

# 'Die hopeloos lichamelijke wezens'

*Representaties van vrouwen*

*in het postmoderne oeuvre van John Banville*

*She was intensely sympathetic.  
She was immensely charming.  
She was utterly unselfish.  
She excelled in the difficult arts of family life. She  
sacrificed herself daily.  
If there was chicken, she took the leg;  
if there was a draught she sat in it  
– in short she was so constituted  
that she never had a mind or a wish of her own,  
but preferred to sympathize always with the  
minds and wishes of others.  
Above all – I need not say it – she was pure.  
Her purity was supposed to be her chief beauty –  
her blushes, her great grace.*

*(Woolf, 1966, p. 285)*

Zo beschreef Virginia Woolf in 1931 het veelkop-pige spook dat de moderne vrouw in leven en kunst bleef achtervolgen: de 'angel in the house', dagdroom van elke man. In haar essay 'Professions for women' riep Woolf vrouwen op om dit monsterlijke ideaalbeeld te 'vermoorden' en zo het juk dat vrouwen van oudsher werd opgelegd, af te werpen. Hoe hardnekkig dit spook wel was, ondervonden ook de eerste feministische critici die in de overwegend mannelijke literaire canon steeds weer sporen van deze en verwante vrouwenrollen terugvonden. Hun herlezing van de canon ging gepaard met een felle kritiek op de misogyne en patriarchale maatschappij die dergelijke restrictieve rollen kritiekloos aanvaardde en reproduceerde.<sup>1</sup>

In de late jaren 1970 kregen deze 'angry feminists' het verwijt te horen dat ze geen alternatieve invulling van de 'female experience' wisten te geven. De feministische literatuurstudie stortte zich vervolgens op de lectuur van (vergeten) vrouwelijke auteurs, op zoek naar de essentie van het vrouwzijn en van het vrouwelijke schrijven. In de Angelsaksische traditie schreven Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert en Susan Gubar literatuurgeschiedenissen die een vrouwelijke canon creëerden in oppositie met de traditioneel mannelijke.<sup>2</sup> De studie van vrouwelijke auteurs en de *écriture féminine* werd op die manier het haast exclusieve domein van de vrouwelijke critici, wat er in vele gevallen toe leidde dat academische en literaire hiërarchieën nog versterkt werden. Een volgende generatie critici nam de essentialistische humanistische vooronderstellingen van deze 'gynocriticism' onder de loep, evenals de man-vrouwdichotomie die daarmee samenhangt. De deconstructie van seksueel verschil en identiteit, onder meer aan de hand van het begrip 'gender', maakte het vervolgens mogelijk om mannelijke auteurs op hun genderrepresentaties te onderzoeken, zonder ze daarom automatisch als misogyn of patriarchaal te verwerpen. In dat verband lanceerde Nina Auerbach in *Woman and the demon* de oproep om clichés als de 'angel in the house', 'whom it seemed so easy and so liberating to kill' opnieuw te onderzoeken om tot een juist beeld te komen van de beperking en de kracht van dergelijke genderrollen (Auerbach, 1982, p. 3). Ook Maaike Meijer

benadrukte de noodzaak van nieuwe studies die de context en tekstuele inbedding van misogynie onder de loep zouden nemen (Meijer, 1996, pp. 66-68). Het is in het licht van deze oproepen dat de lectuur in dit artikel gezien kan worden. In wat volgt wil ik onderzoeken of en hoe stereotiepe representaties van vrouwenfiguren nog voortleven in de hedendaagse en in het bijzonder de postmoderne literatuur.<sup>3</sup> Ik hoop hiermee een bijdrage te leveren aan de contextuele en tekstuele representatiekritiek die Meijer voorstelt.

De zelfreflexieve inslag van de postmoderne literatuur suggereert dat patriarchale vooronderstellingen grotendeels ontbreken en zelfs bekritiseerd worden. In *Feminine fictions: revisiting the postmodern* wijst Patricia Waugh in dit verband op de postmoderne deconstructie van humanistische literaire categorieën als karakter, subject, en personage, die er volgens haar toe leidt dat ook genderstereotypen geparodieerd of ontmanteld worden (Waugh, 1989, pp. 1-5).<sup>4</sup> En in zijn psychoanalytische studie van de dubbelganger stelt Robert Rogers expliciet dat de traditionele verdubbeling van vrouwelijke personages in 'the fair maid and the femme fatale' in de postmoderne literatuur niet meer voorkomt, volgens hem een teken dat 'for the first time since Eve picked the apple, man's attitude towards women are reaching maturity' (Rogers, 1970, p. 130). Het is in het bijzonder deze provocerende stelling die ik op haar waarheid wil toetsen.

### John Banvilles mannelijke ficties

Omdat een analyse van vrouwenfiguren in de postmoderne literatuur, of zelfs in de literatuur van mannelijke auteurs, onmogelijk is binnen de grenzen van een artikel, beperk ik mij tot een *casestudy*: het werk van de Ierse auteur John Banville. Hoewel veel andere kandidaten zich aandienen, te denken valt aan Thomas Pynchon, Martin Amis, J.M. Coetzee of John Barth, lijkt het postmoderne oeuvre van Banville in verschillende opzichten een interessant 'geval' voor deze analyse. De dertien romans die Banville tot nu toe schreef, zijn bij uitstek zelfreflexief. Zijn werken staan vol metafictionele reflecties over het schrij-

ven zelf; ze verwijzen zelfbewust naar de geschiedenis van literatuur en filosofie, en ondermijnen voortdurend hun eigen waarde en waarheid. In uiteenlopende contexten verbeeldt Banville de postmoderne aanval op ongeproblematiseerde 'grand récits'. In verschillende overzichtswerken over de postmoderne roman worden Banvilles werken als voorbeeld geciteerd en bestaande auteursstudies plaatsen zijn werk in een internationale, postmoderne context<sup>5</sup>. Interessant is bovendien dat lezers Banville vaak als een bij uitstek 'mannelijk' auteur ervaren. De meeste van zijn romans worden verteld door mannelijke ikvertellers; mannen spelen steeds de hoofdrol in zijn verhalen en vrouwen worden verdrongen naar de tweede plaats. Ten slotte is John Banville een internationaal gevierd auteur, wiens boeken in verschillende talen (waaronder het Nederlands) vertaald werden.

John Banville (Dublin, 1945) debuteerde in 1970 met *Long Lankin*, een bundel korte verhalen geïnspireerd door Joyces *Dubliners*. Na de experimentele roman *Nightspawn* (1972) vond Banville zijn eigen stem met *Birchwood*. In de bijzonder mooie poëtische stijl die zijn oeuvre verder zou kenmerken, vertelt Banville het verhaal over de onmogelijke zoektocht naar waarheid en de verraderlijke noodzaak van dromen, kunst en verbeelding. In de zogeheten 'wetenschapstetralogie' worden die thema's verder uitgewerkt in de vorm van een eigenzinnige geschiedenis van de moderne wetenschap. In *Doctor Copernicus* en *Kepler* gebeurt dat aan de hand van de wetenschappelijke carrière van historische figuren, in *The Newton letter* en *Mefisto* zijn fictionele wetenschappers aan het woord.<sup>6</sup> In deze boeken staan opnieuw de spanningslijnen tussen waarheid en kunst, het alledaagse en het transcendente, het ik en de wereld centraal. In de kunsttrilogie die hierop volgde, verlegde Banville zijn aandacht naar de relatie tussen het ik en de ander en de ethische vraagstelling die hiermee samenhangt. In de drie romans in kwestie, *The book of evidence*, *Ghosts* en *Athena*, is dezelfde ikverteller aan het woord; een man die na een laffe moord zijn leven en relaties met vrouwen opnieuw vorm probeert te

geven. Het homoseksuele hoofdpersonage van *The untouchable* is gebaseerd op de beruchte kunstcriticus en 'Cambridge spy', Anthony Blunt. Voor Banville vormde diens spectaculaire dubbellevens een uitgelezen aanleiding om zijn preoccupatie met identiteit, maskers en dubbelgangers fictioneel te verwerken. In *Eclipse*, een fascinerend postmodern spookverhaal en het recente *Shroud*, dat verwijst naar leven en werk van de Belgische theoreticus Paul de Man, ten slotte, wordt een gelijkaardige problematiek uitgewerkt.

Hoewel in Banvilles romans verschillende personages en contexten aan bod komen en ook enkele thematische evoluties merkbaar zijn, vormen zijn werken een stilistisch en thematisch geheel. Zijn hoofdpersonages hebben veelal dezelfde eigenschappen en eigenaardigheden, ze lijden onder vergelijkbare angsten en ambities en vallen voor dezelfde vrouwen. In het licht van deze uniformiteit is een gedetailleerde opsomming van alle vrouwelijke personages in Banvilles romans wellicht overbodig. In wat volgt, spits ik mij toe op die romans waarin de oppositionele en stereotiepe representatie van vrouwen het meest uitgesproken is.

### Lichaam en kunst

In *Kepler*, net als in de andere boeken van de wetenschapstetralogie, blijft de rol van vrouwen beperkt. Ze maken deel uit van het huiselijke leven dat de wetenschapper Kepler vooral ongemak en ongeluk bezorgt. Verschillende van zijn kinderen sterven jong en zijn vrouw houdt hem met haar gebabbel van het 'hogere werk'. Niettemin vormen de twee voornaamste vrouwenfiguren in de roman, Keplers vrouw Barbara en zijn stiefdochter Regina, een interessant koppel omdat ze in alles elkaars tegenpool zijn. Op de eerste bladzijde van het boek al merkt de lezer het verschil tussen Barbara's 'fat flushed look' en Regina's 'accustomed mild gaze' (Banville, 1990b, p. 3). Deze indruk wordt in de daarop volgende beschrijvingen versterkt. Barbara is een dikke, drukke en vrij domme vrouw, terwijl Regina een frêle, afwezig, maar intelligent kind is. Terwijl Barbara voortdurend moppert, jammert, babbelt

en snikt, zegt Regina de hele roman nauwelijks een woord en doet ze niets liever dan zwijgzaam toekijken terwijl haar stiefvader werkt. In beschrijvingen wordt steeds Barbara's overweldigende lichamelijke benadrukt, die Kepler zowel beangstigt als fascineert. Wanneer hij zijn vrouw op hun huwelijksdag voor het eerst een kus geeft, wordt hij getroffen door haar fysieke aanwezigheid: 'he suddenly found himself holding something unexpectedly vivid and exotic, a creature of another species, and, catching her warm and spicy smell, he was excited. He began to swill in earnest then, and was soon deliriously drunk. But even that was not enough to stifle his fright' (Banville, 1990b, pp. 40-42). Hoewel hij zijn eerste huwelijksnacht beschrijft als 'grappling with a heavy hot corpse', ervaart hij haar lichaam ook als een weldaad: 'Barbara, for all her twittering silliness, was flesh, a corporeal world, wherein he touched and found startlingly real, something that was wholly other and yet recognizable. He flared under her light, her smell, the faintly salt taste of her skin' (Banville, 1990b, p. 41). Regina daarentegen is het toonbeeld van geestelijkheid en wordt, vanwege haar 'air of completeness', beschreven in de abstracte termen van kunst: 'She was like a marvellous and enigmatic work of art, which he was content to stand and contemplate with a dreamy smile, careless of the artist's intentions. To try to tell her what he felt would be as superfluous as talking to a picture. [...] She resembled her mother not at all. She was tall and very fair, with a strong narrow face' (Banville, 1990b, p. 100). Kepler verkiest Regina's verstilte schoonheid boven Barbara's lijfelijke aanwezigheid en wanneer hij, na de dood van Barbara, opnieuw huwt, is het omdat Susannes 'silence' en 'air of ordered self-containment' hem doen denken aan Regina (Banville, 1990b, p. 158).

Ook in de andere romans van de wetenschapstetralogie komen vrouwen in tegengestelde paren voor. Copernicus bijvoorbeeld, wil helemaal niets weten van vrouwen, 'those hopelessly corporeal creatures', maar wordt wel op slag verliefd op een mysterieus meisje dat hij in de verte ziet, 'a smiling girl in a green gown', wiens efe-

mere verschijning 'an image of blurred beauty' achterlaat (Banville, 1990a, p. 24, 47). Ook in *Mefisto* wordt het vrouwelijk personage op typische manier verdubbeld. Hoewel de tegenstelling tussen beiden niet zo sterk is, treffen we opnieuw een 'natuurlijke', mollige, jonge vrouw naast een intrigerend afwezige en artistieke schoonheid aan. De twee vrouwen in *The Newton letter*, ten slotte, zijn volledig volgens het Barbara-Regina-model gecreëerd.<sup>7</sup> De ikverteller is een historicus die voor de zomermaanden een cottage huurt op een landgoed om de laatste hand te leggen aan zijn biografie van Newton. Diepgaande twijfels over zijn werk en de verstrooiingen van het platteland maken dit echter onmogelijk. Hij komt in contact met de twee bewoonsters van het grote huis, Charlotte en haar nicht Ottilie. En hij volgt het voorbeeld van Kepler en Copernicus door met de ene vrouw naar bed te gaan terwijl hij eigenlijk op de andere verliefd is.

Net als Barbara is Ottilie 'a big blonde girl' (Banville, 1992b, p. 4, 43). Haar passionele en overweldigende lichamelijke wordt door de verteller steeds opnieuw benadrukt: 'When she took off her clothes it was as if she were not merely undressing, but performing a far more complex operation, turning herself inside out maybe, to display not breast and bum and blonde lap, but her very innards, the fragile lungs, mauve nest of intestines, the gleaming ivory of bone, and her heart, passionately labouring. I took her in my arms and felt the soft shock of being suddenly, utterly inhabited' (Banville, 1992b, p. 26).

Geconfronteerd met dit lichaam – 'her baroque blonde splendour' – voelt de verteller zich verloren: 'In the city of the flesh I travel without maps, a worried tourist: and Ottilie was a very Venice' (Banville, 1992b, p. 25). Net als Kepler ergert de historicus zich bovendien aan Ottilies leeghoofdige gegiechel en gezeur. De eigenschappen van Charlotte, aan de andere kant, kunnen door omkering uit die van Ottilie afgeleid worden. Ottilie is dominant en babbelziek, haar mysterieuze tante zwijgzaam, teruggetrokken, en 'lost in thought' (Banville, 1992b, p. 45). Terwijl de verteller Ottilies lichaam in alle details beschrijft,

noemt hij Charlotte 'a pure spirit of the night, immune herself to the itch of the flesh' (Banville, 1992b, p. 43). Kortom, voor de verteller is Ottilie 'a right whore' die haar lichaam aanbiedt 'without conditions' en die haar sensuele kracht ten volle uitbuit: 'no witch could have worked at her dark art more diligently than she' (Banville, 1992b, p. 26, 67). Charlotte daarentegen ziet hij als een aseksuele 'sprite' compleet met 'delicate wings and silken wisps' (Banville, 1992b, p. 48).

### De goede en de slechte

In Banvilles wetenschapstetralogie zijn de vrouwen dus niet alleen varianten van elkaar, ze komen ook in oppositionele en zelfs complementaire duo's voor. Ruwweg kan men stellen dat de meeste van Banvilles hoofdpersonages verliefd worden op tere, afwezige, artistieke en vergeestelijkte vrouwen en zich met een vreemde mengeling van fascinatie en afkeer verhouden tot de luidruchtige, lichamelijke en passionele vrouwen die van de eerste engelen de tegenpool vormen. In deze twee categorieën herkent men de stereotiepe vrouwenfiguren van maagd en hoer, engel en femme fatale, of slachtoffer en monster die in de westerse literatuur veelvuldig voorkomen. Hoewel de kenmerken van beide figuren niet altijd dezelfde zijn, kan men toch stellen dat het hier om een culturele constante gaat, waarbij vrouwen voorgesteld worden hetzij als geïdealiseerde, aseksuele figuren, hetzij als sterk geseksualiseerde wezens. Deze genderstereotypen gaan bovendien meestal gepaard met een, vaak nogal ambivalente, evaluatie van de vrouwenfiguren in termen van 'goed' en 'slecht'. Aangezien in deze voorstelling bovendien complementaire aspecten, zoals geest en lichaam, of kunst en natuur, in een duo tegenover elkaar worden geplaatst, spreekt men van een verdubbeling of een 'Spaltung' van de figuur van de vrouw.

In een poging deze verdubbeling te duiden, is de feministische literatuurstudie te rade gegaan bij de psychoanalyse. Het begrip 'Spaltung' (in het Engels 'splitting', in het Frans 'clivage') werd ingevoerd door Sigmund Freud om bepaalde kenmerken van de histerie en de psychose te verklaren.

De object-relatietheorie, en met name Melanie Klein, haalde deze term uit de ziektesfeer en gaf het proces van objectsplitsing een belangrijke plaats in de ontwikkeling van het kind en in de affectieve wereld van de volwassene. Klein (in Rogers, 1991, p. 11) stelt dat de liefde-haatrelatie van de baby tot de moeder ertoe leidt dat de figuur van de moeder wordt opgesplitst in een 'goede' en een 'slechte' moeder, of meer bepaald in een goede en een slechte borst: 'the good breast, external and internal, becomes the prototype of all helpful and gratifying objects, the bad breast the prototype of all external and internal persecutory objects'. Dit proces van splitsing, van idealisatie en verwerping, is volgens Klein een belangrijk verdedigingsmechanisme, dat zowel gevoed wordt door de angst achtervolgd te worden door de 'persecutory objects', als door de angst de 'gratifying objects' te verliezen. Klein stelt verder dat we als volwassene de onbewuste herinnering aan die vroege (fantasie)beelden bewaren en dat de Spaltung als verdedigingsmechanisme vooral gericht blijft op de figuur van de moeder. De representatie van vrouwenfiguren als 'goede' maagd en 'slechte' femme fatale, zo stellen diverse auteurs, kan als een uiting van deze fantasiebeelden gezien worden (Rogers 1991, pp. 163-165; Storch 1986, p. 100, Waugh 1989, pp. 66-69).

Behalve als algemeen psychologische verklaring van een cultureel fenomeen, is Kleins analyse ook interessant voor de totstandkoming van Banvilles vrouwenduo's. In Banvilles eerste volwaardige roman, *Birchwood*, is te zien hoe de figuren van maagd en hoer in de wetenschapstrategie letterlijk teruggaan op de verdubbelde moeder van het hoofdpersonage. In *Birchwood* vertelt Gabriel Godkin over zijn zoektocht naar waarheid: de waarheid van het vertellen en de geschiedenis, de ware identiteit van het ik, en, op plotniveau, de ware toedracht van zijn eigen verleden. Deze laatste queeste is de enige die resultaat oplevert in de loop van de roman. Gabriel komt erachter dat zijn moeder niet zijn moeder is, en dat hij eigenlijk de vrucht is van een incestueuze relatie tussen zijn vader en zijn tante

Martha. Het contrast tussen de representaties van beide 'moeders' is veelzeggend. Gabriels moeder, Beatrice, is een vage engelachtige figuur die de verteller als volgt beschrijft: 'Tall, very slim, with very long fine brown hair which each morning she bound into a burnished knot at the nape of her neck and each night unbound again. [...] I remember her as neither young nor old, but thirtysish, you might say, awkward and yet graceful, with perfect hands, yes, graceful and awkward all at once. [...] I think she had a beautiful face, long and narrow, as pale as paper, with big dark eyes which, years later, I would find watching me shyly, stunned with helpless love for such a peculiar unapproachable figure as myself.' (Banville, 1992a, pp. 26-8).

Beatrice is, zoals haar naam suggereert, een geïdealiseerde figuur voor Gabriel: een mooie, stille madonna die, net als Regina en Charlotte, in termen van kunst wordt opgeroepen. Ondanks de beschrijving van haar handen, ogen en haar, blijft de moeder een vergeestelijkte figuur, een maagd, wat uiteindelijk door haar onvruchtbaarheid bevestigd zal worden. Tekenend hierbij is dat Beatrice ook in Gabriels herinnering vaag en afwezig blijft: 'When I try I cannot see her, I mean I cannot find any solid shape of her, as I can of Granny Godkin for example, or of my father' (Banville, 1992a, p. 27). Of van tante Martha, die net als Gabriels vader een felle, sterke figuur is. Deze 'virago' met haar 'aromatic bosom' wordt voorgesteld als 'a small intense young woman, quick as a bird with short red hair and a pale, pointed face' (Banville, 1992a, p. 38). Anders dan Beatrice die Gabriel met grote ogen kan aankijken, heeft Martha de gewoonte hem tot zijn 'disgust and intense discomfort' in haar armen te nemen (Banville, 1992a, p. 48). Terwijl Gabriels symbolische moeder gerepresenteerd wordt als een engelachtige figuur, is zijn biologische moeder een hevige heks, die in de talrijke ruzies met Gabriels vader vergeleken wordt met een kat, klaar om aan te vallen, 'with the claws out' (Banville, 1992a, p. 173).

Hoewel de lichamelijke van Martha niet zo sterk in de verf wordt gezet als die van Ottilie of

Barbara, kan men ook hier weer van een verdubbeling spreken. Interessant hierbij is dat Gabriel de goede moeder van alle seksualiteit ontdoet door haar symbolisch maagd te laten en anderzijds de slechte moeder – die hij weigert moeder te noemen – met alle smet van het seksuele belaadt. Zowel de geidealiseerde asexuele vrouwen als de overdonderend lichamelijke wezens in Banvilles latere romans gaan in zekere zin op deze gespleten moederfiguur terug.

### Lichaam op de rand van de afgrond

Als we in de teksten zelf een verklaring proberen te vinden voor de opsplitsing van vrouwen in geïdealiseerde spirituele en geringschatte lichamelijke figuren, dan komen we onvermijdelijk uit bij de (gefascineerde) afkeer van het lichamelijke die Banvilles hoofdpersonages in het algemeen kenmerkt. Zo proberen de wetenschappers in de tetralogie zich door hun intellectuele arbeid te verheffen boven het alledaagse, dat voor hen door chaos, lichamelijkheid en dood gekenmerkt wordt. Over Copernicus' afkeer van 'de echte wereld' lezen we: '...action horrified him, tending as it did inevitably to become violence. Nothing was stable: politics became war, law became slavery, life itself became death, sooner or later. Always the ritual collapsed in the face of hideousness. The real world would not be gainsaid, being the true realm of action, but he must gainsay it, or despair (Banville, 1990a, p. 28).

Meteen wordt ook de oorzaak van zijn 'horror' voor het lichamelijke duidelijk. Elke vorm van natuurlijk leven draagt immers de kiem van verval en dood met zich mee. Deze eindigheid die in de notie van het lichamelijke zelf vervat zit, kan, zo geloven Banvilles personages, slechts overstegen worden in abstracte wetenschap, eeuwige waarheid, en pure kunst. Dat vrouwen, aan de andere kant, bij uitstek de sterfelikheden belichamen wordt al duidelijk in *Birchwood*, wanneer Gabriel van zijn 'ontdekking' van de vagina als volgt getuigt: 'The vagina I had imagined as a nice neat hole, situated at the front, rather like a second navel, but less murky... Judge then of my surprise and some

fright when, in the evening wood, tumbling with Rosie through the lush wet grass, I fingered her furry damp secret and found not so much a hole as a wound, underneath, uncomfortably close to that other baleful orifice. [...] that chance encounter left me with an abiding impression of the female as something like a kind of obese skeleton, a fine wire frame hung with pendulous fleshfruit, awkward, clumsy, frail in spite of its bulk, a motiveless wallowing juggernaut.' (Banville, 1992a, pp. 13-15).

Vrouwen, zoals Copernicus het elders laatdunkend formuleert, zijn 'hopelessly corporeal creatures', die hun eindigheid etaleren als een 'wonde' en zo het levende bewijs vormen van de menselijke sterfelikheden. En het is precies door de opsplitsing van vrouwen in 'goede' vergeestelijkte maagden en 'slechte' sensuele hoeren dat Banvilles hoofdpersonages proberen aan de dreiging van de dood te ontsnappen.

Dat de stereotiepe representatie van de vrouw haar oorsprong vindt in de angst van de man voor de vrouw, wordt bevestigd door Sarah Kofmans analyse van Kant en Rousseau in *Le respect des femmes*. Het morele gebod van 'respect voor de vrouw', dat beide auteurs – en de cultuur waarin ze leven – propageren, is volgens haar uitermate verdacht, aangezien die morele idealisering van de vrouw samengaat met haar feitelijke onderdrukking. Bovendien verdienen volgens beide auteurs niet alle vrouwen evenveel respect: de verheerlijking van de 'angel in the house' gaat hand in hand met de verstoting van de 'fallen woman' of de hoer. Volgens Kofman verraadt deze 'clivage masculin', 'het onvermogen [van de man, E. D'h.] om de ambivalentie van de moederfiguur te verdragen' (Kofman, 1982, p. 15, vertaling E. D'h.). 'Respect tonen voor de vrouwen', zo stelt Kofman, 'is ze op een voldoende hoog en ver voetstuk plaatsen om elk direct contact en elke vorm van fascinatie te vermijden' (Kofman, 1982, p. 15). Immers door de fascinatie voor de vrouw, en met name voor haar lichaam, riskeert de man zichzelf te verliezen als man en als redelijk wezen. Met het ideaal van de vrou-

welijke kuisheid wordt zo een dubbel gevaar bezworen: 'het gevaar van zich over te geven aan de wellust, [...] en dus aan een excessieve afhankelijkheid die tot de dood kan leiden', en 'het gevaar de lust op de rede, ofwel het "vrouwelijke" op het "mannelijke", te laten primeren: dat wil zeggen het gevaar van ontmanning, [...] en van verlaagd te worden tot een natuurlijk object, tot de dierlijke natuur en zo een object van afgrijzen en afkeer te worden' (Kofman, 1982, pp. 39-41). Kortom, in beide gevallen moet de idealisering van de vrouw de man behoeden voor zelfverlies en dood.

Zoals we reeds gezien hebben, is het de lichamelijke van de 'hoeren' die Banvilles protagonisten inspireert tot een platonische liefde voor de 'engelen'. De artistieke metaforen die deze laatsten effectief op een voetstuk plaatsen, hebben tot doel de seksualiteit te onderdrukken en de vrouwen als het ware beheersbaar te maken. Bovendien gaat ook bij Banvilles ikvertellers de afkeer voor hun lichaam en dat van de anderen steeds gepaard met een fascinatie die als bedreigend wordt ervaren, zowel voor de abstracte dominantie van de rede, als voor de autonome dominantie van hun manzijn. Zo is het bijvoorbeeld vooral het uitputtende seksleven met Otilie dat de historicus in *The Newton letter* van zijn hogere intellectuele arbeid houdt. Al wordt dat uiteindelijk niet als negatief ervaren, het is toch tekenend dat hij zijn pen pas weer opneemt tijdens zijn eenzame verblijf in de 'frozen wastes' van het hoge noorden (Banville, 1992b, p. 77). Anderzijds kan de onwil van de personages in Banvilles romans om een echte relatie met de ander aan te gaan, geïnterpreteerd worden als het vermijden van elke vorm van afhankelijkheid, emotioneel en seksueel, omdat die hen confronteert met hun eigen eindigheid die ze koste wat kost willen overstijgen. Zo spreekt de historicus in *The Newton letter* ook voor de andere personages wanneer hij stelt: 'This passionate scrutiny was too much for me. [...] I had not contracted to be known as she was trying to know me' (Banville, 1992b, p. 29).

### Zelfreflexief?

De moeilijke vraag die deze analyse van vrouwenfiguren moet afsluiten, is natuurlijk in hoeverre de romans zich, op zelfreflexieve, postmoderne wijze, bewust zijn van deze stereotypen, of anders gezegd, in hoeverre de auteur deze clichés door overdrijving of ironie ondermijnt. Uit de voorgaande analyse bleek reeds dat de gespleten voorstelling van vrouwen deels ingebed is in de thematische context van de romans, wat haar tot een product van de personages maakt, eerder dan van de auteur. Dit wordt vooral duidelijk in de ikromans, *Birchwood*, *The Newton letter* en *Mefisto*, waar de beschrijvingen ook tekstueel als representaties van de verteller gemarkeerd worden. In *The Newton letter* bijvoorbeeld, maakt de stereotiepe en vaak hoogdravende voorstelling van Otilie en Charlotte deel uit van de literair geïnspireerde interpretatie die de verteller verzint voor het leven op het landgoed. En hoewel verschillende van zijn percepties uiteindelijk verkeerd blijken, hij besluit: 'I dreamed up a horrid drama, and failed to see the commonplace tragedy that was playing itself out in real life' (Banville, 1992b, p. 79), blijft de representatie van Charlotte en Otilie als maagd en femme fatale grotendeels overeind. Er is een spoortje van ironie merkbaar wanneer de verteller ontdekt dat de ongenaakbare afwezigheid van Charlotte eigenlijk het gevolg is van haar valiumverslaving. Al komt hiermee een eind aan zijn platonische bewondering voor Charlotte, toch gaat het vrouwelijke type dat ze uitbeeldt niet mee te gronde.

In *Birchwood* en de wetenschapstetralogie valt er dus al met al weinig zelfkritiek of zelfironie op het vlak van de man-vrouwrelaties te bespeuren. Maar omdat de hele problematiek van de representatie zelf in toenemende mate aan belang wint in Banvilles oeuvre, is het zinvol om kort de andere romans te bespreken vooraleer conclusies te trekken. Vanaf *The book of evidence* wordt de ethische dimensie van de representatie één van de belangrijkste thema's van de romans. Hoofdpersoon Freddie Montgomery wijt zijn brutale moord op de meid in een landhuis aan het feit dat hij haar niet goed genoeg gezien, verbeeld

of gerepresenteerd heeft<sup>8</sup>. Voor hem bestond ze niet als een echte ander, wat hem toeliet haar probleemloos te vermoorden. Hij wil boete doen door een vrouw tot leven te brengen, door haar beter te verbeelden. In *Ghosts* en *Athena* toont Freddie zich dan ook herhaaldelijk bewust van de gevaren van representatie en verbeelding. In een beschrijving van Flora, zijn uitverkorene in *Ghosts*, onderbreekt hij zichzelf bijvoorbeeld met 'why so coy about using her name? Want to rob her of her individuality, eh? – want to turn her into *das Ewig-Weibliche* that will lead you on to salvation...' (Banville, 1993b, p. 70). En in *Athena* toont hij zich een student van de deconstructie wanneer hij zijn beweringen de 'real she' gezien te hebben verdedigt met: 'I know the objections, I have read the treatises: there is no real she, only a set of signs, a series of appearances, a grid of relations between swarming particles; yet I insist on it: [...] I had her.' (Banville, 1995, p. 97). Freddie komt uiteindelijk tot het besef dat hij de ander alleen maar in zijn verhaal tot leven kan brengen door haar los te laten: 'What I had not bargained for was that this life I was so eager she should embark on would require me in the end to relinquish her' (Banville, 1995, p. 223). En aan het eind van de trilogie besluit hij dan ook dat deze laatste 'birthing mission' een succes was.

En toch. Ondanks deze reflecties over representatie in het algemeen en de representatie van vrouwen in het bijzonder (die ik hier slechts zeer summier kan weergeven), blijven de vrouwenfiguren in de kunsttrilogie varianten van de stereotypen die de wetenschapstetralogie bevolken. Daphne en Anna in *The book of evidence*, en meer nog Flora in *Ghosts* en A. in *Athena* zijn allemaal afstammelingen van Beatrice in *Birchwood*; bleke, mysterieuze, afwezige vrouwen die door de verteller eindeloos bewonderd en bestudeerd worden. Vergelijkingen met kunst zijn opnieuw talrijk, 'Flora was wearing an affected, far-off look. [...] How beautiful she was, like one of Modigliani's girls' (Banville, 1993b, p. 15), en zelfs de maagd Maria wordt als metafoor gebruikt: 'She sprang out of their midst like the Virgin in a busy Annunciation, calm as Mary and nimbed with that

unmistakable aura of the chosen' (Banville, 1993b, p. 69). Hoewel de vrouwen in de kunsttrilogie in toenemende mate perverse verpersoonlijkingen van de maagd zijn en enkele eigenschappen van de femme fatale overnemen, blijven ze op een vreemde manier vergeestelijkt, alsof ze niet echt in hun lichaam aanwezig zijn. In *Athena* zegt Freddie over zijn relatie met A.: 'I would not have been greatly surprised, or greatly displeased, for that matter, if I looked up one day from my endless, vain attempt to burrow myself bodily inside her and found her idly smoking a cigarette, or flipping through one of those glossy magazines' (Banville, 1995, p. 121).

In *Eclipse*, ten slotte, komen de vrouwen weer in duo's voor: de lichamelijke en de geestelijke, de overweldigende en de afwezige, de directe en de mysterieuze. Lydia, de vrouw van verteller Alex Cleave, behoort tot de eerste soort. Ze is een 'big-shouldered, handsome woman', 'a barrier of folded arms', sterk en sensueel, 'formidable', en 'strong' (Banville, 2000, p. 7, 13, 39). Alex 'admired her fullness [...]. Even her name bespoke for me a physical opulence' (Banville, 2000, p. 35). Hoewel hij met Lydia slaapt en ruziemaakt, gaat zijn fascinatie uit naar Lily, de hulp in de huishouding. Zij is een variant van Flora in *Ghosts* en Regina in *Kepler*: zwijgzaam, bleek, mager en vreemd. De verteller voelt zich aangetrokken door haar mysterieuze afwezigheid en bestudeert haar 'with an almost ogreish intensity' (Banville, 2000, p. 123). Hij associeert haar met het vrouwelijke spook dat in zijn huis rondwaart – 'I await the moment which is bound to come, when she will exactly coincide with Lily, will descend on her like the annunciatory angel, like the goddess herself, and illumine her with the momentary benison of her supernatural presence' – en vergelijkt haar schouderbladen met die van een engel – 'like little stunted wings, printed on the skimpy stuff of her summer dress' (Banville, 2000, pp. 123-125). Zowel Lydia als Lily hebben ook nog dubbelgangers in *Eclipse* zelf, Dora en Cass, en deze laatste keert zelfs terug in Banvilles meest recente roman *Shroud*. Hoewel de vrouwenfiguren in deze romans zeker een verdere studie verdienen,



wil ik het hierbij laten en terugkeren naar de vraag of Banville zich in zijn romans bewust toont van deze nadrukkelijke verdubbeling en ze door ironie of overdrijving ondermijnt. Zoals wel vaker bij Banville is het antwoord hierop zeker niet eenduidig.

Enerzijds is de toon van de ikromans onmiskenbaar spottend en ironisch. De vertellers zijn zich bewust van hun egoïsme, hun pathetische queeste, en ook van hun misogyne trekken. Ze zijn belezen in de psychoanalyse en de deconstructie en spreiden deze eruditie maar wat graag ten toon. Anderzijds ondermijnt deze zelfspot nooit helemaal de ernst van hun verhaal en doet ze uiteindelijk geen afbreuk aan hun ambivalente houding tegenover vrouwen. Ook al zijn de hoofdpersonages zich bewust van de verraderlijke processen van representatie en verbeelding, toch blijven ze vrouwen opdelen in maagden en hoeren, en blijven ze op een verschillende wijze gefascineerd door beiden. Deze verdubbeling komt met een ongewone nadruk in nagenoeg alle romans van Banville voor, soms zelfs zonder afdoende thematische verklaring. De perceptie en voorstelling van vrouwen in maagden en hoeren, de platonische fascinatie voor de eerste en de gepassioneerde angst voor de tweede, het onvermogen ook om beide eigenschappen te verenigen, het zijn processen die diep geworteld zijn in het Banvilles oeuvre. Of ook bij andere postmoderne auteurs ironische en erudiete zelfkritiek hand in hand gaan met een kritiekloze reproductie van patriarchale clichés, blijft voorlopig een open vraag. Deze analyse van Banvilles romans toont alvast dat het ene het andere niet uitsluit.

### Noten

1. Literaire analyses van vrouwenfiguren vinden we in de Angelsaksische traditie onder andere bij Millett (1970) en Ellmann (1968). De auteurs D'haen (1982) en Haasse (1972) verzorgden deze analyses in het Nederlandse taalgebied (zie Meijer, 1996, p. 67). Voor een handige introductie van de verschillende 'generaties' in de feministische literatuurstudie zie Humm (1994).

2. In wat volgt gebruik ik de term postmodernisme in de brede zin van het woord, met name als dat deel van de literatuur na 1960 dat zich onderscheidt door een doorgedreven zelfreflexiviteit: dat wil zeggen, een voortdurend bewustzijn van de processen van fictionele representatie die door verschillende technieken onder de aandacht wordt gebracht.
3. Waugh onderzoekt waarom zo weinig hedendaagse vrouwelijke auteurs zich onder het label 'postmodern' in de strikte zin laten klasseren. Haar antwoord (ingebod in de tweede golf van feministische literatuurstudie) luidt: 'At the moment when post-modernism is forging its identity through articulating the exhaustion of the existential belief in self-presence and self-fulfillment and through the dispersal of the universal subject of liberalism, *feminism* (ostensibly, at any rate) is assembling its cultural identity in what appears to be the opposite direction.' (Waugh, 1989, p. 6).
4. In *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984), bespreekt Linda Hutcheon *Kepler* en *Doctor Copernicus* als typevoorbeelden van de postmoderne historische roman en Rüdiger Imhof, Banvilles belangrijkste criticus, karakteriseert de auteur als een bij uitstek on-lers internationaal postmodernist (Imhof, 1997, pp. 7-14).
5. De eerste drie boeken van deze wetenschapstetralogie van Banville zijn in 2001 onder de titel *Omwentelingen* in het Nederlands verschenen.
6. In het artikel 'The dark one and the fair: Banvilles historians of the imagination and their gender stereotypes', bespreekt Ruth Frehner de opposities tussen beide vrouwen tegen de achtergrond van het genre van de 'Big House novel', dat Banville in *The Newton letter* parodieert. Ze verwijst ook terloops naar gelijkaardige vrouwenfiguren in de kunsttrilogie, zonder echter de context en oorsprong van deze complementariteit verder uit te werken.
7. Voor een gedetailleerde studie van dit representatieprobleem in *The book of evidence*, zie mijn artikel 'Portrait of the other as a woman with gloves: ethical perspectives in John Banville's *The Book of Evidence*'.

### Literatuur

- Auerbach, N. (1982). *Woman and the demon. The life of a Victorian myth*. Cambridge: Harvard University Press.

- Banville, J. (1990a). *Doctor Copernicus*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1976).
- Banville, J. (1990b). *Kepler*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1981).
- Banville, J. (1990c). *The book of evidence*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1989).
- Banville, J. (1992a). *Birchwood*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1973).
- Banville, J. (1992b). *The Newton letter*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1982).
- Banville, J. (1993a). *Mefisto*. London: Minerva. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1986).
- Banville, J. (1993b). *Ghosts*. London: Minerva.
- Banville, J. (1995). *Athena*. London: Minerva.
- Banville, J. (1997). *The untouchable*. London: Picador.
- Banville, J. (2000). *Eclipse*. London: Picador.
- Banville, J. (2001). *Omwentelingen: Doctor Copernicus, Kepler, Newtons brief*. Amsterdam: Atlas.
- Banville, J. (2002). *Shroud*. London: Picador.
- D'hoker, E. (2002) Portrait of the other as a woman with gloves. Ethical perspectives in John Banville's 'The Book of Evidence'. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 44(1) pp. 23-37.
- Frehner, R. (2000). The dark one and the fair. John Banville's historians of the imagination and their gender stereotypes. In M. Aragay & J. Hurtley (Eds.). *BELLS* (pp. 79-88). Barcelona: PPU.
- Humm, M. (1994). *A reader's guide to contemporary feminist literary criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York: Methuen.
- Imhof, R. (1997). *John Banville. A critical introduction*. Dublin: Wolfhound.
- Kofman, S. (1982). *Le respect des femmes*. Paris: Editions Galilée.
- Meijer, M. (1996). *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van de representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rogers, R. (1970). *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Rogers, R. (1991). *Self and other. Object relations in psychoanalysis and literature*. New York: New York University Press.
- Storch, M. (1986). Blake and women. 'Nature's cruel holiness'. In B. Schapiro & L. Layton (Eds.). *Narcissism and the text. Studies in literature and the psychology of self* (pp. 97-115). New York: New York University Press.
- Waugh, P. (1989). *Feminine fictions. Revisiting the postmodern*. London: Routledge.
- Woolf, V. (1966). Professions for women. In *Collected essays. Volume two* (pp. 284-289). London: Hogarth Press.