de loer - zelfs de vaderlandse grootmeester van het genre, Gerard Reve, is er niet altijd aan ontkomen.

Maar kort geleden las ik een roman, die met een minimaal verhaal een heel andere weg inslaat. In *Billy Doper* van Jacob Groot (besproken in Boeken 29-8-2008) gebeurt vrijwel niets, maar krijgt de poëzie alle gelegenheid om dat niets in alles te veranderen. Het is fascinerend om dat te volgen. Groots Billy Doper is iemand die van zichzelf en van zijn omgeving voortdurend fictie maakt. Hij 'romantiseert' de wereld volgens het recept van Novalis als een 'Ziener' en als een 'Zanger' probeert hij de lezer daarin te laten delen.

Het resultaat is dat de gebeurtenissen zich van de feiten naar de zinnen verplaatsen. Daar, in de taal, gebeurt het en eigenlijk nergens anders. Bijvoorbeeld in een duizelingwekkend zinnetje over het meisje Fille en 'haar stemmetje als ze het meisje uithing dat de vrouw nadoet die een jongen verzint om een man te krijgen'. Of (over Billy zelf): 'zijn leeftijd zocht de stemming van de jongen die z'n huiswerk weglegt en de nacht in loopt als zijn ouders slapen'.

In een andere zin komt razendsnel even een heel leven (van een zekere Femel, die Billy in de kroeg ontmoet) voorbij: '...de minzame leraar in streepjespak, hoofd dat wegzinkt van het slijmen, foutje gemaakt, Billy weet het inmiddels, aan de schoolmeisjes gezeten, drank erbij, mevrouw Femel kende meneer niet meer, drinken maar, van school getrapt, Femel haalde zijn geld van de bank en reed per trein naar Parijs waar alles anders is en steeds opnieuw begint'.

In elke roman gebeurt alles alleen in taal, maar niet altijd wordt er zo direct, verheven en aards tegelijk, de aandacht op gevestigd. Billy Doper zou de hele wereld wel in taal willen omarmen, als de taal dat had toegestaan. Maar dat staat de taal niet toe. Wat zij wel toestaat is wat Jacob Groot heeft gedaan: met een zo klein mogelijk verhaal een betoverende roman schrijven. Omdat goede romans zonder verhalen niet mogelijk zijn, is daar grote kunst voor nodig.

(NRC Handelsblad, 19-9-2008)