

ZICHTBAARHEID ZONDER GETUIGENIS?

Arthur Cools

Tussen fictie en getuigenis wordt er in het algemeen een duidelijk en onherleidbaar onderscheid gemaakt. Getuigenis schrijft zich in in een waarheidsspreken of een vertoog van waarheidsvinding; fictie is de verwoording of uitbeelding van een imaginaire voorstelling. De getuige kan zich vergissen en kan ook meened plegen; van fictie heeft het geen zin te beweren dat ze liegt of een valse voorstelling intendeert. Toch wordt de notie van getuige(n) of getuigenis vaak in verband gebracht met fictionele verhalen, in het bijzonder als het erop aankomt de epistemologische relevantie van die verhalen te verhelderen. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de context van de vraag naar het autobiografische in literaire teksten, maar is daar niet toe beperkt. In het algemeen wordt overigens niet betwist dat de waarde van fictieve verhalen een cognitief en zelfs een authenticiteitsaspect heeft. Door die samenhang begint echter het onderscheid tussen fictie en getuigenis te schuiven en blijkt het minder duidelijk en onherleidbaar te zijn dan algemeen aangenomen.

In dit artikel wil ik onderzoeken waarom dat zo is. Ik heb hierbij een dubbele doelstelling voor ogen. Ik wil uitleggen waarom en op welke manier de modaliteit van getuigen een rol kan spelen in fictieve verhalen en tegelijk wil ik verhelderen waarin de onmogelijkheid om fictie als een getuigenis te begrijpen bestaat. Het argument dat ik centraal stel om zowel de samenhang tussen fictie en getuigenis als het onderscheid tussen beide te begrijpen is de notie zichtbaarheid. De zichtbaarheid die door het verhaal van de getuige wordt opgeroepen kan in principe worden weergegeven in een visuele zichtbaarheid, zelfs wanneer de ervaring of gebeurtenis waarvan getuigenis wordt afgelegd niet het voorwerp was van een waarneming. Fictieve verhalen kunnen ongetwijfeld worden omgezet in een visuele voorstelling (zoals drama of film of geïllustreerde verhalen gemakkelijk aantonen) en dat verklaart waarom fictie, wil ze geloofwaardig zijn, in een belangrijke mate beroep doet op de bemiddeling van een instantie waarvoor de getuige model staat. Maar de zichtbaarheid die met het fictionele wordt opgeroepen, zo zal ik argumenteren, is van een andere orde en laat zich niet zonder meer in een visuele zichtbaarheid omzetten.

In het eerste deel van dit artikel laat ik zien hoe de notie van getuigenis binnenkomt in fictietheorieën op basis van een hermeneutische ontologie. Ik spreek in dit verband over een ‘getuigenistheorie’ om aan te geven dat een hermeneutische ontologie het mogelijk maakt fictie als getuigenis op te vatten. En ik probeer hier meteen ook de grenzen van een dergelijke opvatting aan te wijzen. In het tweede deel kom ik tot het centrale argument. Aan de hand van een interessante uitspraak van Franz Kafka over de mogelijke afbeelding van de gedaanteverwisseling op de cover van zijn gelijknamig kortverhaal breng ik de paradoxale samenhang aan het licht tussen de logica van het getuigenis die de auteur zich toe-eigent en diens afwijzing van de visuele weergave van de centrale gebeurtenis in zijn kortverhaal op de cover. De explicitering van die paradox brengt me op het spoor van het onderscheid tussen zichtbaarheid van fictie en visuele zichtbaarheid. In het derde deel, ten slotte, onderzoek ik op welke manier de modaliteit van getuigen in fictie aan de mogelijkheid van de vertelling raakt en laat ik zien wat er precies met de vertelling gebeurt wanneer die modaliteit in gebreke blijft.

Fictie voorbij de grenzen van de getuigenistheorie

Fictie is een lastige term in de literatuurfilosofie. Zowel in de analytische als in de continentale traditie van de filosofie bestaat er geen algemeen aanvaarde definitie. De klassieke opvatting van mimesis laat toe de poëtisch georganiseerde samenhang van een verhaal te begrijpen als een representatie, maar deze opvatting is in de loop van de twintigste eeuw vanwege de transformaties van de vertelling in onder meer de modernistische roman in diskrediet geraakt. In de analytische filosofie bestaat er een belangrijke, alternatieve opvatting: de ‘make-believe’ theorie van Kendall Walton.¹ Volgens deze theorie is fictie een spel van doen-alsof: net zoals in het kinderspel waarbij het kind zich verbeeldt dat de stok die het vasthoudt een toverstaf is, participeert de fictieconsument in een fictionele wereld. Van deze theorie is echter niet duidelijk in welke mate ze in staat is de specificiteit van literaire fictie uit te leggen.

Het is nog niet zo lang geleden dat in de context van een hermeneutische filosofie de term ‘getuigenis’ werd geïntroduceerd in samenhang met literaire fictie. Dat gebeurt in de subjectfilosofie en literatuurtheorie van Paul Ricoeur. In zijn ‘magnum opus’ *Soi-même comme un autre* introduceert Ricoeur de term ‘attestation’ als centrale term van zijn hermeneutiek van het zelf.² Hij verdedigt deze notie op basis van een concept van narratieve identiteit waarvoor zijn analyses van mimesis en van de temporaliteit in de vertelling in *Temps et récit* model staan. Jacques Derrida neemt deze hermeneutische traditie op in zijn reflecties over de ambigue verhouding tussen literaire fictie en waarheid in zijn

tekst *Demeure. Fiction et témoignage*.³ De introductie van de term ‘getuigenis’ in het domein van de literatuurfilosofie wordt mogelijk gemaakt door de hermeneutische ontologie volgens dewelke elk begrip van zijn – en, a fortiori, elke uitspraak over het zijnde – gekenmerkt wordt door een voor-verstaan, door een in-de-wereld-zijn dat de meest fundamentele structuur uitmaakt van de menselijke bestaanservaring. De articulatie van om het even welke ervaring, hoezeer deze ook poëtisch getransformeerd is, legt altijd al getuigenis af van dat voor-verstaan. Hiervan zijn ongetwijfeld interessante voorbeelden te geven aan de hand van bijvoorbeeld sciencefiction vertellingen die experimenteren met de vraag of (en zo ja, op welke manier) wezens die we buiten de planeet aarde zouden ontmoeten, beschikken over eenzelfde intuïtieve en emotionele intelligentie als de mens in zijn wereld. Het succes van de ‘getuigenistheorie van fictie’ hangt weliswaar niet af van dergelijke experimenten. Het heeft een andere oorsprong, met name in het geprivilegieerde model van de moderne roman voor het hedendaagse begrip van literaire fictie. Van bij zijn ontstaan heeft het romaneske genre een realistische pretentie en dat betekent dat de vertelling zich presenteert als de nauwgezette beschrijving van een ervaring die het personage is overkomen.⁴ Deze pretentie spoort gemakkelijk met de opvatting dat de vertelling in literaire fictie de modaliteit heeft van een getuigenis. Het lijkt er wel op alsof de hermeneutische ontologie in de articulatie van de menselijke bestaanservaring tevens ook de ontologische conditie van de romaneske vertelling heeft blootgelegd en op die manier meteen ook in staat is de epistemologische relevantie van literaire fictie aan te tonen.

Maar eenmaal geïntroduceerd in het domein van de literatuurfilosofie, is de term ‘getuigenis’ een lastige term. Derrida en ook Giorgio Agamben hebben gewezen op de bijzondere betekenis die het ‘getuigen’ en de ‘getuigenis’ hebben in een juridische context: deze context is er expliciet op gericht het verhaal van de getuige te onttrekken aan de modaliteit van fictie en verbeelding.⁵ Iemand die als getuige voor een tribunaal wordt opgeroepen, wordt geacht de waarheid en niets dan de waarheid te spreken en kan dus niet ten aanzien van de eigen woorden de houding aannemen van een verteller van fictieve gebeurtenissen. Uiteraard kan de getuige erop wijzen dat wat hij of zij te vertellen heeft fantastisch of onwaarschijnlijk klinkt, maar dan is dat met de intentie om het tribunaal ervan te overtuigen dat de gebeurtenis waarvan hij of zij getuigt, zich heeft voorgedaan zoals hij of zij die gebeurtenis beschrijft. In een juridische context is het getuigen een methode van waarheidsvinding. Daarom is het oproepen van getuigen tijdens een proces aan strikte regels onderworpen: de identiteit van de getuige moet op voorhand worden vastgesteld, alsook de aard van de relatie tot de gebeurtenis die hem tot getuige maakt; de getuige wordt onder ede verhoord: dit betekent dat de getuige zich ertoe verbindt de waarheid te zeggen en zijn of haar verhaal te beperken tot de weergave van de feiten die voor het proces van

waarheidsvinding relevant worden geacht; de getuige wordt verplicht te antwoorden op de vragen die betrekking hebben op de gebeurtenis of een aspect ervan waarvoor hij of zij als getuige werd opgeroepen. Als aan een van deze regels niet is voldaan, of als het mogelijk is aan te tonen dat de getuige op een van deze punten in gebreke blijft, informatie achterhoudt of verkeerd weergeeft, is de geloofwaardigheid van de getuige automatisch in diskrediet gebracht.

Dergelijke regels gelden echter niet in literaire fictie en kunnen ook niet zonder tegenspraak aan de vertelling in literaire fictie worden opgelegd. Het is niet altijd zonder meer mogelijk de identiteit vast te stellen van wie er spreekt: is het de auteur, de verteller, het personage? Niet alleen is het niet mogelijk de identiteit van deze verschillende instanties met elkaar te laten samenvallen, maar bovendien is het zeer de vraag wat de relevantie is van elke instantie om het verhaal te lezen als een getuigenis. In een fictief verhaal is de vertelinstantie vaak complex en moeilijk aanwijsbaar. Om het verhaal toch als een getuigenis te kunnen opvatten, wordt de vertelinstantie soms begrepen als de stem of het relaas van de auteur die wel identificeerbaar is. Sommige verhalen presenteren zich effectief op die manier en worden gelezen als de uitdrukking van wat de auteur is overkomen. Maar heb ik informatie nodig over de identiteit van de auteur om de geloofwaardigheid van een fictief verhaal te beoordelen? Is het 'überhaupt' mogelijk de auteur de positie van getuige toe te schrijven? Kunnen we bijvoorbeeld op zinnige wijze stellen dat Dostojevski in zijn roman *Misdaad en straf* de getuige is van de moord door de jonge man Raskolnikov op een oude vrouw? Iedereen voelt wel aan dat dit onjuist geformuleerd is. Maar dat hoeft niet altijd zo te zijn. Primo Levi heeft in zijn trilogie *De getuigenissen* expliciet de intentie om getuigenis af te leggen van zijn ervaringen in Auschwitz.⁶ De betekenis van deze vertellingen wordt mede gedragen door de reële ervaring in het werk- en vernietigingskamp van de Nazi's en door de positie van de auteur die deze ervaring heeft ondergaan en overleefd. Wanneer iemand nu zou kunnen aantonen dat Primo Levi nooit in een dergelijk kamp is geweest, of wanneer hij zou kunnen aantonen dat de auteur niet getuige kon zijn van sommige gebeurtenissen die hij beschrijft, dan verandert uiteraard de betekenis van deze verhalen.

Het is overigens ook niet altijd mogelijk om vast te stellen waarvan in literaire fictie precies getuigenis wordt afgelegd. Van een literair oeuvre kan op verschillende manieren gezegd worden dat het getuigt: beschrijvingen van het meubilair in Flauberts romans getuigen van het interieur van burgerlijke woningen in de tweede helft van de 19^e eeuw, beschrijvingen van (en interacties tussen) personages getuigen van de gewoontes en standaards van leven van een bepaalde klasse, het taalgebruik getuigt van bestaande dialecten en bijzondere idiolecten, personages treden in het verhaal als getuige van een bepaalde

gebeurtenis op, en zo meer. In al deze aspecten van de vertelling is er ongetwijfeld een epistemologische relevantie waardoor ze al dan niet bijdragen aan de geloofwaardigheid ervan, maar ze volstaan als zodanig nog niet om aan literaire fictie zelf de modaliteit van een getuigenis toe te schrijven. Daarvoor moet een bepaalde ervaring in de vertelling centraal staan en een bepaalde structuur in de vertelling herkenbaar zijn die adequaat is om die ervaring te benaderen en te verhelderen. Nu is niet elke vertelling in literaire fictie erop gericht om een bepaalde ervaring nauwgezet te beschrijven, te verhelderen en te expliciteren. Denken we bijvoorbeeld aan Kafka's romans en kortverhalen: het is voor de lezer niet meteen duidelijk van welke ervaring deze verhalen getuigenis willen afleggen. In literaire fictie kunnen vertellingen dubbelzinnig en gewild onduidelijk zijn met betrekking tot de ervaringen die ze beschrijven, ze kunnen zo zijn geconstrueerd dat de ervaring raadselachtig en bevreemdend blijft, andere blijken schatplichtig te zijn aan een geheim dat op geen enkel moment wordt geopenbaard, nog andere zijn niet bedoeld om tot een gedeeld begrip van de ervaring te komen. In zijn ondertussen klassieke studie, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative* heeft Frank Kermode gewezen op de relevantie van die opaciteit van de vertelling die hij als een uitdaging maar ook als een mogelijkheidsvoorwaarde van de interpretatie ziet.⁷

Wanneer literaire fictie wordt gekenmerkt als een manier van vertellen waarin het niet mogelijk is de instantie die als getuige optreedt op ondubbelzinnige wijze te identificeren en de relatie tot de vertelde ervaring als object van getuigenis vast te stellen, waarom zouden we dan fictie in het algemeen begrijpen als een modaliteit van getuigen? Volgens een hermeneutisch geïnspireerde theorie zou dat nog steeds kunnen omdat fictie op die manier getuigt van de dubbelzinnigheid en opaciteit in de bestaanservaring zelf. Ook in het alledaagse leven kunnen we immers overvallen worden door ervaringen die ons bevreemden en die we (nog) niet kunnen benoemen, en nemen we het woord zonder de voorafgaande zekerheid dat we ons kunnen identificeren. Maar in het alledaagse taalgebruik heeft dit als zodanig nog niets met 'getuigen' te maken en als we toch worden uitgenodigd hierover, over die bevreemding en onzekerheid, in het alledaagse leven te getuigen dan is dat in een concrete situatie waarin ons zelf (als aangesprokene, als gesprekspartner, als man/vrouw, als student/docent, patiënt/therapeut, etc.) aanwijsbaar wordt, aanwezig is, en als dezelfde identificeerbaar. Het is nu net die mogelijkheid die in fictie wordt overschreden en het is om die reden dat de notie getuigenis niet volstaat om fictie te definiëren. Er is met andere woorden iets werkzaam in fictie dat verder reikt dan de mogelijkheid om te getuigen, dat niet adequaat in termen van getuigenis wordt gevat. Meer nog, er is iets werkzaam in fictie dat de condities om te getuigen wegneemt, dat de instanties die nodig zijn om van getuigenis te spreken destabiliseert.

Dat fictie niet zonder meer met getuigenis kan worden gelijkgesteld, dat er tussen het een en het ander ook een spanning bestaat, daarop heeft de auteur van *De Getuigenissen* zelf gewezen. In zijn latere werken wordt Levi een schrijver van verhalen waarvan hij aangeeft dat hij die niet meer vanuit de kwaliteit van getuige heeft geschreven: “In mijn laatste boek, *De kruissleutel*, heb ik mij volledig ontdaan van mijn hoedanigheid als getuige. (...) Hiermee ontken ik niets: ik ben niet opgehouden een voormalig gedeporteerde, een getuige te zijn.”⁸ Als we fictie zelf in het algemeen als een getuigenis zouden opvatten, zoals dat in een hermeneutische benaderingswijze het geval is, dan zijn we niet meer in staat om het onderscheid dat Levi hier maakt te begrijpen en recht te doen aan de literaire vertelling die zich expliciet als getuigenis presenteert in de betekenis die Levi eraan geeft. En evenmin zijn we in staat om uit te leggen wat fictie tot fictie maakt. In zekere zin verhindert de notie getuigenis, zelfs wanneer het van belang is om haar te vermelden in samenhang met fictie, en misschien juist omdat dat op een bepaalde wijze onvermijdelijk is, dat de vraag gesteld wordt naar wat er in fictie aan het werk is.

Zichtbaarheid van fictie en visuele zichtbaarheid

Kafka biedt een interessante casus om het onderscheid en de grens tussen fictie en getuigenis verder te onderzoeken. In een brief aan zijn uitgever Kurt Wolff drukt hij zijn vrees uit bij de gedachte dat de kunstenaar Ottomar Starke, die door de uitgever was gevraagd om de cover te ontwerpen van de uitgave van *Die Verwandlung*, het in zijn hoofd zou kunnen halen om het insect zelf als centrale figuur van het verhaal af te beelden. Kafka wijst in zijn schrijven een dergelijke onderneming resoluut af: “Het insect zelf kan niet getekend worden. Het kan zelfs niet getoond worden vanop een afstand.”⁹ Hij beroept zich voor deze uitspraak op zijn “vanzelfsprekend betere kennis van het verhaal” – en stelt andere scènes uit het kortverhaal voor als illustratie voor de cover: de ouders van Gregor die voor de gesloten deur van zijn kamer staan of de zuster van Gregor in een met licht overgoten kamer waarin de deur naar de in het donkere gelegen kamer van Gregor op een kier staat.

Kafka's demarche is om verschillende redenen interessant. Allereerst tonen zijn formuleringen aan dat hij zelf uitgaat van de getuigenisopvatting van fictie. Hij beroept zich door zijn betrokkenheid als auteur bij het verhaal op de positie van getuige ten aanzien van de vertelde gebeurtenis die hem, naar eigen zeggen, een ‘beter’ inzicht oplevert, met andere woorden een inzicht dat anderen niet onmiddellijk met hem kunnen delen omdat ze niet in dezelfde verhouding staan tot het verhaal. Bovendien beschouwt hij de afbeelding waarvan hij zich

voorstelt dat de kunstenaar Starke die wil maken, als een inbreuk op dat inzicht, als een niet getrouwe weergave van wat er in het kortverhaal aan de orde is. En ten slotte doet hij er alles aan om het regime van de getuigenis te redden door andere personages uit het verhaal ter illustratie van de cover voor te stellen die in een relatie van getuige tot het vertelde staan: de ouders van Gregor, de zuster van Gregor. Maar tegelijk – en daarin bestaat het paradoxale van Kafka's demarche – stoot deze poging op een grens die wordt aangegeven door de uitspraak dat het niet mogelijk is om een visuele voorstelling te maken van de gedaanteverandering die Gregor in het verhaal ondergaat. Kafka spreekt hier niet een voorkeur uit voor een of andere afbeelding die de metamorfose van Gregor kan illustreren en hij drukt ook niet de overtuiging uit dat een afbeelding van de gedaanteverandering van Gregor ongepast zou zijn. Hij heeft het over een onmogelijkheid, een dubbele onmogelijkheid die betrekking heeft op de zichtbaarheid die door het verhaal van Gregors metamorfose wordt opgeroepen: het is niet mogelijk een tekening te maken ('zeichnen') van het insect en het is niet mogelijk het insect op een andere manier te tonen of tot verschijning te brengen ('zeigen').

Een dergelijke onmogelijkheid is om twee redenen problematisch voor wie zich beroept op de getuigenistheorie van fictie. Ten eerste is ze feitelijk onjuist. Met een beetje kundigheid kan de metamorfose waaraan Gregor ten prooi valt in een visueel beeld – een tekening, een print, een foto of een film – weergegeven worden. Dat is ondertussen in weerwil van de auteur al vaker gebeurd. Ten tweede is ze in tegenspraak met de betekenis van getuigen zelf en ondermijnt ze dus de geloofwaardigheid van degene die zich op het regime van de getuigenis beroept. Van een getuige wordt nu eenmaal verwacht dat hij of zij door zijn of haar nabijheid bij het gebeuren in staat is een gedetailleerde beschrijving te geven van de gebeurtenis zover het perspectief vanuit zijn of haar positie dat toelaat. Als door omstandigheden dat perspectief beperkt is, wordt de getuige geacht te kunnen beschrijven waardoor hij of zij verhinderd was het gebeuren in zijn afloop te volgen. In elk geval kan hij of zij zich niet als getuige presenteren en tegelijk stellen dat het niet mogelijk is het gebeuren waarvan hij geacht wordt te getuigen op een of andere manier te tonen of tot verschijning te brengen. De onmogelijkheid waarover Kafka het heeft betreft echter niet een tekort of een obstakel in de positie van de getuige waardoor de getuigenis in gebreke blijft. Integendeel, de auteur beroept zich op een 'betere' kennis van het gebeuren. En ze betreft ook niet een tekort dat inherent zou zijn aan de bestaande beeldproductietechnieken om de metamorfose van Gregor in een visueel beeld zichtbaar te maken. Hoe moeten we die onmogelijkheid dan wel begrijpen? Ze heeft misschien te maken met een ander tekort dat eerder de vraag stelt naar de relatie tussen de zichtbaarheid die kenmerkend is voor het visuele beeld en de zichtbaarheid die door de vertelling van de metamorfose wordt opgeroepen.

Kafka lijkt te suggereren dat het niet mogelijk is deze laatste in de eerste te vertalen: het zichtbare dat oplicht in fictie is van een andere orde dan het zichtbare van het visuele beeld.

Nu zijn er verschillende manieren om uit te leggen waarom de zichtbaarheid van de voorstellingen bij een fictief verhaal niet dezelfde is als die van een visuele waarneming. Kant heeft erop gewezen dat de verbeeldingskracht in haar vrije werking niet meer onderworpen is aan de regels en de a priori structuren van de zintuiglijke waarneming en het verstand. Husserl verduidelijkt op fenomenologische wijze het onderscheid tussen de visuele waarneming van een beeld en de verbeeldingsact door erop te wijzen dat het object van een visuele waarneming steeds met ‘Abschattungen’ is gegeven: het object kan vanuit verschillende waarnemingsperspectieven worden benaderd die steeds ook nieuwe informatie over het object kunnen opleveren. In de verbeelding is dat niet mogelijk: het object is er meteen en als zodanig (volledig) gegeven. In de traditie van de filosofie is het onderscheid tussen het een en het ander vaak uitgelegd aan de hand van een aantal evidente onderscheidingen: de presentie van een reëel object in de visuele waarneming versus de afwezigheid van het object in de verbeelding, de helderheid en precisie van de visuele waarneming die een gedetailleerde beschrijving van het object toelaat versus de efemere en onduidelijke verschijningswijze van de voorstelling in de verbeelding, de aan fysieke causaliteit onderworpen identiteit van het object in de visuele waarneming, de boven de natuurwetten uitstijgende veranderbaarheid van het object van de verbeelding. Maar geen van deze onderscheidingen impliceert dat de verbeeldingskracht zich onttrekt aan het vermogen te tonen of tot verschijning te brengen en dat het onmogelijk zou zijn om de voorstelling van de verbeelding te vertalen of te transformeren in een afbeelding die het object wordt van een visuele waarneming.

Kafka moet dus nog iets anders bedoeld hebben wanneer hij het over een dergelijke onmogelijkheid heeft, iets dat te maken heeft met de specificiteit van literaire fictie. De volgende drie kenmerken onderscheiden literaire fictie van andere vormen van verbeelding. Er is allereerst de taal die het vermogen heeft de verbeelding aan te spreken. Jacques Rancière vermeldt in zijn essay *Is er iets dat onrepresenteerbaar is?* een ambiguïteit die ontstaat wanneer het zichtbare ondergeschikt wordt gemaakt aan het ‘laten zien’ van woorden: “enerzijds laten woorden zien, ze duiden aan, roepen iets op dat afwezig is, onthullen iets dat verborgen is. Maar dat ‘laten zien’ functioneert in feite op basis van zijn eigen tekort, zijn eigen terughoudendheid.”¹⁰ Om aan te geven waarin het tekort van woorden bestaat, verwijst hij naar het voorbeeld dat Burke geeft in zijn traktaat over het schone en het sublieme. “De beschrijvingen van de hel en de engelen van het kwaad in Miltons *Paradise Lost*, brengen een subliem gevoel teweeg

omdat zij ons de [dingen] die zij oproepen en zeggen te tonen, niet werkelijk laten zien.” Het sublieme wordt hier vermeld niet om de begrenzing van de verbeelding ten aanzien van de ideeën van de rede te thematiseren, zoals bij Kant, maar om te wijzen op een affect dat wordt opgeroepen door de kracht van woorden en dat zich niet zonder meer laat vertalen in de zichtbaarheid van een voorstelling. “Omgekeerd slaat het sublieme om in het groteske wanneer de schilderkunst de monsters die de kluis van de heilige Antonius belagen voor ons zichtbaar maakt.”¹¹ Met andere woorden, het tekort van woorden in literaire fictie bestaat erin dat de zichtbaarheid die ze opwekken niet kan worden begrepen of omgezet in overeenstemming met de zichtbaarheid van de visuele waarneming.

Literaire fictie onderscheidt zich ook van andere vormen van verbeelding doordat ze een vertelling is en een vertelling komt tot stand en wordt gedragen door de stem van een verteller of een narratieve stem. Deze stem is uiteraard geen perceptuele stem (tenzij in een orale traditie waar degene die spreekt zich vanuit de positie van verteller presenteert) en ze kan ook niet zonder meer in een perceptuele ervaring worden omgezet. Wanneer een verhaal luidop wordt voorgelezen, is de stem van degene die voorleest niet automatisch identiek met de stem van de verteller van het verhaal. De inbreng van deze stem in literaire fictie is complex en kan erg verschillend zijn. Aristoteles maakte in zijn *Poëtica* reeds het onderscheid tussen een verhaal dat door een verteller wordt aangeboden zoals in het epos (“O muze geef me de inspiratie om het conflict te vertellen ...”) en een verhaal waaruit de positie van de verteller is verdwenen zoals in het drama waar de personages rechtstreeks op de scene het woord nemen. In literaire fictie kan de verteller op extreme wijze zichtbaar worden zoals in de zelfscenering van de eerste persoon in Nietzsches *Ecce Homo* en hij kan ook volstrekt verborgen blijven zoals in de neutrale en afstandelijke beschrijvingen van Flauberts *L'Éducation sentimentale*. Tussen deze twee uitersten zijn allerlei variaties mogelijk. De stem van de verteller is dus niet noodzakelijk meteen zichtbaar in het verhaal: ze laat sporen na die erom vragen getraceerd en geïnterpreteerd te worden. Dit betekent dat zelfs wanneer die sporen zichtbaar zijn en de stem van de verteller in het verhaal gedetecteerd wordt, deze stem als zodanig nog niet identificeerbaar is. Wanneer de verteller op het einde van Kafka's *Das Urteil* ('Het vonnis'), nadat het eerste persoonspersonage zich van de brug gestort heeft, schrijft: “Op dit ogenblik ging er juist een onafgebroken verkeersstroom over de brug”,¹² dan is het niet duidelijk wie hier vanuit welk perspectief spreekt.

Ten slotte is er nog een derde kenmerk dat literaire fictie onderscheidt van andere vormen van verbeelding: de introductie in en de exploratie van een fictionele wereld is een eigensoortige ervaring die van een andere orde is dan de vertelde

ervaring van dit of dat personage en die ook niet samenvalt met de weergave van een of een andere scène in het verhaal. Dat verschil ligt voor de hand want het heeft te maken met de tijdsspanne van het verhaal waartoe de vertelling zich verhoudt, het moment waarop de vertelling begint, het perspectief van waaruit het gebeuren wordt verteld en de verbanden die tussen de verschillende scènes worden gelegd. De ervaring van literaire fictie kan op die manier verder worden gespecificeerd door te wijzen op de temporaliteit van de vertelling die niet die van de vertelde tijd is en op de interne, complexe samenhang van gebeurtenissen en interacties die meer is dan de aaneenschakeling van scènes. Ongetwijfeld is Prousts roman *A la recherche du temps perdu* het voorbeeld bij uitstek van literaire fictie die deze complexiteit in haar temporele structuur heeft zichtbaar gemaakt, in het bijzonder omdat de roman ook het verhaal vertelt van de omzwervingen die ertoe leiden dat het eerste persoonspersonage zijn schrijverschap ontdekt.

Kafka heeft dus goede redenen om te stellen dat het niet mogelijk is om op de cover van *Die Verwandlung* een insect of een in een insect zich veranderende jonge man af te beelden. Een dergelijke afbeelding is niet in staat om recht te doen aan de betekenis en de specifieke ervaring waartoe de literaire fictie uitnodigt. Ze isoleert een voorstelling uit een samenhang van interacties binnen de welke de metamorfose van Gregor een relevantie krijgt en ze maakt daarbij volledig abstractie van de temporaliteit van de vertelling waarin deze metamorfose verschijnt. Bovendien is een dergelijke afbeelding niet in staat om misschien wel het meest belangrijke zichtbaar te maken: de stem van de verteller in de ervaring van deze transformatie. En de woorden waarmee in het verhaal Gregors gedaanteverandering wordt opgeroepen laten nog iets heel anders zien dan wat in een visuele voorstelling mogelijk is. We hoeven Kafka's opmerking over de onmogelijkheid om een tekening van de metamorfose op de cover te plaatsen bijgevolg niet te begrijpen als een verkapte uitdrukking van een beeldverbod, maar we kunnen ze als een oprechte bezorgdheid opvatten om recht te doen aan waar het in zijn literaire fictie om gaat.

Getuigenis en zichtbaarheid in fictie

Laten we nog even terugkeren naar de paradox waarin Kafka terecht komt wanneer hij stelt dat een afbeelding van Gregors gedaanteverandering op de cover van *Die Verwandlung* niet mogelijk is en zich daarbij beroept op zijn 'betere' kennis van het verhaal. Misschien begrijpen we nu beter waarom hij als alternatief voorstelt om de ouders van Gregor die voor de gesloten deur van zijn kamer staan of de zuster van Gregor voor de op een kier staande deur naar Gregors kamer af te beelden. Deze figuren uit het verhaal staan in een relatie van

nabijheid tot het gebeuren dat niet zelf getoond wordt maar – achter de gesloten deur – op het punt staat te gebeuren. Op die manier scheppen ze een band met de lezer: zoals zij voor een deur staan die ze eerst nog moeten binnengaan om getuige te zijn van het gebeuren, zo staat de lezer voor een geschreven tekst die hij moet beginnen lezen wil hij deelachtig worden aan de ervaring van de gedaanteverandering. Ze ondersteunen de toegang tot het verhaal, ze nodigen uit om zich voor de vertelling van de gedaanteverandering open te stellen, en ze roepen een complexe samenhang op van interacties zonder de zichtbaarheid van het gebeuren zelf vast te leggen.

In feite stelt Kafka hier iets voor dat in de traditie van de moderne roman herkenbaar is. Van bij haar ontstaan werd deze roman immers geconfronteerd met de vraag hoe een ervaring die bevreemdend en ontoegankelijk is in een verhaal aan de lezer kan worden aangeboden. In het klassieke epos is de held zelf het antwoord op dat probleem: hij komt tot inzicht in zichzelf en/of bevestigt zijn identiteit door de beproevingen van het vreemde en het onbegrijpelijke te trotseren. Odysseus doet zelf het verhaal van zijn omzwervingen aan het hof van Alkinoös en hij vertelt daarbij hoe hij de vreemde en bevreemdende wezens die hij op zijn tocht heeft ontmoet steeds opnieuw op listige wijze heeft kunnen verschalken. De geloofwaardigheid van zijn verhaal – wat ervoor zorgt dat hij niet als een mythomaan ontmaskerd wordt – wordt gedragen door de identiteit die hij herhaaldelijk voor zichzelf en de anderen herbevestigt en door het oprechte verlangen naar huis, naar Ithaka, terug te keren. Maar in de moderne roman is dit anders: de held is het probleem geworden. Hij is zelf een vreemde figuur, een zonderling die misschien nog wel sympathieën kan opwekken, maar niet meer thuis is in de wereld en niet meer geloofwaardig. Wat te denken van Don Quichote? Hoe die figuur begrijpen? Kan de toehoorder of lezer nog vertrouwen hebben in de avonturen die hij meent te beleven? Zonder de aanwezigheid van zijn knecht Sancho Panza aan zijn zijde zou het niet mogelijk zijn zich een idee te vormen van de bevreemdende ervaring die Don Quichote oproept. Wanneer deze laatste het gevecht aangaat met de molens, dan is het enkel dankzij de aanwezigheid van dat andere personage voor de lezer duidelijk dat het om molens gaat. Het is de nuchtere kijk van Sancho Panza op de dingen, ondersteund en versterkt door de positie van de verteller, die het onderscheid tussen de waarneming van een reëel object en de ingebeeelde ervaring van het hoofdpersonage in het verhaal tot stand brengt en op die manier de vertelling van de avonturen van Don Quichote mogelijk maakt. Door zijn nabijheid bij het doen en laten en zijn betrokkenheid op het wel en wee van zijn meester is Sancho de getuige van een vreemdheid die hem niet zelf uit zijn baan brengt en die hem allerlei nieuwe inzichten oplevert over de afgronden van de menselijke natuur. Op die manier opent hij in het verhaal voor de lezer een toegang tot een ervaring die voor diezelfde lezer moeilijk te bevatten is.

Het is geen toeval dat de vertelling in de moderne roman gebruik maakt van een personage dat de positie heeft van de getuige die bij het gebeuren aanwezig is maar dit niet zelf ondergaat. Het is een voor de hand liggende strategie die de vertelling mogelijk maakt wanneer het gebeuren een zodanige vreemdheid oproept dat het hoofdpersoon eraan ten onder gaat. Een van de centrale problemen van de verteltechniek in de moderne roman is inderdaad het aangeven en het uittekenen van de instantie van waaruit de vreemdheid van een bepaalde ervaring kan verschijnen. Dit heeft alles te maken met het vinden van de 'juiste' afstand ten aanzien van het vertelde. Is de instantie van waaruit het gebeuren verteld wordt te ver verwijderd van het gebeuren zelf dat wordt verteld, dan kan de vertelling de vreemdheid van de gebeurtenis enkel in de opeenvolging van feiten en handelingen registreren. Meestal primeert in een dergelijke vertelling het inzicht, dat door de ontwikkeling van gebeurtenissen bereikt werd, op de beschrijving van de vaak intense en veeleisende ervaringen van de gebeurtenissen zelf. Is daarentegen de instantie te dicht bij het gebeuren betrokken zodanig dat ze er zelf in verstrikt geraakt, dan riskeert de vreemdheid van de gebeurtenissen zo opdringerig te zijn dat ze aan de evidentie van de vertelinstantie zelf raakt. De getuige lijkt in dit spanningsveld de 'juiste' positie in te nemen om de instantie van de vertelling aan te duiden en te stabiliseren en om op die manier een toegankelijke en herkenbare band met de lezer te stichten die op de wereld van de vertelling wordt betrokken. De getuige staat dicht genoeg bij de vreemdheid van de gebeurtenis om ze 'uit eerste hand' te bevestigen en tegelijk blijft de getuige voldoende op afstand zodat hij of zij niet zelf door de vreemdheid van de ervaring wordt overvallen.

Kenmerkend voor de ontwikkeling van de moderne roman is dat het genre met de strategieën om de 'juiste' afstand te vinden in de vertelling heeft geëxperimenteerd en op die manier gaandeweg de vertelinstantie zelf heeft gedestabiliseerd. De vreemdheid waarover verteld wordt, situeert zich niet meer alleen in de relatie tussen het personage en wat hem is overkomen, maar in de relatie tussen een gebeuren, hoe onbetekenend ook, en de vertelling ervan. *Bartleby, the Scrivener: a Story of Wall Street*, het veel besproken verhaal van Herman Melville dat in 1853 voor het eerst verscheen, geeft reeds uitdrukking aan deze verandering. Het personage Bartleby wordt benaderd en beschreven vanuit de instantie van de eerste persoon, de verteller van het verhaal, die in het verhaal advocaat is en de waarden van het advocatenkantoor, het werk en de wet incorporeert. Het is vanuit deze instantie dat het personage Bartleby als zonderling, merkwaardig, ontoegankelijk verschijnt. De verteller zelf getuigt hiervan. Hoewel de copyist zijn job met een haast mechanische nauwkeurigheid uitvoert, veroorzaakt hij met zijn aanwezigheid, die op een ondoorgrondelijke manier afwezig blijft, zijn zwijgzaamheid en zijn bewegingsloosheid een zekere vervreemding in het strikt geregelde, dynamische en op de actualiteit gerichte

leven van het advocatenbureau. Maar in het verhaal kijkt die vreemdheid terug en wordt de vertelinstantie zelf van haar stuk gebracht wanneer het personage als reactie op het verzoek de afgeleverde kopijen te controleren plots begint te spreken en de weinig verhelderende woorden “I would prefer not to”¹³ uitspreekt. De betekenisloosheid van deze uitspraak in de context van de logica van het bedrijfsleven waarop het advocatenkantoor is gebaseerd verstoort de interactie en zorgt ervoor dat Bartleby niet zomaar teruggeplaatst kan worden in de wereld van de verteller. Dit brengt de verteller van zijn stuk, waardoor deze nu eens aan de geestelijke gezondheid van Bartleby, dan weer aan zichzelf begint te twijfelen.

Ook het verhaal van Melville doet dus beroep op de modaliteit van het getuigen (door het eerste persoonsperspectief van de verteller), maar anders dan in de vertelling van Don Quichote werpt het een licht op de instantie van de verteller en brengt het deze instantie aan het schuiven. Deze instantie is in het verhaal nog wel identificeerbaar als ‘functionaris’ of ‘advocaat’ (net zoals die van Sancho Panza als ‘dienaar’) en dus herkenbaar voor de lezer, maar tegelijk laat deze instantie niet meer toe om een duidelijk oordeel te vellen over de vreemde handelingswijzen van het hoofdpersonage, om diens imaginaire waanzin te onderscheiden van de reële verhoudingen in de wereld.

De vertelling in Kafka’s *Verwandlung* begrijp ik in het verlengde van deze ontwikkeling van de vertelinstantie in de moderne roman en toch gebeurt er in dit verhaal nog iets heel anders. De vertelinstantie blijft hier allereerst verborgen: ze valt niet samen met het perspectief van het hoofdpersonage Gregor Samsa en ze is ook niet op een andere wijze in het eerste persoonsperspectief van een ander personage in het verhaal aanwezig. De verteller staat op een afstand van het gebeuren maar is zelf niet identificeerbaar in het verhaal. Toch is de verteller ook heel intiem met het hoofdpersonage. Een groot deel van het verhaal is geschreven vanuit het in de derde persoon weergegeven perspectief van het hoofdpersonage. Dit heeft tot gevolg dat de lezer gaandeweg enkel de wereld ontdekt zoals Gregor die ervaart: zijn slaapkamer, zijn verhouding tot zijn werkveld, zijn positie in het familiale leven, zijn relatie tot zijn ouders, zijn genegenheid voor zijn zuster... maar dan wel getransformeerd vanuit de vaststelling – waarmee het verhaal in de eerste zin meteen opent – dat hij veranderd is in een levensgroot ‘ongedierte’ (‘Ungeziefer’).¹⁴ De rol van de verteller in de beschrijving van deze verandering is opmerkelijk. Hij probeert voor de lezer het onaannemelijke en het ongeloofwaardige toch aannemelijk en begrijpelijk te maken. Hij beschrijft in detail de nieuwe, beperkte en ongemakkelijke mogelijkheden waarmee Gregor in zijn nieuwe gedaante rekening moet houden en legt de merkwaardige gedragingen en gedachtes van het hoofdpersonage dat zich van zijn nieuwe situatie wil rekenschap afleggen zorgvuldig en vol begrip uit aan de lezer. Het lijkt er wel op dat de verteller de

positie van getuige kost wat kost wil redden op een moment dat de mogelijkheid om in het verhaal als getuige op te treden vernietigd wordt. De relatie tussen de wereld waartoe Gregor behoort en waarin op zinvolle wijze van de positie van getuige sprake kan zijn, en de situatie waarin hij zich bevindt door de metamorfose is een relatie van uitsluiting die in de vertelling zelf beschreven wordt: Gregor waakt er angstvallig over dat de deur die zijn slaapkamer verbindt met de woonkamer op slot blijft en als de deur ten slotte toch open gaat, wenden de personages in de woonkamer meteen vol afschuw hun blik af. Met andere woorden, het is de verteller die een gemeenschap met de lezer wil bewerkstelligen en de vreemdheid die Gregor ondergaat voor de lezer toegankelijk wil maken, op een moment dat deze vreemdheid er in het verhaal voor zorgt dat de mogelijkheid om een gemeenschappelijke wereld te delen ondanks de familiale banden verbroken wordt en dat Gregor letterlijk voor de andere personages ontoegankelijk wordt.

We kunnen dus ook nog een andere lectuur geven van het voorstel dat Kafka aan zijn uitgever doet om op de cover niet de metamorfose van Gregor zelf af te beelden, maar wel een personage, vader, moeder of zus, voor de gesloten deur of voor de deur op een kier. In deze lectuur ligt de nadruk niet meer op het personage dat begrepen wordt als een getuige van een bevreemdende gebeurtenis die op het punt staat te gebeuren, maar eerder op de scheiding en het afgescheiden-zijn die door de gesloten of op een kier staande deur worden opgeroepen en die aangeven dat het gebeuren niet in verbinding gebracht kan worden met de wereld en de personages voor de deur. Deze interpretatie lijkt op het eerste zicht het paradoxale karakter van Kafka's voorstel aan de uitgever weg te nemen omdat ze voorbijgaat aan de begrenzing die de notie van getuige(nis) aan fictie oplegt. Fictie wordt niet meer gedacht vanuit de narratieve en door de verteller geïntendeerde benadering van een bevreemdende ervaring die dankzij de mediërende functie van de getuige in het verhaal meer of minder in samenhang kan worden gebracht met een gedeelde, herkenbare wereld, maar ze maakt van de vertelling zelf een bevreemdende ervaring waarin zichtbaar wordt wat gescheiden en ontoegankelijk is, wat niet in samenhang te brengen is, wat in zichzelf besloten en uit de herkenbare wereld uitgesloten is. In deze opvatting is fictie de bemiddeling die een afgescheiden-zijn zichtbaar maakt en zijn de personages, inclusief de verteller, een effect van die zichtbaarheid die voor hen ontoegankelijk is en waardoor ze op onomkeerbare wijze in de greep zijn van een ervaring van bevreemding. Kafka's voorstel aan de uitgever van *Die Verwandlung* is echter juist daarom des te paradoxaler. Want hij beroept zich op de 'betere kennis' die hij van het verhaal heeft en doet daarbij de suggestie dat de verteller in het verhaal een intimiteit, een inzicht en een stabiliteit heeft ten aanzien van een ervaring van bevreemding die hem elke intimiteit ontzegt, geen adequaat inzicht oplevert en de vertelinstantie ondermijnt.

Maurice Blanchot is in zijn eerste roman *Thomas l'Obscur* (1941) op dit punt radicaler en consequenter dan Kafka. Ook in deze roman gaat het om een vreemdheid die zo opdringerig is dat het niet meer mogelijk is haar in samenhang te brengen met een gedeelde wereld. Thomas, het hoofdpersonage, is van meet af aan afgescheiden van de wereld en van de anderen en, net zoals Gregor in *Die Verwandlung*, is het hem niet gegund om in dit afgescheiden zijn te verdwijnen. Bovendien is ook in deze vertelling de vertelinstantie niet-identificeerbaar in het verhaal: ze blijft voortdurend extern aan het hoofdpersonage en is er toch op intieme wijze mee verbonden, want ze is in staat de grenservaringen en metamorfoses waaraan het hoofdpersonage onderhevig is, op te volgen en uitvoerig te beschrijven aan de hand van bezwerende formuleringen die de begrijpelijkheid van de taal zelf in vraag stellen. Maar anders dan in Kafka's verhaal heeft de vertelinstantie in *Thomas l'Obscur* geen stabiliteit meer en dat gebrek aan stabiliteit wordt in de vertelling zichtbaar. Het eerste persoonsperspectief is niet volledig afwezig in de vertelling, maar telkens wanneer een eerste persoon in het verhaal optreedt en het woord neemt, is het voor de lezer onmogelijk om die stem te identificeren (afgezien van een enkele, opmerkelijke uitzondering waarover zo dadelijk meer). Aan het begin van het verhaal wordt de stem die in de eerste persoon spreekt toegeschreven aan "de rauwe schreeuw waarmee katten te kennen geven dat ze heilige dieren zijn".¹⁵ Deze stem wordt 'onbegrijpelijk' ('incompréhensible') genoemd en ontkracht de mogelijkheidsvoorwaarde om haar als een getuigenis op te vatten: "Ik hoor een monsterachtige stem waardoor ik zeg wat ik te zeggen heb zonder er een woord van te begrijpen."¹⁶ Aan het einde van de roman, in het voorlaatste hoofdstuk, neemt Thomas zelf het woord in de eerste persoon, maar in die monoloog, die wordt weergegeven in de directe rede en tussen aanhalingstekens staat, houdt hij op te bestaan als een personage: "Men kon mij Thomas noemen, men kon van mij een beschrijving geven, zoals voor andere mensen, met een karakter en zelfs een geschiedenis, ik was in feite onbestaande onder de naam Thomas. Dit is het wat mijn lot onverklaarbaar heeft gemaakt."¹⁷ Wie er in deze monoloog spreekt is niet meer op eenduidige wijze vast te stellen. De ik-instantie van de monoloog verbindt zich achtereenvolgens met verschillende posities die allemaal non-posities blijken te zijn: de eeuwige mens, de dood, het universum, de afwezigheid, de schepper, het niets.

Toch is het mogelijk om ook in de vertelling van deze roman de positie van de getuige nog te herkennen in de figuur van Anne, en in die van Irene die in de verkorte versie van 1952 verdwenen is. Zij proberen met Thomas in relatie te treden, zijn vreemdheid te benaderen en terug te plaatsen in een gedeelde wereld. Daardoor hebben ze in het verhaal voor de lezer een bemiddelende functie ten aanzien van de vreemdheid van het hoofdpersonage. Maar hun zoektocht schiet

tekort of mondt uit in een mislukking. De woorden waarmee ze Thomas aanspreken en trachten te omschrijven, blijven oningevuld zodat hun betekenis wordt opgeschort: “wat u bent, zei ze, ...”.¹⁸ De poging van Irene om zich op directe wijze een toegang te verschaffen tot de vreemdheid van Thomas mondt uit in een act van zelfdestructie. En Anne ondergaat in haar zoektocht een zodanige verandering die als een ervaring van sterven wordt beschreven, dat de zin van haar onderneming verloren gaat. Op het einde van haar beproeving, op het moment waarop “ze wist [...] wat ze Thomas moest zeggen, kende ze op exacte wijze de woorden die ze heel haar leven lang had gezocht om hem te bereiken [...] zij dacht: waartoe dient het (‘à quoi bon’) – dat woord was ook het woord dat ze zocht –, Thomas is betekenisloos (‘insignifiant’). Laten we slapen.”¹⁹ Het gebruik van de tegenwoordige tijd in deze uitspraak is opmerkelijk want het is het enige moment waarop de verteller zich verbindt aan het perspectief van zijn personage.

Ten aanzien van de vreemdheid die door het hoofdpersonage wordt opgeroepen is er geen instantie mogelijk die in staat is de ‘juiste’ afstand te bewaren en die toelaat de vreemdheid van het gebeuren voor de lezer toegankelijk te maken en te betrekken op een gedeelde wereld. Blanchot is hiermee een merkwaardig experiment gelukt: uitgaande van de regels van het romaneske genre, heeft hij een verhaal geschreven waarin de positie van de getuige en de vertelinstantie die zich beroept op de modaliteit van het getuigen in gebreke blijven. Ongetwijfeld stoot Blanchot hiermee op de grens van het romaneske genre, want hij raakt aan de begripbaarheid van de vertelling. De ervaring van vreemdheid die in deze roman wordt opgeroepen is zonder de instantie van waaruit ze kan worden omschreven een ervaring waarvan de lezer wordt uitgesloten. De lezer is zonder steunpunt in het verhaal dat hem in staat zou stellen toegang te krijgen tot de vertelde wereld en afstand te houden ten aanzien van het gebeuren. Om die reden is hij onvermijdelijk uitgeleverd aan de materialiteit en de beweging van de woorden die een ervaring van bevreemding oproepen. Maar tegelijk brengt Blanchot op die manier ook een zichtbaarheid aan het licht die enkel in de fictionele ruimte van de vertelling bestaat en die in staat is een wereld op te roepen van waaruit Thomas, Anne, Irene met elkaar in interactie beginnen te treden. Van deze interactie is er geen valabel visueel equivalent dat op de cover van het boek als afbeelding van het centrale gebeuren in de roman dienst zou kunnen doen. Alle voorstellingen zijn hier om het even en zijn hoe dan ook, door de beperking die aan de visualisering inherent is, minder uitdrukkingsterk dan wat de twee woorden in de titel van de roman suggereren: de duistere Thomas.²⁰

Bij wijze van besluit

In dit artikel heb ik de samenhang onderzocht die vanuit een hermeneutische ontologie gelegd wordt tussen fictie en getuigenis. Ik heb de grens van die samenhang willen aanwijzen en heb gezocht naar het punt waar de modaliteit van getuigen in fictie in gebreke blijft. Het resultaat van deze onderneming is dubbel: enerzijds heb ik het onderscheid tussen fictie en getuigenis gebaseerd op een notie van zichtbaarheid, anderzijds heb ik aan de hand van diezelfde notie laten zien waarom de modaliteit van getuigen een belangrijke rol speelt in literaire fictie. Het onderscheid tussen fictie en getuigenis is van belang, want fictie is in staat een domein voor zich op te eisen waar de getuige enkel kan binnentreden door zijn of haar geloofwaardigheid, i.e. wat hem of haar tot getuige maakt, te verliezen: het afgescheidene, het onbetrouwbare, het onbepaalbare, het on(mede)deelbare, het ontoegankelijke, het imaginaire. Maar om diezelfde reden is de vertelling in literaire fictie aangewezen op een modaliteit van het getuigen, want het is op die manier dat ze wat afgescheiden en on(mede)deelbaar is, toch kan betrekken op een gedeelde, herkenbare wereld. Ik heb daarmee niet een nieuwe definitie van fictie voorgesteld. Niettemin is het mogelijk erop te wijzen dat de hier uiteengezette overwegingen aansluiten bij de opaciteitstheorie die Peter Lamarque heeft geformuleerd met betrekking tot literaire fictie. Deze these houdt, eenvoudig gezegd, in dat wat er gepresenteerd wordt in literaire fictie op intieme wijze verbonden is met de manier waarop het gepresenteerd wordt.²¹ De kracht van deze definitie is dat ze recht doet aan zowel de uniciteit als de taligheid van literaire fictie: de betekenis die wordt opgeroepen kan niet worden losgekoppeld van de materialiteit van de woorden. De overwegingen die ik in dit artikel heb uiteengezet, voegen weliswaar iets toe aan deze these, namelijk dat de opaciteit van fictie zelf nog kan beschreven worden in termen van een zichtbaarheid, die anders is dan de visuele zichtbaarheid en waarin de verbeelding op een bepaalde manier – maar niet alleen als vermogen om voorstellingen aan te leveren – aan het werk is. De beschrijving van deze ‘werking’ valt echter buiten het opzet van dit artikel.

Noten :

1 Walton K., *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard, Harvard University Press, 1990, 450 p.

2 Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Parijs, Seuil, 1990, p. 33 e.v.

3 Derrida J., ‘Demeure. Fiction et témoignage’, in: Lisse M. (sous la direction de), *Passions de la littérature*, Parijs, Galilée, 1996, p. 13-73.

4 Cf. Watt I., *The Rise of the Novel*, London, Chatto and Windus, 1957.

5 Cf. Derrida J., 'Demeure. Fiction et témoignage', p. 23 en 25; Agamben G., *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2003, p. 17.

6 Levi P., *De getuigenissen*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999.

7 Kermode F., *The genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Harvard, Harvard University Press, 1980.

8 Geciteerd in Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 16: "Dans mon dernier livre, *La Clé à molette*, je me suis complètement dépouillé de ma qualité de témoin. [...] Ce faisant, je ne renie rien: je n'ai pas cessé d'être un ancien déporté, un témoin." (eigen vertaling) Agamben vermeldt er nog bij dat Levi zich erg ongemakkelijk voelde bij deze verandering in zijn schrijven.

9 Kafka F., *Briefe 1902-1924*, Herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main, Fischer, 1975, p. 135-6: "Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden." en "aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten (...)" (eigen vertaling).

10 Rancière J., "Is er iets dat onrepresenteerbaar is?", in: Rancière J., *De toekomst van het beeld*, s.l., octavo, 2010, p. 123.

11 Rancière J., "Is er iets dat onrepresenteerbaar is?", p. 123.

12 Kafka F., 'Das Urteil', in: Kafka F., *Erzählungen. Gesammelte Werke*, Herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main, Fischer, 1989, p. 53: "In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr." (vertaling Brunt, N., 'Het vonnis' in: Kafka, F., *Verzameld werk*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 1991, p. 692).

13 Melville, H., 'Bartleby' in: Melville, H., *The Piazza Tales*, New York, Dix & Edwards, 1856, p.48. In de Nederlandse vertaling van Jean A. Schalekamp (Melville, H., *Benito Cereno en andere verhalen*, Utrecht-Antwerpen, Uitgeverij Het Spectrum, 1977) wordt deze zin vertaald als "Dat doe ik liever niet".

14 Franz Kafka, 'Die Verwandlung', in Kafka F., *Erzählungen*, p. 57: "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt."

15 Blanchot M., *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1941, p. 44 / 34 (nouvelle version, 1950): « cri rauque par lequel les chats donnent à entendre qu'ils sont des animaux sacrés ».

16 Blanchot M., *Thomas l'obscur*, p. 45 / 35: « J'entends une voix monstrueuse par laquelle je dis ce que je dis sans que j'en sache un seul mot. »

17 Blanchot M., *Thomas l'obscur*, p. 211: « On pouvait m'appeler Thomas, on pouvait me décrire, à la manière des autres hommes, comme ayant un caractère et même une histoire, j'étais en réalité inexistant sous le nom de Thomas. C'est même ce qui a rendu mon destin inexplicable. »

18 Blanchot M., *Thomas l'obscur*, p. 67 / 61: « ce que vous êtes, dit-elle, ... ».

19 Blanchot M., *Thomas l'obscur*, p. 206 / 98: « elle savait [...] ce qu'il fallait dire à Thomas, elle connaissait exactement les mots que toute sa vie elle avait cherchés pour l'atteindre [...] elle pensait: à quoi bon – ce mot aussi était le mot qu'elle cherchait –, Thomas est insignifiant. Dormons. »

20 De Amerikaanse cineast, Gary Hill, heeft de film *Incidence of Catastrophe* (1987-1988) gemaakt die Blanchots eerste roman als uitgangspunt neemt. Naar eigen zeggen heeft hij niet de intentie gehad om de roman te verfilmen, maar heeft hij zich door de roman laten inspireren. Hoewel er een hoofdpersonage is, waarvoor de cineast zijn eigen

lichaam heeft geleend, volgt de film niet de verhaallijn noch de sequentie van scènes zoals die in de roman worden beschreven. Het experiment is interessant omdat het uitmondt in een reflectie over de technische mogelijkheden van camera en montage.

21 Lamarque P., *The Opacity of Narrative*, London / New York, Rowman & Littlefield, 2014, p. 33: “The idea put at its simplest is that the content of literary fictional narratives stands in a peculiarly intimate relation to the manner in which it is presented.”