

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/42907>

Please be advised that this information was generated on 2020-12-02 and may be subject to change.

Liefde tussen gevoel en verstand

ARTHUR JAPINS *EEN SCHITTEREND GEBREK*

Liedeke Plate

Een schitterend gebrek (2003) van Arthur Japin is het verhaal van Lucia, de eerste grote liefde van de befaamde achttiende-eeuwse rokkenjager Giacomo Casanova (1725-1798). Casanova, die in de populaire verbeelding bekendstaat als een avonturier en een vrouwenversierder, schreef zijn avonturen op in zijn mémoires, *Histoire de ma vie*, en liet daarmee de wereld een gedetailleerd beeld van het Europese hofleven in de 18^{de} eeuw na.¹ Voor zijn roman gebruikt Japin een gegeven uit Casanova's mémoires.² Zoals Japin in zijn nawoord toelicht, noemt Casanova Lucia 'als een van de twee enige vrouwen die hij onrecht heeft gedaan'.³ In *Histoire de ma vie* verhaalt Casanova eerst 'over hun ontmoeting, zijn gevoelens en haar verraad in Pasiano, later over de schok haar terug te vinden in een Amsterdams bordeel, *niet alleen ronduit lelijk geworden, maar weerzinwekkend*' (237). De recursiverende woorden, typografisch gemarkeerd als afwijkend, duiden op een citaat: 'lelijk en weerzinwekkend geworden', lezen we in de door Japin gebruikte Nederlandse vertaling van Theo Kars (Casanova, 1994: 183; Japin, 2003: 238).⁴ De benadrukte woorden zijn echter niet alleen vreemd omdat ze van een ander zijn; ze vormen ook een enigma omdat ze in Casanova's tekst ongemotiveerd blijven. Zoals Japin schrijft: 'Hoe zij daar is gekomen en waarom zij indertijd haar geluk heeft opgegeven, vraagt hij zich nauwelijks af' (237).

In Casanova's verslag van de gebeurtenissen, liep hij toevallig een Amsterdams bordeel binnen. Daar werd hij voorgesteld aan een landgenote die hij als Lucia herkent:

Je ne saurais exprimer le sentiment que j'éprouvais. Je me gardai bien de me faire connaître, et je fis effort pour conserver mon air d'indifférence. La débauche beaucoup plus que l'âge avait flétri sa figure en détruit ses attraits. Lucie, la tendre, la jolie, l'innocente en naïve Lucie que j'avais tant aimée, que j'avais respectée par sentiment, devenue laide, dégoûtante et entremetteuse dans un lieu de prostitution ! Cette idée était affreuse. (Casanova, 1959: 163)

– ik was onthutst, ik bekeek haar aandachtig en herkende Lucia uit Pasiano, maar ik hoedde mij er wel voor mijn onverschillige toon te laten varen. Veel meer nog dan de tijd had het losbandige leven haar gezicht en al haar bekoorlijkheden gesloopt. Lucia, de lieve, aantrekkelijke, onschuldige Lucia, van wie ik zoveel had gehouden, en die ik uit genegenheid had ontzien, nu in deze omstandigheden, lelijk en weerzinwekkend geworden, in een bordeel in Amsterdam! (Casanova, 1994: 182-83)

Casanova's vertelling richt zich op zijn gevoelens bij het weerzien van zijn jeugdliefde. De focalisatie ligt vrijwel helemaal bij hem; inzicht in de gevoelens of de gedachtegang van Lucia krijgt de lezer niet, behalve als projectie van die van Casanova. In Casanova's (Franse) tekst drinkt Lucia 'als een matroos' (comme un matelot). Ze lijkt daarom geen belangstelling te hebben voor haar klant en Casanova verlaat het bordeel zonder dat zij doorheeft wie hij is. Wanneer ze wat wisselgeld in de hand gedrukt krijgt is ze schijnbaar zo dankbaar, dat ze Casanova probeert te omhelzen: 'Pénétrée de reconnaissance' is Casanova's verwoording en interpretatie van haar reactie op zijn gulle gift (Casanova, 1959: 163; deze woorden en de perspectiefwisseling die ze inhouden zijn onvertaald gelaten in de Nederlandse tekst).

In tegenstelling tot wat Casanova in zijn levensgeschiedenis doet, geeft Japin juist Lucia's perspectief weer. *Een schitterend gebrek* ontstaat in dialoog met de woorden van een ander. Lucia's levensverhaal formuleert een antwoord op het mysterie dat gevormd wordt door haar verschijning in het Amsterdams bordeel. In het lezen dat tot de productie van een nieuwe tekst leidt, doet Japin feitelijk niet veel meer dan wat de Russische Formalisten 'het motiveren van het motief' noemden (Eichenbaum, 1926; Tomashevsky, 1925): een reden geven voor Lucia's onmogelijkheid, een causaal verband leggen tussen gevolg en oorzaak. De vragen die Casanova niet stelt, zijn de vragen waarmee Japin aan de slag gaat. Hoe is Lucia in een Amsterdams bordeel gekomen? Waarom heeft zij indertijd haar geluk opgegeven? En wat heeft haar levensloop te maken met haar uiterlijke verschijning, 'niet alleen ronduit lelijk, maar weerzinwekkend'? Om dit te weten te komen en antwoord te krijgen op de vragen die het weerzien van Lucia in Casanova's tekst oproepen, kruipt Japin als het ware in de huid van Lucia, en vertelt haar verhaal vanuit haar perspectief. 'Dit is mijn leven. Zo is het gelopen,' laat hij haar zeggen tegen het einde van een roman die zich, net als de autobiografie van Casanova, voordoet als een 'histoire de ma vie' (183). In *Een schitterend gebrek* vertelt Lucia het verhaal van haar leven, een verhaal waarvan zij zegt, 'Het schetst meer een portret van de tijd en de omstandigheden waarin ik mij staande moest houden dan van mijzelf' (175).

I. Een sluier van woorden

Haar verhaal vertelt Lucia niet simpelweg van het begin tot het einde. Ze begint ergens in het midden van de zaak, *in media res*. De chronologie houdt ze niet aan.

Ze geeft haar geheimen niet meteen prijs, maar als een Salomé voor koning Herodias, doet zij een ingewikkelde narratieve dans waarbij ze langzaam de ene sluier na de andere sluier oplift. Het effect hiervan is als dat van de voile die Lucia draagt: het doet hunkeren naar wat er onthouden wordt. Verhaaltechnisch gesproken is Lucia's relaas dan ook hetzelfde als haar gesluierd gezicht. Een roman bestaat nu eenmaal uitsluitend uit woorden, en we zien Lucia enkel door de sluier van woorden die haar gestalte geven. Daarbij functioneert de tekst ook nog eens als Lucia's sluier omdat het de spanning erin houdt, het verlangen van de lezer om door te lezen, meer te weten te komen, aanwakkert. Het narratieve verlangen van de lezer wordt voortgedreven door het complexe spel van onthulling en onthouding van de tekst. Dit is niet toevallig: het woord 'tekst' is afkomstig van het Latijnse *textere*, dat 'weven' betekent.⁵ Een tekst is een weefsel, de verwantschap tussen tekst en textiel is niet alleen beeldspraak, maar berust ook op etymologie. Maar de belangrijkste manier waarop het weefsel van de tekst als de voile van Lucia fungeert, is dat Lucia zich erdoor kan voordoen zoals ze dat zelf wil. Als de verteller van *Een schitterend gebrek* spint Lucia haar eigen verhaal zoals ze haar voiles uitzoekt, om bepaalde effecten te sorteren. Daarmee verschuilt ze zich niet zozeer, maar geeft ze vorm aan zichzelf en aan de wereld. In het eerste hoofdstuk legt ze uit dat ze gewend was zich door de ogen van anderen te zien: 'Uit hun blikken maakte ik op wie ik was', zegt ze (20). Door haar gezicht te bedekken, schrijft ze, 'ervoer ik een vrijheid die ik mij alleen uit mijn vroegste jeugd herinnerde' (20). Pas toen ze een sluier ging dragen, kon ze zich van dit beeld van zichzelf bevrijden: 'Eindelijk zag ik mijzelf niet langer door vreemde ogen' (204). Met andere woorden, het weefsel bevrijdt haar van de blik van de ander en gunt haar een eigen visie en perspectief. Dit is precies wat *Een schitterend gebrek* als tekst ook doet: door als het ware tussen de regels van Casanova's tekst te schrijven en het verhaal dat blanco was gebleven in te vullen, bevrijdt Japin Casanova's eerste liefde van diens visie op haar, en geeft haar een eigen perspectief op haar levensverhaal. Zo krijgt Lucia een eigen bestaan, los van haar vermelding in Casanova's memoires. Lucia schrijft:

Er wordt mij wel vaker verweten dat ik mezelf achter mijn voile verstop, maar het tegendeel is waar.

Ik verstop de wereld.

Ik heb een sluier voor haar neergelaten.

Door die waas van kant en zijde oogt zij veel zachter. (21)

In de Romantische (en neo-Romantische) poëtica's is de taak van de literatuur wel eens beschreven als het oplichten van de voile van de verhulde schoonheid van de wereld. 'Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar', schrijft de Engelse dichter Percy Shelley in 'A Defence of Poetry' (1821). Voor de Russische Formalisten is 'vreemdmaken' (*ostranenie*) dan ook de belangrijkste kunstgreep. 'Vreemdmaking' is het artistieke

proces waardoor waarneming gedeautomatiseerd wordt; het brengt een verandering in perceptie teweeg en vestigt de aandacht op de materialiteit van het artistieke medium zelf (de zogeheten ‘poëtische functie’, in Jakobsons terminologie).⁶ Want, zo stelt Sjklovski (en hij citeert daarbij Tolstoj): ‘Als het hele ingewikkelde leven van velen zich onbewust afspeelt, dan is het alsof dit leven er nooit geweest is’ (Sjklovski, 1917: 109). In Japins roman keert deze kunstopvatting terug: Lucia’s voile verandert niet alleen de manier waarop ze wordt gezien maar ook haar kijk op de werkelijkheid verandert erdoor.

II. De blik en de spiegel

Kijken en bekeken worden zijn belangrijke thema’s in *Een schitterend gebrek*. Het zijn thema’s die vanaf het begin zijn verbonden met het beeld van de spiegel, met ‘zijn’ en met ‘schijn’. De spiegels van Lucia’s grootvader, vervaardigd volgens een Oosters procédé waardoor ‘de illusie van een uitzonderlijke diepte’ ontstaat (26), spelen daarbij een cruciale rol. Lucia’s ouders ontmoetten elkaar via de spiegels. Lucia’s grootvader was naar Pasiano gekomen om zelf de grote spiegels die hij voor het landhuis had ontworpen op te hangen. Zijn dochter had hij met zich mee genomen om hem te helpen. De blik van de man die Lucia’s vader zou worden, ving zij ‘via de spiegels die hij aan het versjouwen was’ (27). Als zij hem op zijn gluren aanspreekt, dwingt hij haar naar zichzelf in de spiegel te kijken, zodat zij zichzelf ziet zoals hij dat doet. Lucia’s moeder vertelt:

Met harde hand dwong hij mij mezelf aan te kijken. Met een glimp nam hij geen genoegen, nee, hij gebood mij mezelf lange tijd werkelijk in de ogen te zien. Hij klonk dwingend. Ik werd bang. [...] Het beste kon ik maar gehoorzamen. Ik keek naar mezelf. En ik bleef kijken. Dat kostte me echter grote moeite. Stel je voor, ik ben in een werkplaats vol spiegels opgegroeid. [...] Ik dacht dan ook dat ik een duidelijk beeld had van hoe ik eruit zag, maar nu nam ik iets anders waar. [...] Ineens begreep ik dat ik nooit meer dan mijn contouren in mij had opgenomen en mijn eigen blik altijd moet hebben ontweken. (28)

Voor de moeder is dit de moraal van haar verhaal, de lering die haar dochter eruit moet trekken: ‘Dat is het enige wat telt’, zegt ze tegen Lucia, ‘dat iemand meer in je ziet dan je wist dat er te zien was’ (29). Met deze uitspraak maakt de moeder zichzelf en haar dochter afhankelijk van de blik van de ander. Ze socialiseert haar dochter in een identiteit die ze niet alleen relationeel maar afhankelijk van de erkenning van de ander maakt. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Judith Butler, die voorstelt om juist de aanwezigheid van de ander in ons zelf te (h)erkennen (Butler, 2004: 19-49), gaat Lucia’s moeder uit van een individualiteit die van buitenaf gevalideerd moet worden om als zodanig te bestaan. Deze gegerende afhankelijkheid zal hoogst problematisch blijken. De pokken overleeft Lucia maar laten haar

onooglijk achter, zoals blijkt wanneer Lucia na haar ziekte om een spiegel vraagt en de ravage op haar spiegelbeeld aanschouwt. Zoals ze later zou begrijpen: 'Eenmaal gebiologeerd door de weerspiegeling kon ik niet meer door het glas heen kijken en zien dat daarachter het zonlicht zoals altijd over mijn grootvaders kunstige versieringen speelde en dat hun schittering ook door deze aanblik heenbrak' (101). In de loop van de roman zal Lucia leren zien – zal ze, letterlijk, in-zien⁷ – dat haar afhankelijkheid van de blik van de ander een illusie is. Symbool voor dit inzicht staat het kleine ronde spiegelkje dat haar grootvader voor haar maakte toen ze werd geboren en waarin ze voor het eerst haar pokdalig gezicht ziet; een geslepen spiegelkje dat ze altijd bij zich zou blijven dragen met, 'in de onderste laag van het glas', een schaalje gegraveerd met daarop de ogen van Santa Lucia, de heilige naar wie ze genoemd is (29). Santa Lucia, beschermheilige van de blinden en mensen met oogkwalen, schenker van het licht en het vermogen om te zien, zal Lucia's ogen moeten openen voor de waarheid die niet in de spiegel waarneembaar is.

Het is een bekend psychologisch gegeven. Het zelf is verbonden met de blik van de ander, wij ontlenen onze identiteit en ons gevoel van eigenwaarde voor een deel aan de erkenning van anderen.⁸ Als individuen spiegelen we ons aan anderen en zijn we van hun blik afhankelijk. Toch is het niet toevallig dat in *Een schitterend gebrek* het juist de man is die de vrouw dwingt naar zichzelf te kijken en zich zo te zien als hij haar ziet. In onze cultuur is het over het algemeen zo dat mannen kijken en vrouwen bekeken worden. Zoals de kunsthistoricus John Berger het formuleert: '*men act and women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at' (Berger, 1972: 47). De dialectiek van het kijken zoals Berger die formuleert, betekent dat vrouwen niet alleen worden bekeken en dus object zijn van de mannelijke blik; zij hebben die blik ook geïnternaliseerd en eigen gemaakt. In de roman zien we dat Lucia zich juist van deze zienswijze zal moeten bevrijden. Zoals ze halverwege de tekst stelt: 'Te veel kennis over onszelf doen we op uit de blikken van anderen. Wij vertrouwen eerder op hoe wij gezien worden dan op hoe wij onszelf zien' (94). Dit is overigens de les van de kluisenaar waarmee het tweede deel van de roman wordt ingeluid: een parabel van een man die na jaren tot het inzicht komt dat 'Het enige wat nodig is, is een andere kijk' (78).

Binnen de wereld van het verhaal is het vooral Casanova's kijk die Lucia anders wil maken. Het is zijn visie op haar jongere zelf die ze wil veranderen, het beeld dat hij van haar heeft waar zij een ander licht op wil doen schijnen. Als de chevalier de Seingalt vertelt hij haar over zijn eerste liefde, die onverklaard uit Pasiano was verdwenen. 'Misschien had zij een goede reden', suggereert de als Galathée de Pomignac vermomde Lucia. Casanova antwoordt: 'Die had ze [...] Ze was een vrouw' (74). Zijn antwoord impliceert dat hij haar gedrag weggerationaliseerd heeft als typisch vrouwelijk. Casanova's woorden – de zin 'Zij was een vrouw' – echoën in de tekst en in Lucia's hoofd. Ze echoën ook met een zin in Balzacs *Sarrasine* en met Roland Barthes's analyse van die novelle (Barthes, 1968; Barthes, 1970).⁹ Barthes's

beruchte essay 'De dood van de auteur' opent met zijn toelichting op het begrip 'tekst' als een weefsel van anonieme citaten aan de hand van een citaat van Balzac. Barthes schrijft:

'Het was de vrouw, met haar onverhoedse angsten, haar redeloze grillen, haar instinctieve flauwtes, haar klakkeloze overmoed, haar fierheid en haar verrukkelijke fijngevoeligheid.' Wie spreekt hier? Is het de held van de novelle [...]? Is het de persoon Balzac, die zich op grond van eigen ervaring een filosofie van de vrouw heeft aangemeten? Is het de auteur Balzac, die 'litteraire' opvattingen over vrouwelijkheid verkondigt? Is het de universele wijsheid? De romantische psychologie? We zullen het nooit kunnen achterhalen, om de eenvoudige rede dat het schrijven gepaard gaat met de vernietiging van elke stem, van elke oorsprong. Het schrijven is die neutrale, meerledige, onrechtstreekse activiteit waarin ons eigen subject wijkt, het zwart-wit waarin elke identiteit teloor gaat, om te beginnen die van het lichaam dat schrijft. (Barthes, 1968: 113)

Vanuit feministische hoek is Barthes zwaar bekritiseerd voor de gevolgen van deze definitie van het schrijven (*écriture*) voor een (vrouwelijke) subjectiviteit (Schor, 1985; Miller, 1986; Plate, 1995). Als niemand, zoals Barthes stelt, als subject van deze zin kan worden aangesproken, dan kan de ideologie van het subject ook niet worden aangevochten. Door Casanova deze woorden te laten spreken en door deze woorden zo centraal te stellen in zijn roman, geeft Japin de woorden als het ware terug aan het mannelijke subject en aan 'het lichaam dat schrijft'. Hierdoor maakt hij tevens ideologiekritiek mogelijk. In de tekst krijgen de woorden 'zij was een vrouw' een extra lading door hun positie en 'frequentie' (om de terminologie van Genette te hanteren): de woorden die Casanova maar een keer uitspreekt worden drie keer weergegeven (3R/1H: een gebeurtenis drie keer verteld).¹⁰ Dit komt doordat ze de aanleiding vormen voor Lucia om terug te blikken op het verleden en haar levensverhaal voor de geest halen vanaf het moment dat Giacomo en zij elkaar voor het laatst in Pasiano zagen. In de tekst worden de woorden herhaald op het moment dat Lucia met haar vertelling de draad van het verhaal weer oppakt. Met de woorden 'Zo ook die avond waarvan ik heb verteld' worden Lucia's levensherinneringen – letterlijk, haar memoires – afgesloten. Ze hervat ze haar verhaal en keert terug naar de tijd uit haar recente verleden waarmee ze haar relaas was begonnen:

'Zij was een vrouw,' zei hij alleen.

Dit was zijn verklaring voor het feit dat hij mij indertijd bij zijn terugkeer naar Pasiano in het voorjaar niet had aangetroffen.

'Zij was een vrouw.'

Ik sloot de deur zonder nog iets te zeggen en luisterde daarachter hoe zijn voetstappen zich over 't Rusland verwijderden. (163)

Meer nog dan Casanova's woorden in zijn memoires zijn het de ideologie en het perspectief van waaruit hij naar de lelijk geworden Lucia kijkt die Japin met zijn herschrijving aan de kaak stelt. Of er een reden is waarom zij uit Pasiano is vertrokken, vraagt Casanova zich niet af. De zin 'Zij was een vrouw', met alle connotaties van grilligheid, onvoorspelbaarheid en onbetrouwbaarheid, vat dit samen, en suggereert dat deze kijk onrecht doet aan de werkelijkheid van Lucia's leven. Alsof het alles verklaart en alles daarmee is gezegd, lijkt Casanova zich in de stereotype van de wisselvallige vrouw te berusten. Voor hem is dat het makkelijkst; zo hoeft hij zich niet verder te verdiepen in haar motieven. In de roman rechtvaardigt dit vooroordeel ook zijn gedrag als rokkenjager. 'Waarom, denkt u, is hij zo onverzadigbaar, die broer van mij?', vraagt Giacomo's broer aan Lucia, om daaraan toe te voegen: 'Op deze manier blijft hij zijn teleurstelling altijd voor. Dat heeft hij wel geleerd' (137).

Op het eerste gezicht lijkt de roman hiermee in te stemmen met de visie dat de schuld voor Casanova's gedrag tegenover vrouwen bij Lucia ligt: haar 'verraad', haar verdwijning uit zijn leven is de reden waarom hij zich niet wil, kan of durft te hechten. Maar schijn bedriegt, is de kernboodschap van *Een schitterend gebrek*. In Lucia's *kleine prins*-achtige woorden: 'De waarheid bestaat namelijk niet alleen uit wat je ziet' (25).¹¹ De bijna honderd bladzijden die de eerste 'zij was een vrouw' van de tweede scheiden, maken duidelijk dat het niet verraad was dat Lucia pleegde, maar een daad van liefde. Omdat zij wist dat Giacomo en zij nooit in Venetië geaccepteerd zouden worden nu zij mismaakt was, liet ze hem vrij. Het is dus opdat hij gelukkig zou zijn en zijn maatschappelijke ambities zou kunnen najagen en waarmaken, dat zij uit Casanova's leven verdween. Bewust heeft ze gekozen om haar gevoel te smoren. Haar beslissing wordt dan ook voorgesteld als de uitkomst van een gevecht tussen gevoel en verstand. Het is de rede die haar zo heeft doen handelen, tegen haar gevoel in.

III. Liefde tussen gevoel en verstand

In filosofisch opzicht biedt Lucia's ziekte Japin de gelegenheid een van de centrale debatten van het Verlichtingsdenken aan den lijve te toetsen: dat tussen rede en geloof. De plaats- en tijdsaanduidingen, bovenaan het eerste hoofdstuk, situeren de roman in een sociale, culturele en historische context. 'Amsterdam 1758' duidt echter niet enkel op de plaats en het moment (half oktober) die Lucia kiest als beginpunt voor haar relaas; noch is het alleen een manier om de plek in Casanova's memoires te vinden, waar haar geschiedenis bij aansluit. Het evocert ook andere gebeurtenissen uit dat jaar, zoals het feit dat 1758 het jaar is waarin Voltaire *Candide* schreef (Voltaire is waarschijnlijk in januari 1758 aan zijn 'conte philosophique' begonnen; het werd in 1759 voor het eerst gepubliceerd). *Candide ou l'optimisme* is een satirische tekst waarin Voltaire een crisis in het eigentijdse denken aan de kaak stelt. Deze crisis hangt samen met de grootschaligheid en aanhoudende verwoes-

tingen van de zevenjarige oorlog (1756-1763) waardoor het geloof in de menselijke rede en de verworvenheden van de beschaving zwaar op de proef werd gesteld. De aardbeving in Lissabon, op 1 november 1755, waarbij naar schatting 90.000 mensen omkwamen tijdens de aardbevingen en de daaropvolgende brand en tsunami, was de natuurlijke ramp die het geloof in een door Goddelijke Voorzienigheid bestierde ordening van de wereld deed wankelen. *Een schitterend gebrek* is dan ook een historische roman in die zin, dat het niet alleen historische gebeurtenissen reconstrueert, maar ook debatten uit de tijd doet herleven door ze vanaf de zelfkant te belichten. *Een schitterend gebrek* reflecteert (op) het debat dat in Europa woedde over de plaats van de rede in het begrijpen van de wereld en over de twijfels die ontstonden ten aanzien van het bestaan van een almachtige en alomtegenwoordige God. Van Monsieur de Pompignac krijgt Lucia in korte tijd een formele opvoeding die van haar een echt kind van de Verlichting maakt. Naast *Gil Blas* en *Manon Lescaut* leest Lucia Montesquieu en Voltaire. Van een spontaan en natuurlijk – op blote voeten in het frisse buitenleven rondrennend – kind wordt ze getransformeerd in een belezen en rationeel wezen (niet toevallig noemt haar leermeester haar Galathée – een verwijzing naar de ideale vrouw die de mythologische beeldhouwer Pygmalion voor zichzelf schept in Ovidius's *Metamorfosen*). Ze meent dat 'God niet meer [is] dan een bedenkfel om het onbegrijpelijke verklaarbaar te maken voor onnozele halzen' (99) en is overtuigd van 'de aangeboren slechtheid van de clerus' (86). Lucia wordt voorgesteld als de belichaming van het Verlichtingsdenken. 'Zo laten wij onze natuurstaat steeds verder achter ons en wij ontwikkelen ons van voelende tot denkende wezens', is Casanova's formulering van dit gedachtegoed in Japins roman (194). Lucia's levensverhaal is dan ook een toetssteen voor het geloof in de rede en het verstand als instrumenten van de vooruitgang. Wanneer ze door de ziekte wordt getroffen, reageert ze door haar verstand te gebruiken om 'patronen te ontdekken' en denkbeelden 'te vangen en te ordenen', te 'herkennen en rubriceren': 'Zo schiep ik uit chaos orde en stelde ik gaandeweg [...] de encyclopedie van mijn eigen leven samen. Op veel kleinere schaal maar niet anders dan die van Chambers of het project dat Diderot begonnen is diende zij om mij mijzelf en mijn situatie te leren begrijpen en uiteindelijk te beheersen' (98).

Het is dan ook opmerkelijk dat terwijl Lucia's beslissing om Pasiano te verlaten werd ingegeven door de rede, haar uiteindelijk besluit om naar Amerika te vertrekken juist wordt voorgesteld als een keuze om niet meer 'onder het juk van de verstandelijkheid te lopen' (235). 'Heldinnen die zich onnodig opofferen hoeven niet op mijn sympathie te rekenen', waarschuwt Lucia al aan het begin van haar relaas. 'Ik erger me aan zulke ganzen die hun gevoel door hun verstand laten overstemmen' (21). Door te emigreren wenst Lucia te ontsnappen aan een Europa dat zich heeft 'uitgeleverd aan de rede': 'Keer op keer heeft het volgen van hun natuur de mensen er chaos gebracht en nu durven zij er niet opnieuw op te vertrouwen. Ze zijn angstig geworden voor wat zij niet kunnen begrijpen en proberen daarom alles tot op het laatste geheim bloot te leggen' (235).

IV. Oost west, Amerika best

Met deze conclusie blijkt opnieuw dat *Een schitterend gebrek* niet alleen een roman over de 18^{de} eeuw is, maar evengoed een roman van deze tijd. Dit komt uiteraard doordat, zoals Japin Lucia laat zeggen, ‘Niemand kan ooit volledig ontkomen aan de verwarring van zijn tijd, ik evenmin’ (235). Zo is de retoriek van een ‘te oud’ Europa, ‘uitgeleverd aan de rede’, ook die van het zogeheten ‘Occidentalisme’. Occidentalisme, zo schrijven Ian Buruma en Avishaï Margalit in hun gelijknamig boek, is een antiwesters vijandbeeld dat het zogeheten moslimterrorisme voedt, en dat zich onder ander manifesteert in een afkeer van de Westerse rationaliteit, omdat die in dienst zou staan van een goddeloos, materialistisch bestaan:

Het rationalisme is het geloof dat enkel en alleen de rede de wereld kan verklaren. Dit geloof hangt samen met het idee dat de wetenschap de enige bron van kennis is waarmee natuurlijke verschijnselen begrepen kunnen worden. [...] Het arrogante Westen maakt zich in de ogen van de occidentalist schuldig aan de zonde van het rationalisme, het is zo arrogant te denken dat de rede een gave is die mensen in staat stelt alles te weten wat er geweten moet worden! (Buruma & Margalit, 2004: 95-6).

Het begrip ‘Occidentalisme’ is gevormd naar analogie met de term ‘Oriëntalisme’, dat door de literatuurwetenschapper Edward Said werd gebruikt om de sterk bevooroordeelde manier waarop Europa naar het Oosten kijkt aan te duiden. Het is het geheel aan stereotypes en clichés waarmee Europa zichzelf begrenst en afbakt: in het bijzonder, de representatie van het Oosten als absoluut anders en gevaarlijk, mysterieus en seksueel verleidelijk.¹² Occidentalisme is dan het omgekeerde, en betreft de eveneens op de abstracte en gegeneraliseerde representatie van de ander als absoluut en systematisch anders, gevaarlijk en seksueel pervers. Zowel in het geval van het Oriëntalisme als in dat van het Occidentalisme gaat het om stereotype beelden van de ander, die daarom ook meer zeggen over de eigen cultuur dan over de ander. ‘Het is Europa dat de Oriënt verduidelijkt’, schrijft Said (2005: 89). Deze creatieve macht onderkennen ook Buruma en Margalit door aan te tonen dat de wortels van het Occidentalisme in het Westen zelf liggen.

Door zijn verhaal in de Verlichting te plaatsen, doet Japin als het ware onderzoek naar de oorsprong van de huidige culturele spanningen.¹³ In *Een schitterend gebrek* zien we steeds weer de verstrengeling van Oost en West, evenals allerlei pogingen om ze van elkaar af te bakenen en te onderscheiden. Het centrale symbool voor de oosterse spiegel is uiteraard de sluier. Als Lucia een sluier gaat dragen, begrijpt ze ‘dat je je, wanneer je nu eenmaal anders bént, maar beter ook duidelijk anders kunt tonen’ (201). De sluier als symbool van ‘anders’ zijn, is ons tegenwoordig welbekend. Al heeft de Islam de sluier niet uitgevonden, ‘tegenwoordig wordt de sluier met de islam geïdentificeerd’ (Buruma en Margalit, 2004: 130). Symbolisch staat

Lucia dus voor een anderszijn dat verbonden is met het Oosten en de Islam. Deze associatie van Lucia met het Oosten is een terugkerend motief in de tekst. Om een voorbeeld te noemen: tijdens haar verblijf in Venetië gaat Lucia op bezoek naar het atelier van Giacomo's broer, Francesco. Aan de wand hangt een groot doek dat de Slag bij Lepanto verbeeldt. Dit schilderij herdenkt de overwinning van de christelijke alliantie tegen de Turken op 7 oktober 1751 waarbij duizenden levens verloren gingen. Het Oriëntalistisch motief van het Oosten als vrouwelijk vinden we terug in de nevenschikking van de zeeslag met de veroveringen van Giacomo:

'De een na de ander vangt hij, soms ook een paar tegelijk.'

De golven waren rood van het bloed. De Turkse vloot lag gebroken. Een bevelhebber verdronk tussen de riemen van een van de tiremen van de Serenissima. Zijn tulband was losgeraakt en dreef als een lange gouden sliert op het water. (137)

Het is tegen de achtergrond van dit schilderij dat Lucia een brief van Giacomo uit Turkije te lezen krijgt, waarin hij zich vrolijk maakt dat de moslimvrouwen 'al hun ledenmaten liever voor hem ontblootten dan hun gezicht, dat voor de wet verstopt moet blijven' (136). Jaren later, als Lucia en Casanova na een bezoek aan de schouwburg zich in een Amsterdamse *chambre séparée* bevinden, doet Lucia echter precies hetzelfde. Dit gebeurt tijdens een scène die zich niet toevalligerwijs afspeelt op 'een zachte *divan* vol oranje kussens' (188; cursivering LP). (De *divan* is een woord afkomstig uit het Turks, dat 'lage rustbank zonder leuning, met een los kleed en losse kussens' betekent).¹⁴ Lucia vertelt: 'Ik ga voor hem staan en kleed me uit. Alles behalve mijn sluier leg ik voor hem af' (197). Het toneelstuk dat ze die avond zagen beschrijft ze als volgt:

Op de planken staat een gesluisde vrouw.

Er is verwarring over haar identiteit.

Zijdelings houd ik Giacomo in de gaten. Hij kende dit stuk en heeft het dus niet willekeurig gekozen.

Het speelt in Turkije in het Paleis van de moefti. Deze is opnieuw verliefd geworden op de vrouw die hij eerder heeft verstoten. (187)

Het lijkt een spiegeltekst: een verhaal-in-het-verhaal dat als een spiegel fungeert, een daarmee een anticiperende of generaliserende rol vervult. Maar Lucia houdt zich voor de gek; de ultieme waarheid van haar relaas is niet die van het Westen dat zich in het Oosten spiegelt. Spiegels zijn bedrieglijk, en de relatie van zelf tot ander dat op weerspiegelen is gebaseerd, is vals want bevooroordeeld en gekleurd.

V. De mythe van de moederliefde

‘Aan het einde van de achttiende eeuw komt er dus een nieuw begrip op: moederliefde’ (E. Badinter, *De mythe van de moederliefde*, p. 131)

Lucia’s kernboodschap spelt Japin letterlijk voor ons uit: ‘Alles draait hierom, ieder woord dat ik geschreven heb en nog schrijven zal [...]: wij zijn ongelukkig omdat wij denken dat wij liefde moeten *hebben*’ (225). Dit inzicht van Lucia, dat aan de oorsprong van haar vertelling ligt maar pas laat in het verhaal wordt onthuld, is gebaseerd op wat een taalkundige anomalie lijkt. Terwijl het Franse ‘*aimer*’ en het Engelse ‘*to love*’, om twee voorbeelden te noemen, overgankelijke werkwoorden zijn die ook onovergankelijk gebruikt kunnen worden, lijkt de Nederlandse term ‘*liefhebben*’ eerder een ‘*bezittelijk werkwoord*’ (om een neologisme te vormen). Volgens Lucia is de morfologie van dit woord verantwoordelijk voor een misconceptie van het begrip; niet hebben maar wegschenken is de kern van de liefde; niet het krijgen maar het geven. Vergelijkt men het Nederlandse samengevoegde werkwoord met zijn Duitse equivalent, dan valt het des te meer op: wat historisch gezien dezelfde stam heeft, is in het Duits enkel ‘*lieben*’ gebleven. De ‘*Liebhaber*’, degene die lief heeft, is de minnaar en de amateur.

Lucia’s ‘diepere waarheid’ dat haar ‘liefde leefde, niet omdat [ze] *werd* bemind, maar omdat [ze] zelf liefhad’ (225) laat Japin samenvallen met wat Elisabeth Badinter ‘de mythe van de moederliefde’ heeft genoemd. ‘Alles draait hierom, ieder woord dat ik geschreven heb en nog schrijven zal. Ik vertel je mijn leven alleen opdat jij dit geheim meteen bij aanvang al zult kennen: wij zijn ongelukkig omdat wij denken dat wij liefde moeten *hebben*’ (225). Aan het eind van *Een schitterend gebrek* blijkt de tekst geadresseerd te zijn aan Lucia’s nog ongeboren kind. Eerder in het laatste deel van haar relaas had Lucia haar lezer al rechtstreeks aangesproken, maar toen bleef de apostrof nog onbestemd: haar woorden, ‘Bedenk alleen, als het pad je tegenstaat, waar het toe zou kunnen leiden’ (183), zouden een waarschuwing aan elke lezer van de tekst kunnen zijn. Pas in het laatste hoofdstuk wordt de geadresseerde geïdentificeerd: ‘Niets daarin is zeker,’ schrijft Lucia over haar toekomst, ‘behalve jouw komst. Als het helemaal donker is keer ik terug naar mijn hut en schrijf aan de geschiedenis waarvan ik hoop dat jij hem op een dag zult lezen’ (230).

In de plaats van een zelf-ander relatie die is gebaseerd op (h)erkenning door de ander, stelt de tekst op deze wijze een ander model van relatie van zelf tot ander voor: dat van de liefde van de moeder voor haar kind. Dit is geen onproblematische conclusie. Het berust op het beeld van de moeder als eindeloos (aandacht en liefde) schenkend zonder er zelf behoefte aan te hebben; en het presenteert vrouwen (die ook moeder zijn) met dit oneindig altruïstisch beeld als ideaal waar zij, met hun complexe behoeftes om zowel te geven als te krijgen, nooit aan kunnen tippen. Tegelijkertijd biedt het een model voor de relatie tussen tekst en lezer die verwantschap toont met dat van de roman als woordenweefsel en als Lucia’s woordensluier.

In het eerder aangehaalde essay van Roland Barthes, 'De dood van de auteur', maakt Barthes niet alleen korte metten met de notie van de auteur als oorsprong van de tekst; hij kondigt ook de geboorte van de lezer aan: 'de geboorte van de lezer moet worden betaald met de dood van de Auteur' (Barthes, 1966: 122). In *Een schitterend gebrek* is het weliswaar voor haar zoon dat Lucia haar verhaal opschrijft; in werkelijkheid nemen wij de plaats in van 'de lezer in de tekst'. Als lezers ontlenen wij ons bestaan aan het lezen van het verhaal van Lucia en Casanova. In die zin worden wij, evenals haar kind, 'geboren uit Lucia en Giacomo' (233). En in die rol van geadresseerde krijgen wij eveneens het kind de taak toebedeeld 'heel anders' te zijn, 'een product van allebei, van oud en nieuw, van hoofd en hart, en vrij daaruit straks zelf te kiezen' (235).

Literatuur

- Berger, John.** *Ways of Seeing*. Londen: BBC & Penguin, 1972.
- Badinter, Elisabeth.** *Histoire de l'amour maternel*. Parijs: Flammarion, 1980. Vertaald als: *De mythe van de moederliefde*. Vert. Veronique Huijbregts en Marie Luyten. Amsterdam: Rainbow Pocketboeken, 1983.
- Barthes, Roland.** 'La mort de l'auteur' (1968) in *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. 61-68. Vertaald als: 'De dood van de auteur' in R. Barthes, *Het werkelijkheidseffect*. Eds. R. Hofstede & J. Pieters, vert. R. Hofstede. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004. 113-122.
– *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Benjamin, Jessica.** *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. New York: Pantheon, 1988.
- Bronzwaer, W.** *Lessen in lyriek: nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: SUN, 1993.
- Buruma, Ian & Avishai Margalit.** *Occidentalisme: The West in the Eyes of Its Enemies*. Londen & New York: Penguin, 2004. Vertaald als: *Occidentalisme. Het Westen in de ogen van zijn vijanden*. Vert. Ankie Klootwijk. Amsterdam: Atlas, 2004.
- Butler, Judith.** *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londen: Verso, 2004.
- Casanova, Giacomo.** *Mémoires*. 3 delen. Paris: Gallimard, 1958-1960. Vertaald als: *De geschiedenis van mijn leven*. 10 delen. Vert. Theo Kars. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1991-1998.
- Claes, Paul.** 'Het weefsel van de tekst' in *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam, Bezige Bij, 1988. 38-49.
- Eichenbaum, Boris.** 'The Theory of the "Formal Method"' (1926) in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. en vert. L. Lemon & M. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 99-139.
- Genette, Gérard.** 'Discours du récit. Essai de méthode' in *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 65-282.
- Jakobson, Roman.** 'Linguïstiek en poëtica' (1960) in *Tekstboek literaire cultuur*. Eds. B. van Heusden, W. Steffelaar & P. Zeeman. Heerlen & Nijmegen: OU en SUN, 2001. 22-33.
- Japin, Arthur.** *Een schitterend gebrek*. Amsterdam: de Arbeiderspers, 2003.
- Lacan, Jacques.** 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je' in: *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966. 89-97.

- Man, Paul de.** *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londen: Methuen, 1983.
- Miller, Nancy K.** 'Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader' in *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. T. de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 102-20.
- Plate, Liedeke.** 'Visions and Re-Visions: Female Authorship and the Act of Rewriting'. Diss. Indiana University, 1995.
- Said, Edward.** *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Vertaald als: *Oriëntalisten*. Vert. W. Hulst. Amsterdam: Mets en Schilt, 2005.
- Saint-Exupéry, Antoine de.** *Le Petit Prince*. Parijs: Gallimard, 1946. Vertaald als: *De kleine prins*. Vert. L. de Beaufort-van Hamel. Rotterdam: Donker, 1999.
- Schor, Naomi.** *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sjklovski, Victor.** 'De kunst als priom' (1917) in *Tekstboek literaire cultuur*. Eds. B. van Heusden, W. Steffelaar & P. Zeeman. Heerlen & Nijmegen: OU en SUN, 2001. 103-121.
- Tomashevsky, Boris.** 'Thematics' (1925) in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. en vert. L. Lemon en M. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 61-95.

Noten

- * Dit is een bewerking van een lezing die gehouden werd in het kader van het eerstejaars boekproject van de letterenfaculteit, Radboud Universiteit Nijmegen, 25 augustus 2005.
- 1 Casanova (1958-60).
 - 2 De Amsterdamse episode komt voor in deel 2 van Casanova's *Mémoires*, dat de jaren 1756-1763 dekt (Casanova, 1959). In de Nederlandse vertaling is die te vinden in *De geschiedenis van mijn leven*, deel 5: *De jacht op geld* (1994). Alle verwijzingen in de tekst zijn naar dit deel.
 - 3 Arthur Japin, *Een schitterend gebrek*, p. 237. Alle volgende verwijzingen naar Japins roman staan in de tekst.
 - 4 Vgl. 'devenue laide, dégoûtante' in de Franse tekst (Casanova, 1959: 163).
 - 5 Paul Claes, 'Het weefsel van de tekst' in Claes (1988).
 - 6 Zie Jakobson (1960) en Bronzwaer (1993): 32-50.
 - 7 Japins tekst speelt hier met het conceptuele metaforische begrippenpaar blindheid en inzicht. Zie o.a. Man (1983).
 - 8 Zie Benjamin (1988). Dit is uiteraard ook het socialisatiemodel van o.a. Jacques Lacan (1966).
 - 9 Vgl. Barthes (1970): in *S/Z* citeert Barthes uit Balzac's novelle: 'Het was de vrouw, met haar onverhoedse angsten, haar redeloze grillen, haar instinctieve flauwtes, haar klakkeloze overmoed, haar fierheid en haar verrukkelijke fijngevoeligheid' [C'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiment] (178). Hij vervolgt: 'SEM. Vrouwelijkheid. De oorsprong van de zin is niet te onderscheiden. Wie spreekt? Is het Sarrasine? De verteller? De auteur? Balzac-de-auteur? Balzac-de-man? Het Romanticisme? De bourgeoisie? De universele wijsheid? De kruising van al deze oorsprongen vormt het schrijven [SEM. Féminité. L'origine de la phrase est indiscernable. Qui

parle? Est-ce Sarrasine? Le narrateur? L'auteur? Balzac-auteur? Balzac-homme? Le romantisme? La bourgeoisie? La sagesse universelle? Le croisement de toutes ces origines forme l'écriture]' (178).

10 Genette (1972): 145-82.

11 In *De kleine prins*, laat Saint Exupéry de vos zeggen: 'Dit is mijn geheim, het is heel eenvoudig: alleen met het hart kun je goed zien. Het wezenlijke is voor de ogen onzichtbaar' (1999: 69).

12 Said (1978), in het bijzonder 'Het terrein van het Oriëntalisme', pp. 81- 153.

13 Dit is ook het standpunt van de Engelse receptie van Japins roman (vertaald als *In Lucia's Eyes*) zoals die verwoord is in het artikel 'Author questions Dutch tolerance' van Richard Allen Greene voor de BBC. BBC News, 22 juli 2005. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4700779.stm>>.

14 Van Dale, 12^{de} editie, 1992.