

# FICTIONALITEIT EN UNIVERSALITEIT IN LEVENSVERRHALEN

Lut MISSINNE

*Abstract* – This article tries to answer the question if and how the reading of life narratives can be regarded as a cognitive process. It does not focus on the content of life writing, but on literary devices about a personal life as a possible cognitive tool. I argue that through universalizing devices life narratives get detached from the specific direct reference to the existing realities. This process of fictionalisation supports a de-individualized reading of a life narrative. The novels analysed are *Austerlitz* (2001) by W.G. Sebald and the autobiographical *De Walsenkoning* (1993) by Louis Ferron.

De Oekraïense auteur Andry Koerkov zag na de gebeurtenissen op het Maidanplein in Kiev de schrijvers van zijn land in twee groepen uiteenvallen: ‘zichtbare’ schrijvers, die ophouden met fictie schrijven en in kranten-columnns, op blogs of facebook reageren op alles wat ze van belang vinden, en de ‘onzichtbaren’, die zich terugtrekken en romans schrijven.<sup>1</sup> Zelf besloot hij om zijn eigen dagboek aantekeningen uit die periode te publiceren, *Ukraine Diaries. Dispatches from Kiev* (2014). De tweedeling die Koerkov signaleert, lijkt symptomatisch voor de legitimatiecrisis waarin literatuur vandaag de dag lijkt te verkeren. Voortdurend worden vragen gesteld wat het belang van literatuur kan zijn, waar we literatuur voor nodig hebben en of je daar als lezer wat van kan leren.

Op deze laatste vraag, hoe en wat literatuur ons aan ‘kennis’ kan bijbrengen, wil ik aan de hand van twee teksten een antwoord trachten te formuleren. Ik focus op verhalen over een persoonlijk leven als middel tot kennis. Op het eerste gezicht mag dit paradoxaal klinken, omdat ‘life writing’<sup>2</sup>, een veelomvattend genre waarin individuele levens centraal staan, een weinig voor de hand liggend middel lijkt om kennis op te doen die boven het particuliere niveau uitstijgt.

Dat het lezen van literatuur ons op diverse manieren iets kan leren, staat buiten kijf. Het verwerven van informatie en nieuwe inzichten over de

\* De auteur is als hoogleraar Nederlandse Letterkunde verbonden aan de Universiteit van Münster (adres: Institut für Niederländische Philologie, Alter Steinweg 6/7, 48143 Münster; e-mail: lut.missinne@uni-muenster.de).

<sup>1</sup> Lezing bij de opening van het Passa Porta Seminar te Brussel: ‘De schrijver moet de straat op’, in: *De Standaard* [Standaard der Letteren], 18 maart 2016.

<sup>2</sup> Over Life Writing, zie Jolly 2001 en Smith & Watson 2010.

politieke, maatschappelijke en historische dimensies van het leven in zogenaamde geëngageerde literatuur – waar de net geciteerde Koerkov op zinspeelt – is slechts een van de mogelijkheden. In cognitieve literatuurbenaderingen wordt benadrukt dat het lezen van fictie de aanwending en training betekent van ‘our ability to explain people’s behavior in terms of their thoughts, feelings, beliefs, and desires’ (Zunshine 2006, 6). Verhalen lezen kan een hulp zijn om het empathisch vermogen te sterken en zo complexe handelingen en karakters te leren waarnemen en begrijpen of om een moreel waardensysteem te toetsen en te verfijnen. Dit vereist kritische reflectie en aanpassingsvermogen. ‘A fictional representation can array complex and manifold experiences that force us to reshape our schemes simply because we have none that fit while reading’ (Bunia 2015, 133). Reeds Wolfgang Iser wees erop hoe leesprocessen de lezer ertoe aanzetten om zijn veronderstellingen en mentale voorstellingen aan te passen.<sup>3</sup> De sturing van dergelijke heroriënteringen gebeurt niet louter cognitief, door aanvulling of aanpassing van kennis en inzichten, maar in een combinatie van cognitieve heroverwegingen en empathisch geleide reacties (Nünning 2014, 294-306). Ook Rita Felski stelt dat alle soorten van lezen ‘share certain affective and cognitive parameters’ (2008, 14).

De kennis die we uit literatuur opdoen, is doorgaans niet van het type dat Remigius Bunia ‘viable knowledge’ of praktisch toepasbare kennis noemt, maar veel meer ‘illusive knowledge’ of algemene kennis, die niet meteen doelgericht is (Bunia 2015, 116). Daarom is het ook lastig om te omschrijven wat literatuur de lezer nu precies kan bijbrengen. Dit geldt niet in de laatste plaats voor autobiografische literatuur, tenminste wanneer men aanneemt dat het succes van dit genre op meer dan voyeuristische belangstelling berust. Autobiografische verhalen en levensverhalen in het algemeen kunnen de laatste jaren op stevige belangstelling van het lezerspubliek rekenen. Daar zijn diverse verklaringen voor aangedragen. Zo zou de literatuur zijn meegezogen in de massamediale hang om de intiemste ervaringen publiek te maken. Sociologische en psychologische verklaringen wijzen op de aantrekkingskracht van het persoonlijke, de nood van elk individu in onze geglobaliseerde wereld aan oriëntering en houvast op breukmomenten in het persoonlijke en maatschappelijke leven. Anderen zien puur economische factoren als oorzaak van deze autobiografische belangstelling: auteurs schrijven wat lezers willen lezen (Missinne 2013, 14). Welke redenen men voor de tegenwoordige autobiografische hausse ook aanneemt, dat een lezer uit life writing op diverse manieren zaken kan ‘leren’, lijkt voor de hand te

<sup>3</sup> Zie hierover Strasen 2008, 43-125 en ook Strasen z.j.

liggen. Hij kan nieuwe inzichten verwerven, bijvoorbeeld in de werking van het geheugen of in processen van identiteitsvorming, hij kan met empathie kennis nemen van een intieme levensgeschiedenis, zich er al dan niet in herkennen en aldus zelfinzicht vinden in het levensverhaal van een ander. Zelfinzicht verwerven is een belangrijk doel van autobiografieën, maar publicatie ervan lijkt te impliceren dat deze inzichten ook voor anderen dienstig kunnen zijn. Dit doet veronderstellen dat levensverhalen over mogelijkheden beschikken om ze een algemenere dimensie te geven, zodat ze bij de lezer empathie, interesse of herkenning kunnen opwekken. In recensies van autobiografische literatuur en in uitspraken van autobiografen vindt men deze gedachte vaak terug.<sup>4</sup> Het autobiografische verhaal ambieert naast zijn particuliere karakter ook een ‘universelere’ dimensie.

### Fictionele dimensie

De paradoxale aanspraak van levensverhalen – enerzijds willen ze over unieke ervaringen spreken en anderzijds streven ze naar een algemenere herkenbaarheid – laat een zeker potentieel tot ontparticulariseren veronderstellen dat ik met de fictionele dimensie van verhalen verbindt. Bunia’s uitspraak over fictionele voorstellingen in literatuur geldt mijns inziens ook voor life writing: ‘Since humans tend to infer the general from the particular, fictional representations can easily inform about general patterns by showing particular examples’ (Bunia 2015, 134).

Het begrip ‘fictioneel’ gebruik ik hier niet in een dichotomisch kader dat fictionele van niet-fictionele of referentiële teksten tracht te onderscheiden.

<sup>4</sup> Zo schreef Marc Holthof in een recensie over Tom Lanoye: ‘*Sprakeloos* overstijgt [...] ver het louter biografische verhaal van een moeder. Het wordt het portret van een generatie, van het familiale leven in de jaren 60 en 70’ (*De Tijd*, 26 september 2009); Johan Diepstraten verdedigde *Olifanten op een web* (1997) van Mensje van Keulen tegen mogelijke kritiek op het autobiografische karakter ervan: ‘Maar als het particuliere tot het algemene wordt verheven, is het weer wel interessant en behoort het tot het domein van de literatuur’ (*De Stem*, 20 maart 1997). Irene Start vroeg zich bij *Gestameld Liedboek* (2011) van Erwin Mortier af: ‘Willen we dit soort ongemakkelijke ontboezemingen eigenlijk wel lezen?’ en gaf vervolgens als antwoord: ‘Wél als de schrijver in kwestie in staat blijkt om iets universeels over dood, rouw of verlies te zeggen’. Erwin Mortier zelf benadrukte in tal van interviews zijn ambitie om met zijn autobiografisch werk een ‘universele’ dimensie te bereiken. Bijv. ‘Het vertrekpunt is [...] mijn moeder, mijn vader, de alzheimer, die concrete situatie, maar het verhaal komt er op zo’n manier uit dat het een zekere universaliteit krijgt’ (*Algemeen Dagblad*, 17 september 2011) en ‘Dat is wat voor mij zin geeft aan het schrijven; dat ik een dimensie bereik die boven het particuliere uitsteekt’; in datzelfde interview: ‘Ik gebruik mijn eigen leven, maar wel met de bedoeling het de universaliteit in te slingeren’ (*Vrij Nederland*, 3 september 2011). Zie ook Missinne 2014.

Fictionaliteitstheorieën zijn niet erg geschikt om teksten te categoriseren, maar ze kunnen ons wel iets zeggen over hoe we ermee omgaan en hoe ze functioneren (Ryan 2010, 6). Men kan weliswaar zoals Dorrit Cohn (1999, 109 e.v.) in een vergelijking van fictionele en historische verhalen ‘fiction-’specifieke vertelstrategieën opsporen, maar in de vele grensgevallen – waar autobiografische literatuur vaak toe behoort – is fictionaliteit of referentialiteit vaak een kwestie van gradatie. Dit probleem kan met een retorische opvatting van fictionaliteit in de zin van Richard Walsh (2007) beter benaderd worden. In deze opvatting wordt fictionaliteit beschouwd als een spreekmodus in een bepaalde context, als een manier van spreken waarbij de vraag naar de referentiële echtheid van een uitspraak (is dit in werkelijkheid zo of niet) opgeschort wordt.<sup>5</sup> Dit opschorten betekent niet dat de tekst niet naar de werkelijkheid *kan* verwijzen, maar dat, zoals ook Cohn stelt, ‘it does not refer *exclusively* to the real world outside the text’ (Cohn 1999, 15). Beschouwen we fictionaliteit dus als een dergelijke retorische strategie, dan kunnen we stellen dat elke tekstsoort gebruik maakt van fictionaliteitsstrategieën. Fictioneel spreken is dan niet exclusief in fictie te vinden – we raken er de laatste tijd overigens zeer aan gewend het ook in non-fictie aan te treffen. Dat impliceert eveneens dat fictionaliteit ook lokaal in een tekst kan voorkomen. Dit alles neemt echter niet weg dat fictionaliteitstechnieken een sterke generische associatie met fictie hebben, een probleem dat hier niet verder zal worden uitgediept. Een retorische fictionaliteitsopvatting gaat na waarom fictioneel spreken in een bepaalde context wordt ingezet en met welke functies. Deze kunnen erg divers zijn en voorkomen ‘in forms ranging from something like an ironic aside, through various forms of conjecture or of imaginative supplementation, to full-blown counterfactual narrative examples’ (Walsh 2007, 7).

Fictioneel spreken kan eveneens dienen om een verhaal een algemenere dimensie te geven, doordat het de vraag naar de referentialiteit ervan terzijde schuift. Door directe referentiële verwijzingen als het ware los te koppelen zouden verhalen over persoonlijke belevenissen het individuele niveau kunnen overstijgen en aldus de brug naar de lezer slaan. Ik wil hier nagaan hoe fictionaliteit in persoonlijke levensverhalen deze ruimte kan creëren.<sup>6</sup>

De cognitieve waarde van narrativiteit op zich – het vertellen van verhalen als middel om kennis op te doen – is intussen algemeen erkend: ‘Narrative

<sup>5</sup> Zo onderscheidt ook Frank Zipfel de begrippen ‘fiktiv’ en ‘fiktional’ in de zin dat ‘Fiktivität’ betrekking heeft op het verzonnen zijn van de weergegeven inhoud en dat ‘Fiktionalität’ een eigenschap van de tekst aangeeft (Zipfel 2001, 19).

<sup>6</sup> De cognitieve mogelijkheden van fictionaliteit hebben met deze universalisering te maken.

is a fundamental cognitive faculty for meaning-making and essential to our sense of self' (Herman 2003, 3); '[w]e organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative – stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing, and so on' (Bruner 1991, 4). Herman (2003, 2013) Bruner (1991) en tal van andere cognitieve narratologen erkennen de cognitieve kracht van het verhaal als een eigenschap die ons helpt bij het begrijpen en omgaan met ervaringen, een tool die steun biedt bij ons mentale functioneren, zowel individueel als sociaal (Herman 2003, 168). Dat het hierbij om een ander soort van kennis gaat dan deze die in wetenschappelijke kennismodellen opduikt, spreekt vanzelf, alhoewel verhalen kunnen worden gezien als 'a strategy for sense-making that contrasts with, but is in no way inferior to "scientific" modes of explanation' (Herman 2003, 2). Als we spreken over levensverhalen gaat het om interne kennis, om vormen van subjectieve waarheid: '[s]ubjective truth: considers the truth of a given situation as perceived from the inside, i.e. as lived experience' (Chewen & Mitchell 2015), om kennis over innerlijke ervaringen waartoe men als buitenstaander nooit toegang krijgt.

Naast deze kennisverwerving via de gerepresenteerde gebeurtenissen, via de inhoud van het vertelde verhaal, bijvoorbeeld de belevenissen en reflecties van de personages, kan het lezen van levensverhalen nog op een andere manier een 'leesproces als leerproces' zijn. Tijdens het lezen hebben we immers niet te maken met onmiddellijke ervaringen, maar met representaties van ervaringen en gebeurtenissen. In het toekennen van betekenis aan deze representaties, kortom in het lees- en interpretatieproces zelf ligt eveneens kennispotentieel. 'No knowledge has an operation-free state' (Bunia 2015, 115), en dus kan het proces van het lezen ook als een kennisverwervingsproces worden beschouwd. Dit proces, waarin zowel cognitieve tools als empathische betrokkenheid worden ingezet, bestaat erin dat aan elementen uit de tekst betekenis wordt toegekend, die met de voorkennis van de lezer wordt afgetoetst en gecombineerd om aldus tot een betekenismodel voor de tekst te komen.<sup>7</sup>

### *Austerlitz en De Walsenkoning*

Aan de hand van twee levensverhalen, een biografische roman, die men ook een fictionele biografie zou kunnen noemen, en een autobiografische roman wil ik nagaan hoe individuele gebeurtenissen en feiten in levensverhalen

<sup>7</sup> Hierover Strasen, zie noot 3.

gedeparticulariseerd worden en hoe fictionaliteit hierbij een rol speelt. Het gaat om twee stilistisch erg diverse boeken, die niettemin enkele parallellen in verhaal en vertelstructuur vertonen. In beide gevallen wordt een persoonlijk levensverhaal verteld, dat sterk getekend is door de historische gebeurtenissen van en na de Tweede Wereldoorlog. In beide gevallen is de mannelijke protagonist als kind tijdens WO II in een ander land door pleegouders opgevoed, wat leidde tot een levenslange worsteling met dit verleden en met de ontbrekende moederfiguur, en tot een moeizame zoektocht naar de eigen identiteit: *De Walsenkoning. Een duik in het autobiografisch diepe* van Louis Ferron, het eerste deel van zijn *Haarlemse Trilogie*, dat in 1993 verscheen, en *Austerlitz* van W.G. Sebald, in 2001 in het Duits verschenen.<sup>8</sup> Sebald, die inmiddels tot de klassieke auteurs van deze tijd gerekend wordt, werd in Zuid-Duitsland geboren en was sinds 1988 tot aan zijn dood in 2001 hoogleraar Duitse letterkunde aan de universiteit van Norwich in Oost-Engeland.

In *De Walsenkoning* heet de ik-verteller Louis – soms ook Lou – Ferron. Hij woont in Haarlem, is redactiefchef van de regionale krant de *Kennemer Bode*. Op zijn veertigste verjaardag had hij een ‘stalen systeemkaartendoos gekocht en de ruitertjes van 1942 tot 1982 genummerd’ (21), en was vast van plan om ‘iedere herinnering vanaf mijn vroegste jeugd systematisch en chronologisch vast te leggen’ (21). Van dat steekkaartenverhaal komt niets terecht, en al even weinig schiet de tocht op die hij zich voorneemt te maken naar het Noorden van Haarlem: ‘Naar Noord moest ik om de dingen onder ogen te zien’ (95), ‘Op zoek. Naar de oorzaak van het een of ander’ (142). Noord is de wijk waar hij opgroeide, waar zijn moeder ligt begraven en hij de verklaring hoopt te vinden voor zijn mislukking in het leven. Zijn tocht door de stad wordt een dwaaltocht door zijn verleden, langs een liefdeloze jeugd, een harteloze moeder, een mislukt huwelijk en een verloren geliefde. De verteller is – wat Ferron zelf ook was – een kind van de oorlog, verwekt door een Duitse vader bij een Nederlandse moeder, dat tot zijn zesde levensjaar in Bremen werd opgevoed bij de vrouw van zijn vader. Toen hij na de oorlog in Nederland terugkeerde, in 1949, werd hij bij de ouders van zijn moeder ondergebracht. Daarover schrijft hij: ‘Ik had een vader die mijn grootvader was, een moeder die mijn grootmoeder was, een tante die mijn moeder was, een andere moeder die niemand was en mijzelf die nog minder dan niemand was’ (124). Het verhaal is een aaneenschakeling van flarden herinneringen en gedachten, met scheld- en

<sup>8</sup> De Duitse citaten in de voetnoten komen uit Sebald 2013. De Nederlandse vertalingen van de Duitse citaten stammen uit de vertaling door Ria van Hengel (Sebald 2003).

haatlitanieën tegen de kleinburgerlijkheid van de stad Haarlem en tegen de liefdeloze moeder. Maar uiteindelijk is het hele boek toch een poging van de hoofdpersoon om postuum die moeder en via deze weg ook zichzelf te begrijpen.

De roman van Sebald beschrijft een compleet andere zoektocht, die naar de ongekennde bronnen van een levensverhaal. Vanuit het perspectief van een niet nader beschreven ik-verteller wordt verslag gedaan van ontmoetingen en gesprekken die deze ik-verteller heeft gehad met een man, die Austerlitz wordt genoemd. Deze is cultuurhistoricus en doceert in Engeland. Jacques Austerlitz en de verteller ontmoeten elkaar op diverse plaatsen in België, onder meer in Antwerpen, Luik en Brussel, maar ook in Parijs en in Londen. De meeste ontmoetingen vinden plaats bij toeval, zoals de allereerste keer, waarmee het boek opent, in de hal van het Centraal Station van Antwerpen. Aanvankelijk gaan de gesprekken over architectuur. Later blijkt dat hetgeen Austerlitz vertelt, meer en meer zijn persoonlijke levens- en familiegeschiedenis is. Hij heeft deze bij stukken en brokken zelf moeten uitzoeken, deels had hij ze verdrongen, deels was ze hem onbekend. Jacques Austerlitz werd namelijk als vierjarig kind in 1939 door zijn ouders vanuit Praag met een kindertransport van het Rode Kruis naar Engeland meegegeven. Daar werd hij bij een kinderloos domineesechtpaar opgevoed en kwam pas later op school zijn echte naam te weten. Een belangrijke stap in de reconstructie van Austerlitz' verleden is een reis naar Praag, waar hij zijn kindermeisje Věra terugvindt. Zo kan hij gedeeltelijk de lotgevallen van zijn moeder reconstrueren, die als joodse naar Theresienstadt werd gedeporteerd en daar waarschijnlijk is omgekomen. Andere belangrijke ontmoetingen vinden plaats in Parijs, waar Austerlitz naar sporen van zijn verdwenen vader zoekt. Het verhaal eindigt in een cirkelbeweging met de terugkeer van de ik-verteller naar een plek die hij aan het begin van het boek bezocht, Fort Breendonk, het fort in de buurt van Mechelen dat door de nazi's als werk- en doorgangskamp werd gebruikt.<sup>9</sup>

Het statuut van de teksten is in beide gevallen door de auteurs bewust onduidelijk gehouden. Sebald heeft zich verzet tegen een paratekstuele aanduiding van het boek als roman en noemde het 'ein Prosabuch unbestimmter Art' (Niehaus 2015, 83). Ferron beschouwt zijn boek ondanks de ondertitel niet als een autobiografie. In een interview daarover zei hij: 'Nee, een echte autobiografie heeft niet de vele gelaagdheden die je in een roman kunt

<sup>9</sup> Over het werk van W.G. Sebald is inmiddels uitvoerige secundaire literatuur beschikbaar. Voor 2016: zie Gotterbarm 2016, Schütte 2016 en Wolff 2016. Voor 2017: zie Öhl-schläger & Niehaus 2017.

stoppen'. Zijn argumentatie is in dit verband veelzeggend: 'Daar is het werkelijke leven nu eenmaal veel te banaal voor. Bovendien wordt de geldigheid van een figuur als Louis Ferron juist door deze romanvorm veel algemener' (Kuypers & De Moor 1994).

### W.G. Sebald, *Austerlitz*

Herkenbare plaatsen en plaatsnamen zijn verhaalelementen die een lezer een directe indruk van 'echtheid' geven. Op de eerste bladzijden van *Austerlitz* vertelt de ik-verteller over een van zijn bezoeken aan Antwerpen en beschrijft hoe hij in de stationsbuurt, door de Jeruzalemstraat, de Nachtegaalstraat, de Pelikaanstraat en in de voor Vlamingen en vele Nederlanders herkenbare buurt rondliep. Vervolgens bracht hij een bezoek aan het Nocturama in de vlakbij gelegen Zoo en kwam daarna in de monumentale hal van het Centraal Station terecht, waar hij Austerlitz zal ontmoeten. De imposante staal- en glasconstructie van het gebouw, de marmeren traphal worden gedetailleerd beschreven, net als de 'mächtige Uhr, an deren einst vergoldetem, jetzt aber von Eisenbahnruß und Tabaksqualm eingeschwärztem Zifferblatt der zirka sechs Fuß messende Zeiger in seiner Runde ging' (16-17).<sup>10</sup> Later zal blijken dat deze nauwgezette architecturale aandacht te maken heeft met het beroep van Austerlitz, die erg dicht bij de ik-verteller staat, maar het is ook een typische manier van de auteur om realiteitspartikelen rond te strooien, die verder in het boek steeds opnieuw zullen opduiken. Deze realistische details beogen het 'effet de réel', waarover Roland Barthes schreef.<sup>11</sup> De gedetailleerd getekende stations, dat van Antwerpen, het Liverpool Street Station, de Gare Austerlitz te Parijs, krijgen door deze herhalingen en door de overeenkomsten van details naast hun eerste, referentiële een bijkomende betekenis in het verhaal. Ze raken elkaar als het ware over de detailverschillen heen. De vermelding van de klok, de gebouwen met de labyrint- of vestingstructuren, de stations met hun constructies van staal en glasnetwerken keren telkens terug. Wat hier neergeschreven wordt, krijgt betekenis, niet puur vanwege zijn inhoud, maar vanwege 'son rythme d'apparition', zoals Roland Barthes dit noemt in zijn lezingen

<sup>10</sup> 'de machtige klok met een wijzerplaat die ooit verguld was geweest maar nu door treinroet en tabakswalm zwart was geworden, en waarover de circa zes voet metende wijzer zijn ronde deed' (11).

<sup>11</sup> Zie Barthes 1968. Kleine realistische elementen in een verhaal, die als het ware alleen vanwege hun echtheidseffect zijn opgenomen, geven dit effect door aan andere elementen, waardoor het geheel een indruk van waarschijnlijkheid maakt.

*La préparation du roman* (Barthes 2015, 143). Barthes wijst daarin hoe herhaling gaat functioneren als een semantische index en de lezer uitnodigt om elementen te beoordelen naar hun '*quantité de syntagme*' (Barthes 2015, 145). De lezer wordt door de herhalingen als het ware alert gemaakt.<sup>12</sup> Net zoals causaliteit voor lezers als een dwingende structuur van het narratieve werkt (het 'post hoc propter hoc' principe), zo functioneert ook het herhalende versus het singuliere als een signaal voor extra betekenisgeving. Door de herhaling verliezen de stationsbeschrijvingen geenszins hun referentiële betekenissen, maar worden ze met andere betekenissen opgeladen. Aanvankelijk zijn ze de sporen uit een cultuurgeschiedenis, de verkeersknooppunten van de industriële maatschappij en getuigen van een koloniaal verleden, maar langzaam worden ze door de nadrukkelijke herhalingen in het deportatieverhaal opgenomen en tonen een Europees rampgebied, een 'europa-weiten Katastrophenlandschaft' (Bluhm 2006, 74).

Dit procédé van herhalingen functioneert in de eerste plaats bij ruimtes, steden, gebouwen, de typische ankerpunten voor herinneringen die niet in een samenhangend relaas te vatten zijn. Maar ook objecten krijgen op die manier een bijkomende metaforische betekenis. In een vervallen landhuis dat hij tijdens zijn studententijd bezocht met Hilary, zijn docent geschiedenis, beschrijft Austerlitz een van de ruimtes die ze aantreffen: de onaangeroerde biljartkamer:

Es war, als sei hier die Zeit, die sonst doch unwiderruflich verrinnt, stehengeblieben, als lägen die Jahre, die wir hinter uns gebracht haben, noch in der Zukunft, und ich entsinne mich, sagte Austerlitz, daß Hilary [...] eine Bemerkung machte über die sonderbare Verwirrung der Gefühle, die selbst einen Historiker überkämen in einem solchen, vom Fluß der Stunden und Tagen und vom Wechsel der Generationen so lange abgeschlossenen gewesenen Raum (160).<sup>13</sup>

Jaren later brengt Austerlitz met een vrouw die hij in Parijs heeft leren kennen, een bezoek aan Marienbad en in de kamer van het kuuroordhotel dat ze betrekken, ziet hij een schrijftafel staan, die al jaren niet afgestoft lijkt. Deze onaangeroerde tafels, die zich aan de tijd onttrekken, worden metafoeren voor de onaanraakbare geschiedenis van de hoofdpersoon zelf. Foto's,

<sup>12</sup> Dit is vergelijkbaar met het idee van 'foregrounding' uit het Praags structuralisme.

<sup>13</sup> 'Het was alsof de tijd, die anders zo onherroepelijk verstrijkt, hier was blijven stilstaan, alsof de jaren die we achter de rug hadden nog in de toekomst lagen, en ik herinner mij, zei Austerlitz, dat Hilary [...] een opmerking maakte over de merkwaardige gevoelsverwarring waardoor zelfs een historicus werd overvallen in een dergelijke ruimte die zo lang afgesloten was geweest van de stroom van uren en dagen en van de wisseling der generaties' (124).

die in het boek een opmerkelijke rol spelen, volgen hetzelfde procedé.<sup>14</sup> In zijn Londense huis, dat zich eveneens buiten de tijd lijkt te bevinden, verzamelt Austerlitz oude foto's van verschillende landschappen, uit verschillende periodes en continenten, als een echo van de collectie landschappen die hij als kind uit de schoolbibliotheek verzamelde, een ideaal landschap in zijn hoofd, waarin 'die arabische Wüste, das Reich der Azteken, der antarktische Kontinent, die Schneealpen, die Nordwestpassage, der Kongostrom und die Halbinsel Krim in einem einzigen Panorama beieinander waren' (93)<sup>15</sup> en zo een eigen fantasiewereld creëerden. Tot in de kleinste formuleringen worden deze subtiele herhalingen angewend. De foto's in het huis in Londen schoof hij heen en weer en over elkaar 'in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung' (176)<sup>16</sup>, terwijl Austerlitz' dissertatie in de architectuur was opgevat als een 'ganz auf seine eigene Anschauungen sich stützende Studie über die Familienähnlichkeiten, die zwischen all diesen Gebäuden bestünden' (52)<sup>17</sup>, een zoektocht naar familiebanden, die natuurlijk ook naar zijn persoonlijke geschiedenis (en naar Wittgenstein) verwijst.

Hoe verder in het boek, hoe sterker de lezer de indruk krijgt dat plaatsen, voorwerpen en ervaringen op een ongrijpbare wijze onderling met elkaar verbonden worden. De referenten behouden nog hun betekenis als 'real place', maar worden tegelijk losgemaakt van hun particuliere verschijningsvorm en krijgen binnen de narratieve structuur van het verhaal de waarde van een motief en een metaforische betekenis. Een referentiële en fictionele lectuur presenteren zich niet als alternatieve leeswijzen, maar worden tegelijk in een meerlagig lezen gerealiseerd: 'Fictionality often provides for double exposure of imagined and real' (Nielsen e.a. 2015, 68). De tekst maakt zich hier via dit fictionaliseringsmechanisme los van zijn unieke, particuliere referentie.

Dit mechanisme heeft een ethische dimensie. Sebald vindt puur documentair schrijven 'a statement of narrative authority' dat hij ondraaglijk vindt (Franklin 2011, 189). In zijn ogen kan een individu zich niet het recht aanmeten om zijn individuele beschrijving van de feiten te geven. Vandaar het oordeel van Ruth Franklin: 'The question of the line between fact and fiction in Sebald's work is finally not simply a biographical one. It is also a

<sup>14</sup> Over de belangrijke rol van foto's in Sebalds werk, zie o.m. Michalsky 2012 en Winkelvoss 2015.

<sup>15</sup> 'de Arabische woestijn, het rijk der Azteken, het Antarctische continent, de besneeuwde Alpen, de Noordwestelijke doorvaart, de rivier de Congo en het schiereiland Krim samen één groot panorama vormden' (71).

<sup>16</sup> 'totdat er een orde ontstond die gebaseerd was op familiegelekenissen' (136-137).

<sup>17</sup> 'geheel op zijn eigen opvattingen gebaseerd onderzoek naar de familiegelekenissen die er tussen al die gebouwen bestonden' (39).

moral question' (Franklin 2011, 189). Deze opmerking raakt een punt dat bij vele autobiografische literaire auteurs te vinden is. 'Kunst is de leugen die de werkelijkheid openbaart,' schrijft Jeroen Brouwers in *De Zondvloed* (16) en Louis Ferron stelt: 'ik lieg met geen andere bedoeling dan de waarheid zichtbaar te maken' (zie infra). Terwijl het fictionaliseren van de feitelijke gebeurtenissen door sommige auteurs esthetisch wordt gemotiveerd, is hier een morele motivering aan de orde, het gaat om een streven naar een 'diepere waarheid'. Mario Gotterbarm (2016) gaat hier in zijn studie over de verhouding tussen ethiek en esthetiek bij Sebald uitvoerig op in. Gotterbarm staat overigens erg kritisch tegenover het beeld dat de (vooral angelsaksische) literaire kritiek van Sebald heeft gevormd als een auteur met een uiterst tactvolle narratieve ethiek.<sup>18</sup>

### Herhaling en verschuiving

Herhaling is een redelijk zichtbaar procedé om een puur referentiële met een metaforische, fictionele lectuur uit te breiden. Ook expliciete aanwijzingen in het verhaal wijzen de lezer de weg naar een metaforische lectuur. Zo bijvoorbeeld komt Austerlitz bij een alweer vervallen gebouw en merkt op dat hij 'den schlechten Zustand der einst herrschaftlichen Gebäude, die zerbrochenen Dachrinnen, die von Regenwasser schwarzen Wände, den aufgebroschenen Verputz,...' (307)<sup>19</sup> als een exacte afspiegeling van zijn gemoedstoestand ervaart. Eenmaal op dit spoor gezet, gaat de lezer dit procedé in het leesproces toepassen en zelf ook plaatsen of gebeurtenissen 'interpreteren' in de zin die ze voor het leven van Austerlitz kunnen hebben: metaforen voor zijn levenswijze, voor zijn vermijdingsmanoeuvres, voor zijn angsten, voor het steeds sterker wordende besef dat hij altijd zijn eigen verleden heeft ontweken.

In *Austerlitz* zijn er ook implicietere manieren om een leeswijze te suggereren. Daarbij kan een gedachte in het vertelproces zelf worden herhaald of liever uitgevoerd en zo voor de lezer als het ware worden gedemonstreerd. Herhaaldelijk vertelt Austerlitz aan zijn reisgenoot hoe zijn herinneringsbeelden

<sup>18</sup> Gotterarm bekritiseert wat hij de mystificering van Sebald noemt, het beeld dat 'auch von seiner eigenen Hand kräftig mitgemalt worden ist' (Gotterarm 2016, 22). Zijn these luidt 'dass der schreibende, implizite Sebald ein Moralist war, der eine problematische Gewalt ausübte: Eine dialogische Begegnung mit dem Anderen – einem anderen Text, einer anderen Person – verfehlt er regelmäßig' (Gotterarm 2016, 29).

<sup>19</sup> 'de slechte toestand van de vroeger zo voorname gebouwen, de kapotte dakgoten, de muren die zwart waren van het regenwater, de afgebladderde kalk...' (240).

in elkaar schuiven en zich niet in een tijds kader laten vatten: ‘dann geht mir alles in meinem Kopf durcheinander, das, was ich erlebt und das, was ich gelesen habe, die Erinnerungen, die auftauchen und wieder versinken, die fortlaufenden Bilder und die schmerzhaften blinden Stellen, an denen gar nichts mehr ist’ (327).<sup>20</sup> Deze ongrijpbaarheid van de tijd, het door elkaar heen lopen van de tijdslagen in het denken, wordt in het narratief discours zelf ook gedemonstreerd. Het meest opmerkelijk gebeurt dit in een fragment waarin de ik-verteller – een alter-ego van Austerlitz – een herinnering aan zijn metgezel oproept en daarbij binnen een enkele, weliswaar lange zin, de grenzen tussen diverse tijdslagen overschrijdt: ‘

Ich sehe Austerlitz noch, wie er eines Nachmittags in dem Londoner Institut, diese Bemerkung über seine später einmal von ihm so genannte Bahnstationsmanie gemacht hat, weniger zu mir als zu sich selber, und sie war auch die einzige Andeutung seines Seelenlebens geblieben, die er sich mir gegenüber erlaubte, bis ich Ende 1975 nach Deutschland zurückging mit der Absicht, dort, in der mir nach einer neunjährigen Abwesenheit fremd gewordenen Heimat, auf die Dauer mich niederzulassen (53).<sup>21</sup>

Aan het begin van de zin zijn we op een niet nader gespecificeerd vertel-moment, waarop de ik zich Austerlitz herinnert uit een vroegere Londense tijd, toen hij iets zei dat hij later zijn stationsmanie zou noemen. Vervolgens overschouwt de ik de periode tussen dat moment en een concreet tijdstip, namelijk eind 1975, om ten slotte een uitspraak te doen over wat er na 1975 nog verder is gebeurd. De onmogelijkheid om het tijdsverloop van de gebeurtenissen tijdens het vertellen onder controle te houden, wordt hier niet in de tekst verwoord, maar wordt performatief gedemonstreerd. Net als die ongrijpbaarheid van de tijd zou men ook kunnen aantonen hoe het fragmentarische van Austerlitz’ levensverhaal niet alleen in gedachten of gesprekken onder woorden wordt gebracht, maar eveneens in het medium van het narratieve, in het vertellen zelf, gestalte krijgt. In de manier waarop deze literaire tekst performatief, dus in de interactie met de lezer, een ervaring van het fragmentaire tot stand brengt, lijkt mij de cognitieve waarde

<sup>20</sup> ‘... loopt alles in mijn hoofd door elkaar: dat wat ik heb meegemaakt en dat wat ik heb gelezen, de herinneringen die opduiken en weer wegzakken, de opeenvolgende beelden en de pijnlijk blinde vlekken waar helemaal niets meer is’ (256).

<sup>21</sup> ‘Ik zie nog voor me hoe Austerlitz op een middag in het Londense instituut deze opmerking maakte over wat hij later wel eens zijn stationsmanie noemde, minder tot mij gericht dan tot zichzelf, en het bleef ook de enige verwijzing naar zijn innerlijk leven die hij zich tegenover mij veroorloofde voordat ik eind 1975 naar Duitsland terugging met de bedoeling mij daar duurzaam te vestigen, in het vaderland dat mij na een afwezigheid van negen jaar vreemd was geworden’ (40).

ervan te liggen (Chewen & Mitchell 2015). Eenvoudig geformuleerd: net zoals dat bij een gedicht gebeurt, zegt ons de manier waarop dit verhaal wordt verteld, iets over de inhoud van het verhaal.

### Louis Ferron, *De Walsenkoning*

Louis Ferron is allesbehalve een typisch autobiografisch auteur. In *De Walsenkoning* laat hij zijn ik-verteller het volgende zeggen: 'Ik heb, in tegenstelling tot Metz, nooit een roman geschreven. Ik heb, alweer in tegenstelling tot Metz, nooit een autobiografisch werk willen schrijven. Ik haat alles wat naar de autobiografie zweemt. [...] Roman of autobiografie, het is niets dan ijdelheid, niets dan lafheid ook' (85).<sup>22</sup> Zijn romans, waarin de Duitse cultuur en het oorlogsverleden een belangrijke rol spelen, vertonen over het algemeen een tendens van universalisering door hun mythische, tijdloze dimensies. Zijn 'duik in het autobiografisch diepe', zoals de ondertitel van *De Walsenkoning* luidt, is dan ook met veel voorbehoud te nemen. Zonder informatie van buitenaf is het moeilijk te weten wat in dit boek wel of niet op de werkelijkheid is gebaseerd. In een interview verklaarde Ferron dat zijn moeder nog leefde toen hij het boek schreef, terwijl de goede vriend Metz, in het boek de gesprekspartner van de ik-verteller Ferron, in wie critici Mulisch of een andere illustere auteur (met een M-naam) meenden te herkennen, in werkelijkheid gewoon Metz heette (Kuypers & De Moor 1994). Naast de expliciete strategische afwijzing van het autobiografische in het boek zelf, vindt men in hetzelfde interview ook de voor autobiografische auteurs hierboven al aangehaalde, haast obligate paradoxale uitspraak over de waarheidswaarde van fictie: 'Het gaat er niet zozeer om of ik de volledige waarheid vertel, maar of de feiten in de door mij ontworpen romanstructuur passen. Het komt er dus op neer dat ik lieg wanneer het mij uitkomt, maar ik lieg met geen andere bedoeling dan de waarheid zichtbaar te maken'. Dit neemt niet weg dat dit boek zich als veel uitgesprokener autobiografisch presenteert dan ander werk van dezelfde auteur. Ook hier rijst de vraag welke middelen dit autobiografische levensverhaal inzet om de lezer aan te spreken en om het verhaal over de beperkingen van de individuele ervaring heen te tillen.

Wie over persoonlijke ervaringen leest, kan deze nooit als compleet identiek ervaren zoals de auteur ervan heeft gedaan. 'No individual's experience of an event, even of the exact same event, is fully identical to another's; even in such a case, it requires *an imaginative leap* [mijn curs.] to read the other's

<sup>22</sup> De Ferroncitaten komen uit Ferron 2006.

story “as if it were one’s own”, schrijft Susan Suleiman (1993, 566) in verband met traumaliteratuur. Maar daar voegt ze aan toe: ‘The willingness or ability to make that imaginative leap may be stronger in one who has firsthand experience of the time and place; but paradoxically the closeness to the experience may also provoke a reverse reaction, a refusal to read autobiographically or to read at all’ (Suleiman 1993, 566). Een lifestory – literair of niet – moet op de een of andere manier de lezer ertoe brengen dit verschil tussen het andere en het eigene te overbruggen. Bij immersie van de lezer in het verhaal spelen in aanzienlijke mate gedeelde gevoelens en empathie een rol. De lezer wordt onder meer overtuigd door een emotionele binding met de subjectieve vertelwereld (Chewen & Mitchell 2015, 3). Ook in de beide romans van Ferron en Sebald zijn er emotionele aanknopingspunten voor de lezer aan te wijzen.

Wat Roland Barthes in zijn *Camera Lucida* over de aantrekkingskracht van foto’s beweert, kan ook voor literaire getuigenissen gelden. Barthes analyseert in dit boek zijn belangstelling voor fotografie en onderscheidt daarin twee elementen, het ‘studium’, een gematigd effect van een foto op de toeschouwer, dat uit een soort van algemene belangstelling voortkomt (voor iets wat cultureel of historisch interessant is) en het ‘punctum’, datgene wat de toeschouwer aangrijpt, wat emotioneel geladen is, vaak een detail, iets wat ‘een grote welwillendheid’ losmaakt, die bestaat in een overgave aan de emotie (Barthes 1988, 50-52). In zijn *Préparation du roman* gaat Barthes op zoek naar een literaire tegenhanger van het ‘punctum’ en vindt dit in het ‘moment de vérité’. Hij beschrijft dit ‘moment de vérité’ als ‘un fait de lecture, non de l’écriture’. Het gaat dus niet om een realistische auteurstechniek, maar om ‘un nœud brusque’ in de lectuur, een moment dat tegelijk een emotie oproept én een cognitief inzicht, ‘la certitude que ce que nous lisons est la vérité’ (Barthes 2015, 156-159).

In *De Walsenkoning* komen weinig momenten voor waarop de lezer zich emotioneel in het verhaal getrokken voelt. De scheldtirades, de woede, de haat en zelfhaat, de stank die over de stad en de herinneringen hangt, houden de lezer eerder op een afstand. Ook de maskerades en de theatraliteit in het verhaal dragen daartoe bij. Des te meer vallen de zeldzame momenten op, waarop je als lezer het gevoel hebt dat Barthes heeft beschreven als ‘la certitude que ce que nous lisons est la vérité’. Zo’n moment is het geluksgevoel dat de verteller overvalt tijdens een vakantie met zijn levenslustige vriendin Esther en haar beide kinderen. De beschrijving van de liefdesscène bestaat uit een paginalange zin, die alleen al door zijn vorm opvalt:

... en ik in haar ogen kijk die, zo weet ik, ooit groen zijn geweest, van een smaragdkleurig, transparant groen dat mij wel eens deed huiveren, maar die nu, nu ik mezelf moet dwingen ernaar te kijken, van alle kleur ontdaan

zijn en uitzicht bieden op de totale vergetelheid, terwijl de geluiden van de kinderen van verder, steeds verder weg beginnen te klinken om uiteindelijk te worden opgenomen in Esthers tot geen spraak meer te herleiden kreten die ik herken als de kreten die een leven lang bij mij achter in de strot hebben gewacht op het moment dat ze eens, ongeremd door kraakbeen of beschaving, op mochten klinken tegen een hemel waar eindelijk eens geen regen uit viel, een hemel, die als één grote koestering, over Esther, Karin, Jasper en mij welfde, waarop de slaap ons zou overmannen en wij nooit, nooit meer zouden ontwaken (99-100).

Dit geluuksmoment, dat totale vergetelheid in het vooruitzicht stelt, is in het hele boek metonymisch aanwezig in het motief van het rode haar van Esther, dat als een veeg rode verf opduikt, in een caféruit, in een menigte, in een herinneringsbeeld.

Deze 'moments de vérité' zijn dus 'echt', maar doordat ze in het verhaal herhaald en verschoven worden, worden ze tegelijk ontpersoonlijkt. De affectieve link tussen de lezer en het detail kan ook verschoven worden en aan een ander beeld of een andere persoon worden vastgehecht.<sup>23</sup> Op die manier werken twee modi samen: een particuliere, punctuele en een veralgemenende manier van spreken. Een aandoenlijk voorbeeld daarvan is het rugzakje in *Austerlitz*, dat voor het eerst opduikt in de volgende typische Sebaldzin, wanneer de verteller zich een (alweer toevallige) ontmoeting met Austerlitz in de bar van het Great Eastern Hotel in Londen herinnert:

Ich glaube, es war vor allem der Rucksack, vom dem Austerlitz mir später erzählte, daß er ihn kurz vor Aufnahme seines Studiums in einem Surplus-Store in der Charing Cross Road für zehn Shilling aus ehemaligen schwedischen Heeresbeständen gekauft hatte und von dem er behauptete, daß er das einzige wahrhaft Zuverlässige in seinem Leben gewesen sei, dieser Rucksack, glaube ich, war es, der mich auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen Verwandtschaft zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte (63).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Hoe dit met foto's kan gebeuren ('punctum can travel') wordt beschreven in Olin 2002.

<sup>24</sup> 'Ik geloof dat het vooral de rugzak was, waarvan Austerlitz mij later vertelde dat hij hem vlak voordat hij was gaan studeren voor tien shilling had gekocht uit voormalige Zweedse legervoorraden in een surplus-store aan Charing Cross Road, en dat het het enige waarachtig betrouwbare in zijn leven was geweest, het was geloof ik deze rugzak die mij op het eigenlijk nogal bizarre idee bracht van een zekere lichamelijke verwantschap tussen hem, Austerlitz, en de in 1951 in Cambridge aan kanker gestorven filosoof (47-48). De bewuste filosoof is L. Wittgenstein, die ook elders in *Austerlitz* (zie onder meer de 'familiegelijkenissen') een rol speelt. In de rugzak zit het fototoestel van Austerlitz.

Later duikt de rugzak weer op wanneer Austerlitz zich herinnert hoe hij als kind in Engeland aankwam, waar hij nieuwe kleren kreeg en het rugzakje verdween. Het rugzakje, zo blijkt later, was ‘un petit sac à dos avec quelques viatiques’ (198) – zoals Austerlitz zich met de precieze woorden van zijn kindermeisje Věra herinnert – die hij als schaarse bagage bij zich had toen hij in Praag op de trein werd gezet. Net als in de beschrijvingen van de stations zien we hoe het ding ook hier zijn concrete referentiële betekenis én zijn emotionele waarde behoudt als ‘moment de vérité’, maar tegelijk door de herhalingen en metonymische verschuiving binnen de narratieve structuur een motiefwaarde en een metaforische betekenis krijgt.<sup>25</sup>

## Medialiteit

Naast emotionaliteit noemt Barthes nog een tweede kenmerk van het waarheidsmoment: ‘la contrainte du non-commentaire’: ‘la technique cherche une présentation si aigue qu’un commentaire de l’auteur serait une intrusion’ (Barthes 2015, 153).

In *Austerlitz* gebeurt het tegenovergestelde. Het is een van de opvallende kenmerken van het relaas dat de verteller de bemiddeldheid van het verhaal dat Austerlitz aan hem vertelt, sterk benadrukt en op die manier zowel zijn eigen zichtbaarheid als mediator als de geconstrueerdheid van Austerlitz’ verhaal duidelijk maakt. Voortdurend wordt het verhaal doorbroken met ‘zei Austerlitz’, ‘zo zei Austerlitz’, ‘zo beweerde Austerlitz’, en wanneer deze het relaas brengt van andermans verhaal – zoals dat van Věra over zijn moeder – leidt dit tot constructies als: ‘Deine Mutter Agáta, so begann sie, glaube ich, sagte Austerlitz, ist trotz ihrer dunklen, etwas melancholischen Erscheinung eine überaus zuversichtliche [...] Frau gewesen’ (243).<sup>26</sup> Het voortdurend aangeven van de bron lijkt te verhinderen dat de lezer al te direct in het verhaal van Austerlitz betrokken wordt. Dit werkt zoals een metacommentaar dat in fictionele verhalen de immersie doorbreekt.

<sup>25</sup> In de kritieken over *Austerlitz* wordt in dit verband vaak een vergelijking gemaakt met de ‘Versatzstücke’ waarover Hilary vertelt: ‘Wir alle [...] behelfen uns nur mit Versatzstücken [...]. Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrengter wir es versuchen desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem historischen Theater von jeher zu sehen war [...]. Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hillary’s These gelaute, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, ...’ (109).

<sup>26</sup> ‘Je moeder Agáta, zo begon zij geloof ik, zei Austerlitz, was ondanks haar donkere, enigszins melancholieke verschijning een bijzonder optimistische, soms zelfs bijna luchthartige vrouw’ (190).

Hoewel hier op een opvallende manier een mondelinge overdracht wordt gesimuleerd, krijgen we geen direct mimetisch, maar een duidelijk gemarkeerd 'geciteerd' discours, met opzettelijk en opvallend weinig variatie in de introducties tot de citaten. Deze monotonie drukt uit hoe moeizaam de reconstructie van het herinneren verloopt.<sup>27</sup> Het citeren benadrukt dat hier niet zomaar iets verteld kan worden dat voorbij is, maar dat alleen een atemporeel discours mogelijk is. Het moeizame herinneren gebeurt in het vertellen zelf. Deze verteltrant heeft aldus twee simultane effecten: ze maakt de lezer bewust van het hortende herinnerings- en vertelproces en heeft tegelijk door de lange meanderende zinnen een emotionele, haast bezwerende werking.

Vergelijkt men daarmee het boek van Ferron, dan lijkt dit op het eerste gezicht een veel directer discours. De ik-verteller vertelt zijn eigen verhaal. Toch blijkt ook dit veel bemiddelder te worden gepresenteerd dan op het eerste gezicht lijkt. Net als in *Austerlitz* heeft Ferron een toehoorder, die eveneens een afsplitsing van de verteller lijkt, Metz, de vlotte schrijver.<sup>28</sup> Bovendien wordt de afstand die de ik-verteller in het relaas tegenover zijn eigen ervaringen neemt, op verschillende manieren zichtbaar. Meteen na de reeds geciteerde gelukspassage met Esther worden gedachten van de ik beschreven:

Herinneren. Vergeten te herinneren. Vergeten ook dat je ooit wilde vergeten. Dwaze gesprekken voeren met al even dwaze voorbijgangers; reizigers op weg van hier naar gunder. Het aanhoren van hun geouwehoer, ervoor bezwijken, er in zekere zin van genieten, het aan een oordeel onderwerpen alsof het iets anders dan geouwehoer zou zijn. Het pareren met al even onzinnig gezwets (100).

De herinnerde activiteiten worden elliptisch, met infinitieven weergegeven. Deze infinitiefvormen stellen de voorbijgebeurtenissen als iteratief voor. Ze geven niet een afzonderlijk moment weer, maar tonen acties die in het verleden herhaaldelijk zijn voorgekomen (althoewel ze altijd verschillend zijn) en dus als een 'type' van activiteit kunnen worden gezien.<sup>29</sup> Zo drukken ze

<sup>27</sup> Cf. 'Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinerte noch einmal lebendig wurde' (22-23).

<sup>28</sup> Austerlitz toont zich aan het begin van het boek dankbaar dat hij als alleenreizende 'eine Ansprache' (14) vindt.

<sup>29</sup> Vgl. Zufferey 2012 over de *passé simple* in het werk van Annie Ernaux.

impliciet het perspectief uit van iemand die terugblijkt omdat ze een zekere tijdsafstand met plaats voor reflectie suggereren. Even subtiel wordt die suggestie van een later reflecterende verteller opgeroepen in het gebruik van de vrije indirecte rede waarmee de Ferron-verteller zijn gedachten weergeeft: ‘Ik koos een tafeltje bij het raam omdat ik vanaf die plaats zo onopvallend mogelijk de bardame kon observeren die voorwendde uiterst geïnteresseerd te zijn in het verloop van het dobbelspel. *Was* [mijn cursivering, LM] ze de vrouw van Schriek?’ (10). In deze laatste zin is de onvoltooid verleden tijd niet de werkwoordsvorm voor de beschrijving van een voorbijge handeling, zoals ‘koos’ eerder in het citaat, maar een vrije indirecte rede, waarbij de ik-verteller vanuit een later vertelmoment een gedachte van vroeger weergeeft, die men kan verwoorden als: ‘ik vroeg mij toen af: Is ze de vrouw van Schriek?’.

Zo wordt de lezer bij het gebeuren betrokken – hij gaat als het ware mee in de gedachten van de verteller – maar tegelijk wordt haast ongemerkt een tijdsafstand in het relaas ingebouwd, een mediëring in een verhaal dat bedrieglijk direct lijkt te zijn weergegeven.<sup>30</sup>

De vraag hierbij is wat die aandacht voor de gemedieerdheid van het vertelde betekent voor de bereidheid van de lezer om in het verhaal mee te stappen, voor de ‘immersie’. Chewen & Mitchell onderscheiden ‘immersie’ van ‘engagement’.<sup>31</sup> Ze gebruiken the term ‘immersion’

to refer to the interactor’s experience of being completely absorbed in the diegetic world to the extent of ignoring or momentarily forgetting his surroundings, and ‘engagement’ to refer to an experience that ‘disrupt[s] readers’ immersion in the text, obliging them to assume an extra-textual perspective on the text itself, as well as on the schemas that have shaped it and the scripts operating within it’ (Chewen & Mitchell 2015, 29).

Chewen & Mitchell analyseerden multimediale verhalen om na te gaan met welke middelen de lezer interactief bij het vertelde betrokken en aldus door het verhaal overtuigd wordt.<sup>32</sup> Hun bedoeling was te laten zien dat niet

<sup>30</sup> Een met *Austerlitz* vergelijkbare passage uit *De Walsenkoning* luidt: ‘Metz zegt dat ik er wel heel wonderlijke levensstrategieën op na houd. Hij zegt dat ik mijn contacten op nogal clowneske wijze tot stand breng. Dat ik dat alleen doe om mijn onlustgevoelens te onderdrukken, wat hij een negatief uitgangspunt vindt. Hij zegt dat mijn streven naar onafhankelijkheid bestaat uit een vrijwillige keuze voor de dwang. De dwang tot het clowneske. Om maar vooral niet serieus genomen te worden. Om maar vooral niet betrokken te raken bij zaken waar ik een panische angst voor koester. *Zegt Metz*. [mijn curs. LM]’ (97).

<sup>31</sup> Zoals ze zelf aangeven (Chewen & Mitchell 2015, 29, noot 21), volgen ze hierin Yellowlees Douglas & Hargadon 2001.

<sup>32</sup> Een van die verhalen is *Fitting the pattern* door Christine Wilks, een Britse schrijfster, die sinds een jaar of tien op het net interactieve verhalen publiceert. *Fitting the pattern* is een autobiografisch verhaal, ‘a memoir in pieces’, dat de lezer met allerlei tools (knippen, aaneen-

alleen de inhoud van een levensverhaal, de herkenbaarheid ervan of de emoties de lezer inzicht bijbrengen, maar dat ook het medium zelf en de reflectie die dit bij de lezer oproept, hiertoe bijdragen.

De gedachte hierachter is dat zowel de emotionele overgave van de lezer aan het verhaal, de immersie, als haar tegengestelde, de reflecterende distantie waartoe de lezer door mediale technieken wordt opgeroepen, kunnen bijdragen tot de nieuwe lezersinzichten. In de voorbeelden van Sebald en Ferron mag gebleken zijn dat in het leesproces emotie en reflectie, die met de Bartheaanse begrippen 'punctum' en 'studium' kunnen worden vergeleken, gecombineerd voorkomen. Bij Ferron gaat het om emotionele flitsen die oplichten tussen de haattirades in een relaas dat de verschillende tijdslagen vernuftig combineert, bij Sebald gebeurt dat vooral door de bijzondere omzichtige vertelwijze, die in lange, meanderende zinnen uitmondt.

## Conclusie

Literaire teksten kunnen een levensverhaal op een dubbele manier vertellen, via de inhoud van het verhaal, maar ook performatief, door hun medialiteit in te zetten en datgene wat ze vertellen te illustreren in de vorm. Literaire autobiografieën kunnen op die manier het individuele levensverhaal een algemenere dimensie verlenen. Het leesproces is dan te zien als een gelaagd proces, waarbij de lezer door de inhoud én door de vertelwijze gestuurd wordt en zowel met emotie als reflectie op de tekst reageert. Daarbij kan een referentiële met een fictionele lectuur samengaan en kan fictionalisering door het leesproces worden geleid. Fictionaliteit, begrepen als de neutralisering van de echtheidsvraag, is in zo'n leesproces het kennismiddel dat subjectieve, individuele gebeurtenissen veralgemenend leert te interpreteren. Daarom is het lezen van autobiografieën veel complexer dan het botvieren van voyeuristische interesses. Daarom kon Proust aan het einde van zijn *A la recherche du temps perdu*, in *Le temps retrouvé* schrijven: 'Mijn werk moet zoiets zijn als de bril die ik gekocht heb bij de opticien van Combray; het moet het middel zijn waarmee de lezer zichzelf kan lezen'<sup>33</sup>.

naaien, vastspelden...) metaforisch kan lezen en op die manier gelijke ervaringen wordt verondersteld te voelen als de schrijfster. Geraadpleegd op [http://collection.eliterature.org/2/works/wilks\\_fittingthepattern.html](http://collection.eliterature.org/2/works/wilks_fittingthepattern.html), 10.08.2016

<sup>33</sup> Geciteerd in Groot 1998, 223.

## Literatuur

ARLAUD e.a. 2015

S. Arlaud, M. Covindassamy & F. Teinturier (eds.), *W.G. Sebald – Récit, histoire et biographie dans Die Ausgewanderten et Austerlitz*. Parijs, 2015.

BARTHES 1968

R. Barthes, 'L'Effet de Réel', in: *Communications*, 68, 1968, 84-89.

BARTHES 1988

R. Barthes, *De lichtende kamer*. Amsterdam, 1988 [Orig.: *La chambre claire*. Parijs, 1980].

BARTHES 2015

R. Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*. Parijs, 2015. (1978<sup>1</sup>).

BLUHM 2006

L. Bluhm, 'Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur', in: U. Breuer & B. Sandberg (eds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München, 2006, 69-80.

BRUNER 1991

J. Bruner, 'The Narrative Construction of Reality', in: *Critical Inquiry*, 18, 4, 1991, 1-21.

BUNIA 2015

R. Bunia, 'Truth in Fiction', in: J.A. Bareis & L. Nordrum (eds.), *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlijn, 2015, 113-138.

CHEWEN & MITCHELL 2015

E. Chewen & A. Mitchell, 'The Impact of Interactivity on Truth Claims in Life Stories', in: *Diegesis*, 4, 2, 2015, 1-29.

COHN 1999

D. Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore/Londen, 1999.

FELSKI 2008

R. Felski, *Uses of Literature*. Malden/Oxford, 2008.

FERRON 2006

L. Ferron, *De Haarlemse trilogie*. Amsterdam, 2006.

FRANKLIN 2011

R. Franklin, 'The Effect of Real: W.G. Sebald', in: R. Franklin, *A Thousand Darkneses. Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Oxford, 2011, 183-198.

GOTTERBARM 2016

M. Gotterbarm, *Die Gewalt des Moralisten. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei W.G. Sebald*. Paderborn, 2016.

GROOT 1998

G. Groot, *Twée zielen: Gesprekken met hedendaagse filosofen*. Nijmegen, 1998.

HERMAN 2003

D. Herman (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, 2003.

HERMAN 2013

D. Herman, *Storytelling and the Sciences of the Mind*. Cambridge e.a., 2013.

JOLLY 2001

M. Jolly (ed.), *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. Londen e.a., 2001.

KUYPERS & DE MOOR 1994

J. Kuypers & P. De Moor, 'Mijn tante was mijn moeder', in: *Knack*, 30 maart 1994, geraadpleegd op <http://literom.nbdbbiblion.nl/>

MICHALSKY 2012

T. Michalsky, 'Zwischen den Bildern. W.G. Sebalds Gewebe der Erinnerung', in: P. Geimer & M. Hagner (eds.), *Nachleben und Rekonstruktion: Vergangenheit im Bild*, Paderborn/München: 2012, 251-275.

MISSINNE 2013

L. Missinne, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen, 2013.

MISSINNE 2014

L. Missinne, 'Tussen emotie en literatuur. De paradoxale status van rouwromans', in: *Ons Erfdeel*, 57, 2, 2014, 98-109.

NIEHAUS 2015

M. Niehaus, 'Das fingierte Ich. Zur Problematik des Fiktionalen in W.G. Sebalds Austerlitz', in: Arlaud e.a. 2015, 83-101.

NIELSEN e.a. 2015

H.S. Nielsen, J. Phelan & R. Walsh, 'Ten Theses about Fictionality', in: *Narrative*, 23, 1, 2015, 61-73.

NÜNNING 2014

V. Nünning, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*. Heidelberg, 2014.

ÖHLSCHLAGER & NIEHAUS 2017

C. Öhlschläger & M. Niehaus (eds.), *W.G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 2017.

OLIN 2002

M. Olin, 'Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification', in: *Representations*, 80, 1, 2002, 99-118.

RYAN 2010

M.-L. Ryan, 'Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media', in: M. Grishakova & M.-L. Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*. Berlijn/New York, 2010, 8-26.

SCHUTTE 2016

U. Schütte, *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*. Berlin, 2016.

SEBALD 2003

W.G. Sebald, *Austerlitz*. Vertaling R. van Hengel. Amsterdam, 2003.

SEBALD 2013

W.G. Sebald, *Austerlitz*. 6. Auflage. Frankfurt am Main, 2013.

SMITH & WATSON 2010

S. Smith & J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis/Londen: Minnesota Press 2010.

STRASEN 2008

S. Strasen, *Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle*. Trier, 2008.

STRASEN z.j.

S. Strasen, 'Fiktionalität und Leseprozesse / kognitive Theorien', in: L. Missinne, R. Schneider, B. van Dam (eds.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlijn. [Te verschijnen in 2018].

SULEIMAN 1993

S. R. Suleiman, 'War Memories: On Autobiographical Reading Author(s)', in: *New Literary History*, 24, 3, 1993, 563-575.

WALSH 2007

R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus, 2007.

WINKELVOSS 2015

K. Winkelvoss, 'Die Schrecksekunde des Blitzlichts. L'arrêt sur image chez Sebald, entre panique et illumination', in: Arlaud e.a. 2015, 141-161.

WOLFF 2016

L.L. Wolff, *W.G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as Historiography*. Berlijn, 2016.

YELLOWLEES DOUGLAS & HARGADON 2001

J. Yellowlees Douglas & A. Hargadon, 'The Pleasures of Immersion and Engagement: Schemas, Scripts and the Fifth Business', in: *Digital Creativity*, 12, 3, 2001, 153-166.

ZIPFEL 2001

F. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlijn, 2001.

ZUFFEREY 2012

J. Zufferey, 'L'Écriture de soi comme invention de l'autre: formes et enjeux de l'autofiction dans *Passion Simple* d'Annie Ernaux', in: J. Zufferey (ed.), *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, 2012, 131-145.

ZUNSHINE 2006

L. Zunshine, *Why We Read Fiction. Theorie of Mind and the Novel*. Ohio, 2006.