

Westfälische Wilhelms-Universität Münster / Radboud Universiteit Nijmegen  
Institut für Niederländische Philologie  
Niederländisch-Deutsch: Literarisches Übersetzen und Kulturtransfer, SS 2016

Eerste beoordelaar: Prof. dr. Lutgart Missinne, WWU Münster  
Tweede beoordelaar: Prof. dr. Jos Joosten, RU Nijmegen

# Het ik in het spiegelkabinet

---

*La Superba* van Ilja Pfeijffer als autofictie

Masterscriptie

ingediend door

Nele Demedts

op 30 juni 2016

Nele Demedts  
Ludgeristr. 35  
48143 Münster  
0251/2080779

[n\\_deme01@uni-muenster.de](mailto:n_deme01@uni-muenster.de)

Matrikelnummer WWU Münster: 357026

Studentnummer RU Nijmegen: 4321030

## Inhoud

1. Inleiding.....	3
2. Theorie: het genre autobiografie .....	6
3. Referentialiteits- en fictionaliteitssignalen .....	12
3.1. De paratekst .....	12
3.2. Naamsidentiteit .....	13
3.3. Tekststructuur en verhaalniveaus.....	17
3.4. Buiten- en intertekstuele verwijzingen .....	19
3.5. Detaillering .....	21
3.6. Onwaarschijnlijke en fantastische elementen.....	23
3.7. Focalisatie .....	26
3.8. Metacommentaar .....	29
4. Discoursen over identiteit.....	38
4.1. Subjectieve identiteit.....	38
4.2. Geslachtsidentiteit / gender.....	48
4.3. Nationale identiteit.....	54
5. Résumé .....	71
6. Bibliografie.....	75

## 1. Inleiding

Met de ‘linguistic turn’ in de jaren zestig heeft het idee van de talige constructie van realiteit al meer dan vier decennia geleden ingang kunnen vinden in de literatuurwetenschap. Ten gevolge van de nieuwe poststructuralistische theorieën golden teksten met een referentieel karakter zoals de autobiografie voor menig literatuurwetenschapper opeens als achterhaald en een grondige analyse niet waardig.<sup>1</sup> Het ik was immers zelf maar een constructie, een retorisch effect dat niet minder fictioneel was dan de autobiografie zelf. Maar toch is er in de laatste decennia een hernieuwde aandacht voor het genre ontstaan die tot op de dag van vandaag in het schrijven van tal van autobiografische teksten en wetenschappelijke literatuuranalyses heeft geresulteerd.<sup>2</sup> Met betrekking tot het Nederlandse taalgebied blijkt dit bijvoorbeeld uit de recente publicatie van Lut Missinne's basiswerk *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Zoals de titel van dit werk al aanduidt, heeft het nieuwe succes van de autobiografie er ook mee te maken dat auteurs zich tegenwoordig niet meer aan het dogma van feitelijkheid gebonden voelen maar vaak een complex spel met fictie en werkelijkheid spelen.<sup>3</sup>

Martina Wagner-Egelhaaf heeft er verder op gewezen dat de poststructuralistische inzichten tegenwoordig zo bekend zijn dat het constructieve karakter van een tekst niet meer met hetzelfde pathos hoeft te worden beklemtoond als in de jaren zeventig.<sup>4</sup> Daarnaast verschijnen er echter nog steeds autobiografische teksten die de rol van de taal als uitdrukkingmiddel expliciet problematiseren.<sup>5</sup> Naast de grenzen van taal zichtbaar te maken, kenmerken autobiografische teksten zich tegenwoordig juist daardoor dat ze de grens tussen feitelijkheid en fictionaliteit vaak overschrijden. Voor deze grensoverschrijdende teksten met een nog duidelijk te herkennen autobiografische betrekking heeft zich inmiddels het begrip ‘autofictie’ ingeburgerd.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Zie Musschoot, Anne Marie. ‘Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium’. *Ons Erfdeel* 42 (1999) I, p. 61-62.

<sup>2</sup> Zie Missinne, Lut. ‘De ontdekking van de “autofiction”’. *Parmentier (Dossier ik)* 18 (2009) 2, p. 19.

<sup>3</sup> Zie Missinne (2009), p. 19-20.

<sup>4</sup> Zie Wagner-Egelhaaf (2006), p. 361.

<sup>5</sup> Zie Missinne, Lut. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt 2013, p. 66.

<sup>6</sup> Zie Missinne (2013), p. 44-54.

Frank Zipfel heeft in een essay over autofictie een paradoxaal verschijnsel beschreven: teksten die de eigen fictionaliteit duidelijk naar voren halen of grotendeels verzonnen blijken, kunnen vaak als poëtologische standpuntbepalingen van de auteur worden beschouwd. Het paradoxale effect hiervan heeft met het feit te maken dat het traditionele genre voor poëtische uitspraken de feitelijke essay is.<sup>7</sup> Autofictie speelt in dit geval dus een dubbel spel met fictionaliteit: door het constructieve karakter van autobiografische teksten te thematiseren en aan zichzelf te relateren, krijgt de tekst een sterk beschouwend karakter. Het leven van de auteur wordt daardoor geenszins duidelijker zichtbaar voor de lezer. De beschouwende commentaar van een autofictionele tekst refereert veeleer aan taal en literatuur in het algemeen.

Tot nu toe werd dit door Zipfel aangeduide verschijnsel nog niet in het kader van een grondige literatuuranalyse aan een concreet tekstvoorbeeld gerelateerd. De autofictionele roman *La Superba* van Ilja Leonrad Pfeijffer (\*1968) is bijzonder geschikt voor een exemplarische studie over vormen van autofictie die door hun metafictioneel en tegelijk beschouwend karakter een paradoxaal effect bereiken. Ondanks de (indexale) naamsidentiteit tussen Pfeijffer en de ik-verteller van *La Superba* laat de tekst immers geen twijfel aan zijn fictionaliteit. Zoals nog zal worden aangetoond, verandert de tekst het effect van de klassieke referentialiteitssignalen van de autobiografie allemaal in zijn tegendeel. Tegelijk heeft het verhaal onder andere op grond van het uitgebreide gebruik van metacommentaar het beschouwende en referentiële karakter van een essay.

In het kader van deze masterscriptie zal ik daarom aan de ene kant het effect van diverse referentiële en fictionele signalen analyseren. Aan de andere kant zal ik de vraag nagaan welke strategieën in *La Superba* worden toegepast die ervoor zorgen dat de tekst als poëtologische standpuntbepaling kan worden beschouwd en daarbij de grens van het puur narratieve en fictionele overschrijdt.

Om deze paradoxaliteit te kunnen ophelderen, zal ik in het tweede hoofdstuk algemene theorieën rondom het genre autobiografie voorstellen. Aansluitend zullen in het derde hoofdstuk de verschillende tekstelementen worden behandeld die rechtstreeks aan de referentialiteit danwel fictionaliteit van de tekst

---

<sup>7</sup> Zie Zipfel, Frank. 'Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?'. In: Simone Winko, Fotis Jannidis en Gerhard Lauer (red.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, p. 304.

kunnen worden gerelateerd. Enkele van die tekstelementen hebben een thematische betrekking (zoals onwaarschijnlijke gebeurtenissen) andere werken op stilistisch niveau (zoals onmogelijke focalisatie). Ten slotte zal ik het vierde hoofdstuk aan het thema identiteit in het bijzonder wijden. De referentiële status van een autobiografie valt en staat immers met de identiteit van auteur, verteller en hoofdpersonage. Een expliciete of impliciete problematisering van identiteit door de tekst heeft daarom ook implicaties voor de fictionaliteit van het verhaal. Daarboven zijn er in de tekst juist vele metacommentaren over het thema identiteit te vinden die bij het beschouwende karakter van het verhaal bijdragen. Het hoofdstuk over identiteit zal verder in drieën worden opgesplitst. Aan elke van de subcategorieën zal een kort stuk theorie over de respectieve vormen van identiteit (subjectieve identiteit, geslachtsidentiteit/gender, nationale identiteit) voorafgaan. Uiteindelijk zal door deze benadering een duidelijk beeld ontstaan van het spel met de concepten fictionaliteit enerzijds en feitelijkheid anderzijds.

## 2. Theorie: het genre autobiografie

Bij pogingen om het genre ‘autobiografie’ te omschrijven, doemt één naam steeds weer in de literatuur op: Philippe Lejeune. In zijn werk *Le pacte autobiographique* van 1975 beoogde de Franse letterkundige echter minder een ‘definitie’ van het genre die op essentiële kenmerken steunt, maar ontwikkelde het idee van een ‘pact’ tussen tekst en lezer. Dit pact komt volgens hem tot stand zodra de naam van de auteur met de naam van het hoofdpersonage overeenstemt of als er andere indicaties zijn zoals een genreaanduiding op de kaft.<sup>8</sup> Voor de lezer betekent dit contract dat een autobiograaf niet dezelfde licentie heeft als een romanschrijver om delen van zijn verhaal te verzinnen; er wordt dus verwacht dat een autobiografie alleen feiten uit het leven van de autobiograaf omvat.<sup>9</sup>

Tegen deze verwachting zijn tal van bezwaren ingebracht. Als een typisch probleem van de autobiografie werd bijvoorbeeld de onbetrouwbaarheid van het geheugen geïdentificeerd. Herinneren betekent steeds ook het eigen levensverhaal te reconstrueren, gebeurtenissen te herinterpreteren en gaten in de herinnering met fictieve informatie aan te vullen. Verder heeft het feit dat ons geheugen uit veel verschillende herinneringen selecteert en schijnbaar onbelangrijke of tegenstrijdige elementen uitsorteert, als gevolg dat we gebeurtenissen in de herinnering niet in dezelfde vorm nog een keer doorleven maar als het ware een nieuwe versie ervan creëren.<sup>10</sup> Eerst de terugblik op het eigen leven maakt het mogelijk om aan gebeurtenissen een bepaalde betekenis te hechten voor navolgende of voorafgaande gebeurtenissen. Daarbij gaat het echter niet om een al bestaande zin te herkennen, maar om een actief proces dat de stabilisering van de eigen identiteit tot doel heeft.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Zie Wagner-Egelhaaf, Martina. ‘Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar’. In: Ulrich Breuer en Beatrice Sandberg (red.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Band I. München: Iudicium 2006, p. 355.

<sup>9</sup> Zie Hof, Renate. ‘Einleitung: Genre und Gender als Ordnungsmuster und Wahrnehmungsmodelle’. In: Renate Hof en Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 7.

<sup>10</sup> Zie Misch, Georg. ‘Begriff und Ursprung der Autobiographie’. In: Günter Niggel (red.). *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, p. 47.

<sup>11</sup> Zie Nünning, Ansgar. ‘Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen’. In: Christoph Parry en Edgar Platen (red.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Iudicium 2007, p. 288.

Nog fundamenteleler zijn de bezwaren die ten gevolge van de ‘linguistic turn’ in de jaren zestig tegen de autobiografie zijn ingebracht. De postmoderne theorie negeert de voorstelling dat de buitentalige werkelijkheid kan worden weergegeven door taal. In plaats van uit te gaan van een overeenstemming tussen taal en werkelijkheid, focust de postmoderne theorie op de kracht van de taal om onze waarneming en ons begrip van de werkelijkheid te structureren. De door de autobiografie gesuggereerde referentie kan bijgevolg niets anders zijn dan een retorisch effect.<sup>12</sup> In overeenstemming met deze gedachte stelt ook de vaak geciteerde Paul de Man dat taal niet gewoon aan de realiteit refereert maar deze als het ware produceert. Zo vraagt hij

ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird oder ob es sich umgekehrt verhält: Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so dass das ‘Referenzobjekt’ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?<sup>13</sup>

Als elk signifié (‘Referenzobjekt’) zelf weer signifiant (‘Redefigur’) is, refereert taal uiteindelijk steeds weer aan zichzelf. Deze zelfreferentie is ook de reden waarom taal vanuit het postmoderne standpunt niet met de werkelijkheid kan samenvallen.<sup>14</sup> Een negering van de realiteit hoeft dat echter niet te betekenen. Bart Vervaeck heeft juist de problematische – maar niet volledig ontbrekende – samenhang tussen taal en werkelijkheid als cruciaal thema van de postmoderne roman genoemd:

Het gaat daarbij [in de postmoderne roman] steeds om problemen en om crises, niet om antwoorden en slogans. Ik heb er al op gewezen dat je de postmoderne visie niet adequaat weergeeft door een uitspraak als: ‘Alles is tekst’. Taal en werkelijkheid vallen niet samen, ze overlappen gedeeltelijk, maar lopen ook uiteen en botsen vaak met elkaar. Het gaat niet om goed omliggende domeinen maar om vage grenzen en nooit aflatende

---

<sup>12</sup> Zie Wagner-Egelhaaf (2006), p. 356-357.

<sup>13</sup> Man, Paul de. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, p. 133.

<sup>14</sup> Zie Zipfel (2009), p. 305.

grensconflicten. Alleen als conflict, als nooit ophoudende strijd bestaan taal en werkelijkheid. Dat is de crisis.<sup>15</sup>

De semiotische codering van realiteit en de inbedding van woorden in een bekende context blijft echter een essentiële voorwaarde voor het begrip van de werkelijkheid zoals Almut Finck in *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie* schrijft:

Die von der Postmoderne formulierte Voraussetzung aller Erkenntnisleistung lautet, dass *jede* Art von Wirklichkeit, auch die der Gegenwart, stets nur mittelbar über den Umweg der Sprache, der gleichwohl der einzige Weg ist, erschlossen werden kann. Wirklichkeit kann *nie* etwas anderes sein als Wirklichkeitsverständnis. Damit Realität *als* Realität überhaupt erfahrbar ist, bedarf es ihrer semiotischen Codierung, in welcher eine schier unübersehbare, chaotische Flut von Phänomenen durchorganisiert wird und den Charakter differenziert wahrnehmbarer Ereignisse annimmt, womit ein Verstehenshorizont geschaffen wird, der Prämisse für das Verstehen von Realität ist. Als bedeutungsvolles Ereignis erfahren werden kann nur, was vorher schon die Struktur eines Bedeutenden angenommen hat, das heißt, in einen signifikanten Kontext eingebettet ist, wobei dieser freilich nie einen souveränen ersten oder letzten Metatext darstellt.<sup>16</sup>

Voor de autobiografie betekent de semiotische codering van realiteit dat de identiteit van de auteur een talige constructie is die als gevolg van het interpretatieproces ontstaat. Eerst tijdens de lectuur van de tekst krijgt hij een gezicht dat tegelijk een masker is. Vanuit een strikt constructivistisch standpunt schuilt achter het masker geen ‘eigenlijk ik’ omdat het ik een retorische figuur is die niet buiten de taal kan bestaan.<sup>17</sup>

Martina Wagner-Egelhaaf heeft echter beklemtoond dat het autobiografische ik niet volledig hoeft te verdwijnen of als pure fictie moet

---

<sup>15</sup> Vervaeck, Bart. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: Vubpress 1999, p. 95.

<sup>16</sup> Finck, Almut. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Schmidt 1999, p. 38-39.

<sup>17</sup> Zie Babka, Anna. ‘Die (autobiographische) Provokation der Genres: Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst’. In: Renate Hof und Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 82-83.



worden afgewezen. Alleen het idee dat een auteur bij het schrijven van zijn autobiografie alleen uit zichzelf put – zonder op het oneindige netwerk van teksten terug te grijpen en zich daarin te positioneren – wordt ontkend.<sup>18</sup> In dezelfde trant argumenteert Eva Kormann dat ervaringen zich weliswaar alleen in vorm van taalpatronen kunnen manifesteren, maar hun oorsprong tegelijk ook in de materiële wereld vinden: ‘Jede schreibende Selbstkonzeption vermittelt somit zwischen Diskurs und äußerer oder innerer, in jedem Fall nicht vom Diskurs unabhängiger Realität.’<sup>19</sup> Deze visie gaat wel van een ik achter het masker uit dat zich echter alleen door bemiddeling van taal kan openbaren.

Georg Misch biedt een verder compromis aan: de identiteit van een autobiograaf openbaart zich niet in *wat* hij aan de lezer vertelt, maar in *hoe* hij dat doet. Volgens Misch is dus de stijl van een auteur doorslaggevend:

Aber in der inneren Form eines Werks und eines autobiographischen Kunstwerks zumal ist die Persönlichkeit als Ganzes zu sehen und zu tasten, nicht in ihrem Wesensgrunde, aber als lebendige und doch feste Gestaltung, und der Stil, so als Ganzheit aufgefaßt und beschrieben, vermag ein objektives, demonstrierbares Abbild von der Struktur der Individualität zu geben.<sup>20</sup>

De auteur kan van de mogelijkheden van de taal dus ook gebruik maken en diverse strategieën toepassen om een bepaald effect bij zijn lezers te bereiken. Teksten kunnen immers als taalhandeling worden beschouwd waarbij de auteur via de tekst met de lezer communiceert.<sup>21</sup> Het perlocutionaire effect van deze taalhandeling zou kunnen zijn dat het werk door de lezer als autobiografie wordt gelezen, in de zin van een feitelijk verslag over het leven van de auteur. Deze taalhandeling kan echter alleen slagen als er aan bepaalde voorwaarden wordt voldaan. Ten eerste moet de auteur weten over welke voorkennis zijn lezers beschikken, zowel in verband met zijn persoon als met het genre autobiografie. Ten tweede moet de tekst zelf – conform de voorkennis van het publiek – over

---

<sup>18</sup> Zie Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler 2005, p. 16.

<sup>19</sup> Kormann, Eva. ‘Gespiegelte Norm – gespeicherte Erfahrung. Autobiographik, Autonomie und Genus an der Schwelle zur Neuzeit’. In: Renate Hof und Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 101.

<sup>20</sup> Misch (1989), p. 48.

<sup>21</sup> Zie Missinne (2013), p. 57.

voldoende signalen beschikken die de lezer naar een autobiografische lectuur sturen.<sup>22</sup> Bij deze referentiële signalen hoort vooral de naamsidentiteit van auteur en hoofdpersonage maar ook verwijzingen naar de buitentekstuele werkelijkheid (realia) en gedetailleerde beschrijvingen kunnen dit effect hebben.<sup>23</sup>

Het zou echter ook mogelijk zijn dat de auteur juist de onbestemdheid en instabiliteit van zijn identiteit duidelijk wil maken en daarbij ook op de afhankelijkheid van de taal wil wijzen. Door de fictionele status van zijn werk expliciet of impliciet te thematiseren, stuurt hij de lezer op een nieuwe leeshouding aan waarbij de juistheid van de beschreven gebeurtenissen naar het tweede plan verschuift. Wanneer de tekst de lezer op de voorwaarden en beperkingen van het genre attent maakt en zodoende ook naar zichzelf refereert, kan hij als ‘metafictieve autobiographie’ worden beschreven.<sup>24</sup>

Een ander begrip in dit verband is ‘autofictie’ waarvan Frank Zipfel drie mogelijke interpretaties heeft beschreven: in het eerste geval betekent de aanduiding ‘roman’ op de kaft van een autobiografie niets anders dan dat de auteur zijn werk als ‘literair waardevol’ (in tegenstelling tot triviaalliteratuur) wil presenteren.<sup>25</sup> In het tweede geval stemmen de naam van auteur en hoofdpersonage weliswaar overeen, maar het blijft duidelijk dat het verhaal grotendeels verzonnen is. Zipfel interpreteert deze vorm van autofictie als mogelijkheid van de auteur voor een poëtische standpuntbepaling met betrekking tot het schrijven in het algemeen of zijn eigen schrijven in het bijzonder. Aangezien de poëtische stellingen daarbij in een fictieel verhaal worden ingebed – terwijl ze gewoonlijk in factuele essays te vinden zijn – vervaagt de grens tussen fictieel en factueel vertellen.<sup>26</sup> Hetzelfde geldt voor de derde vorm van autofictie die Zipfel beschrijft. Hierbij worden fictionele en factuele signalen zodanig met elkaar gecombineerd dat het voor de lezer uiteindelijk niet is uit te maken of de tekst als referentieel danwel als fictieel moet worden begrepen. Volgens Zipfel is deze vorm van autofictie echter niet geschikt om referentialiteit principieel in vraag te stellen omdat het verschil tussen factueel en fictieel vertellen niet wordt opgeheven. Volgens hem wordt het verschil tussen de methodes van fictionalisering danwel authenticering juist door de

---

<sup>22</sup> Zie Missinne (2013), p. 59-61.

<sup>23</sup> Zie Missinne (2013), p. 155.

<sup>24</sup> Zie Nünning (2007), p. 279.

<sup>25</sup> Zie Zipfel (2009), p. 300.

<sup>26</sup> Zie Zipfel (2009), p. 302-304.

slingerbeweging van de tekst beklemtoond. De onbestemdheid van de tekst met betrekking tot zijn fictionele status is volgens Zipfel wel de ideale basis voor het thematiseren van typische problemen van het autobiografische schrijven zoals de onbetrouwbaarheid van het geheugen en het verzinnen van herinneringen.<sup>27</sup>

In de volgende analyse van Pfeijffers roman *La Superba* zal ik duidelijk maken dat de tekst het best in de tweede door Zipfel beschreven categorie van autofictie kan worden ondergebracht. Hoewel de tekst soms wel gebruik maakt van referentiële signalen, wordt de fictionele status van de tekst daardoor niet opgeheven maar eerder beklemtoond door juist deze signalen ad absurdum te voeren. Versterkt wordt dit effect door het uitgebreide gebruik van metafiction. Uiteindelijk krijgt de tekst door deze methodes een sterk essayistische karakter en doorbreekt hij zodoende de grens van het puur narratieve.

---

<sup>27</sup> Zie Zipfel (2009), p. 305-307.

### 3. Referentialiteits- en fictionaliteitssignalen

#### 3.1. De paratekst

De analyse van *La Superba* begint waar de meeste lezers zouden beginnen: bij de paratekst. Hierbij hoort bijvoorbeeld de titel, de auteursnaam en de genre aanduiding, maar ook illustraties op de kaft, motto's, opdracht, biografische informatie over de auteur op de achterflap net als citaten uit recensies over het boek kunnen erbij worden gerekend. Al niet bij de eigenlijke tekst behorend, kan de paratekst de lezer informatie geven over hoe de inhoud van het boek geïnterpreteerd moet worden, of beter gezegd: hoe de tekst kan worden geïnterpreteerd. De paratekst stuurt de lezer al van het begin in een bepaalde richting en beïnvloedt zijn leeshouding.<sup>28</sup> Daarbij is het niet eens van belang dat bijvoorbeeld de opmaak van de kaft in de meeste gevallen geen keuze van de auteur is maar van de uitgever.

Als we de paratekst van *La Superba* benaderen vanuit de vraag of er aanwijzingen voor een autobiografische dan wel fictionele lectuur zijn, valt eerst de genre aanduiding 'roman' op de voorkant van de kaft op. Een autobiografische lectuur wordt daardoor nog vóór de lectuur van het boek tegengewerkt. Ook voor de rest is er op de voorkant geen enkele aanwijzing voor te vinden dat het boek op de een of andere manier autobiografische elementen zou kunnen bevatten. Niet eens de titel geeft aanleiding aan te nemen dat in dit boek het leven van een persoon centraal staat. Pas aan het eind van de lectuur zullen interpretatiemogelijkheden opduiken die de titel met het hoofdpersonage in verband brengen. Maar wie nog niet is begonnen met het lezen en vertrouwd is met de bijnamen van Italiaanse steden, ziet in de titel slechts een verwijzing naar de stad Genua. Deze informatie laat de lezer bovendien vermoeden dat de omslagfoto in Genua is gemaakt. De foto toont een donkere, half verlichte steeg waar een vrouw met een kort jurkje en een rode pruik tegen de muur van een huis leunt. Wie de vrouw is, wordt echter pas tijdens de lectuur van het boek duidelijk.

---

<sup>28</sup> Zie Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere (red.). *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters-Plantyn 2007, p. 345.

Als de lezer het boek omdraait, ziet hij meteen een overgroot portret van de auteur dat naast de auteursnaam als enig deel van de paratekst naar de auteur verwijst. Vooral het lange haar dat vandaag als vrouwelijk attribuut wordt beschouwd, lijkt op de foto in scène gezet. Hoewel een foto van de auteur op de kaft van een boek niet ongebruikelijk is, speelt het in dit geval wel een rol dat de lezer een idee van het uiterlijk van de auteur krijgt. Later zal hij dit beeld in de tekst herkennen.

Naast de foto van Pfeijffer staan enkele citaten uit recensies die blijkbaar uit verschillende kranten zijn genomen. Wat betreft het effect van de citaten op de interpretatie van het boek, wordt de lezer twee richtingen opgestuurd. Het citaat uit *Elsevier* veronderstelt bijvoorbeeld wel een identiteit tussen auteur en personage: ‘Pfeijffer neemt in deze roman de Italiaanse dramatiek en *zijn eigen* ijdelheid op de hak [eigen cursivering]’. Helemaal anders het citaat uit het Juryrapport Libris Literatuur Prijs 2014: ‘Een belangrijke roman met universele zeggingskracht, die de komende jaren vele nieuwe lezers verdient, ook buiten ons eigen taalgebied. Behalve een ode aan Genua en zijn bewoners, is LA SUPERBA in de eerste plaats een indrukwekkende ode aan de verbeelding.’ De schrijver van dit citaat noemt het boek niet alleen een ‘roman’, maar wijst ook op een belangrijk thema van het boek: verbeelding. Het thematiseren van verbeelding als tegendeel van realisme sluit nauw aan bij de functie van autofictie, namelijk om de aandacht van de lezer op de fictionele status van elke autobiografie te vestigen.<sup>29</sup> De lezer die in de paratekst met het thema verbeelding geconfronteerd wordt, is dus in elk geval voor een autobiografische lectuur gewaarschuwd.

### **3.2. Naamsidentiteit**

Volgens Lejeune is de naamsidentiteit tussen auteur en verteller/hoofdpersonage het belangrijkste signaal voor de lezer om een verhaal autobiografisch te lezen.<sup>30</sup> In *La Superba* wordt deze identiteit echter in vraag gesteld en dat juist door middel van de naam. Het hoofdpersonage draagt zonder twijfel dezelfde voornamen als de auteur van het boek, Ilja Leonard. Dat wordt niet meteen, maar

---

<sup>29</sup> Zie Zipfel (2009), p. 308.

<sup>30</sup> Zie Wagner-Egelhaaf (2006), p. 355.

nog in het eerste deel van het verhaal duidelijk wanneer het hoofdpersonage door een Italiaanse ‘signora’ wordt aangesproken: “‘Mijn naam is Franca. Maar het is beter als je mij signora Mancinelli noemt en voutsvoeert, want je moet je Italiaans oefenen en de beleefdheidsvormen zijn moeilijker. En jij? Hoe? Giulia? Giulian? Gigia? Leonardo. [...]’”<sup>31</sup> Hoewel het antwoord van het hoofdpersonage niet direct wordt weergegeven, valt uit de vragen van de signora af te leiden hoe hij zichzelf moet hebben voorgesteld. De lezer herkent in Giulia/Giulian/Gigia een Italiaanse verbastering van Ilja, terwijl Leonardo gewoon de Italiaanse vorm van Leonard is. Aangezien de naam van de auteur op deze plek niet volledig (want zonder achternaam) en zelfs maar indirect en vervormd wordt weergegeven, hebben we het hier met een indexale identiteitsrelatie te maken. Dat betekent dat de naam van de auteur vervormd wordt maar voor de lezer nog steeds herkenbaar blijft zoals in het boven genoemde geval. Volgens Lut Missinne wordt de lezer bij een indexale identiteitsrelatie uitgedaagd om de identiteit tussen auteur en hoofdpersonage te onthullen. Door met de eigen naam te spelen maakt de auteur de lezer tegelijk op het betwistbare band tussen naam en identiteit attent.<sup>32</sup>

Het raadsel van de naamsidentiteit wordt in *La Superba* echter snel vanzelf opgelost; de meeste personages noemen hem of Ilja of Leonardo. Een meisje met de naam Cinzia noemt hem zelfs Ilja Leonard, koestert echter blijkbaar twijfel of dat zijn echte naam is: “‘Wie denk je wel dat je bent?’” zei ze. “‘Wie denk je wel dat je bent? Je parachuteert jezelf met dat kolossale lijf in onze steegjes en vervolgens denk je dat je alles begrijpt. Je maakt nog steeds fouten met je conjunctivi en je begrijpt niets, Ilja. Ilja Leonard. Leonardo. Je bent die zelfverzonnen erenaam niet eens waardig. Die moet je nog helemaal verdienen. [...]’”<sup>33</sup> De bedoeling van naamgeving is de mogelijkheid door andere mensen geïdentificeerd en herkend te worden. Wanneer een van de personages vermoedt dat de naam van het hoofdpersonage slechts verzonnen is, wordt de mogelijkheid om een persoon via zijn naam te identificeren echter in twijfel getrokken.

Een van de belangrijkste personages van het verhaal, namelijk het meisje waarop het hoofdpersonage verliefd raakt, krijgt interessant genoeg helemaal geen naam. Als ze in het verhaal optreedt, is er slechts sprake van ‘het mooiste meisje van Genua’. Gewoonlijk blijven alleen personages zonder betekenis voor het

---

<sup>31</sup> Pfeijffer, Ilja Leonard. *La Superba*. Amsterdam: De Arbeiderspers 2013, p. 32.

<sup>32</sup> Zie Missinne (2013), p. 157-158.

<sup>33</sup> Pfeijffer (2013), p. 83-84.

verhaal naamloos. Maar dit is hier geenszins het geval. Hoe moeten we deze naamloosheid interpreteren? Ten eerste wijst ze op de kerngedachte van het boek, namelijk dat de persoonlijkheid van iemand ongrijpbaar en nooit volledig te achterhalen is. Terwijl door de naam gewoonlijk een welbepaalde persoon wordt aangeduid, maakt de naam van het mooiste meisje van Genua plaats voor diverse wensen die de verteller in haar vertegenwoordigd ziet: ‘Sommige vrouwen vallen buiten elke categorie, dat is waar. Zoals het meisje van de Bar met de Spiegels. Zij is gemaakt van ander spul dan meisjes: hetzelfde spul waarvan glimlachjes zijn gemaakt, ontroering en zomerdagen.’<sup>34</sup> Later wordt ze door hem expliciet als een fictie beschreven: ‘Zij is een sprookje. [...] Zij was La Superba. En zij was de fantasie waarin ik steeds meer ben verdwaald.’<sup>35</sup>

Het is typerend dat het mooiste meisje van Genua als serveerster in de ‘Bar met de Spiegels’ werkt. Spiegels worden in het verhaal immers als metafoor voor de manier gebruikt waarop we ons eigen zelfbeeld creëren. In de volgende passage beschrijft het hoofdpersonage bijvoorbeeld een droomachtige situatie waarin hij het mooiste meisje van Genua in zijn eigen spiegelbeeld herkent:

Ik stond op en ging naar de badkamer om mijn gezicht te wassen. Ik deed het licht niet aan, om mezelf niet nog wakkerder te maken dan ik al was. Ik moest overgeven. En toen ik daarna in de donkere spiegel keek, zag ik haar. Zij was alleen via spiegels waar te nemen. Voorzichtig boog ik naar voren om haar te zoenen. Zij beantwoordde mijn geste. Mijn lippen raakten haar koele, glasharde lippen.

‘Je bent het mooiste meisje van Genua.’

‘Zeg je dat altijd tegen je eigen spiegelbeeld?’

‘Wat doe je hier?’

‘Je leeft te veel in je fantasie.’

‘Ik heb altijd alleen van jou gehouden.’<sup>36</sup>

Het feit dat dat het mooiste meisje van Genua steeds weer in verband met een spiegel optreedt, ondersteunt de indruk van de lezer dat ze niet te vatten is, alsof ze een spook was dat alleen maar in het hoofd van het hoofdpersonage bestaat. Tegelijk geeft de geciteerde passage het idee weer dat onze eigen identiteit niet

---

<sup>34</sup> Pfeijffer (2013), p. 21.

<sup>35</sup> Pfeijffer (2013), p. 94.

<sup>36</sup> Pfeijffer (2013), p. 303.

van de identiteit van anderen te scheiden is omdat we alleen door middel van projectie een beeld van onszelf en anderen kunnen maken. Nog duidelijker en explicieter wordt deze gedachte in het volgende citaat uitgedrukt: ‘Liefde is als een spiegel. Je ziet je eigen tronie in het verrukte gezicht van de ander. Je hoopt dat de ander zich in jou gespiegeld ziet, terwijl je je eigen hunkering projecteert op de leegte van haar verbaasde ogen.’<sup>37</sup>

Het verhaal sluit in dit opzicht heel nauw bij de postmoderne visie op identiteitsvorming aan. Volgens deze visie creëert een mens zijn eigen identiteit door anderen te imiteren. Het eigen zelfbeeld en het beeld van de andere gaan daarbij voortdurend in elkaar over zodat je niet meer kunt uitmaken waar de grens tussen het eigen ik en de ander loopt. Het origineel wordt een kopie en de kopie wordt het origineel.<sup>38</sup> Als we aan onze eigen identiteit alleen door middel van taal een vorm kunnen geven – zoals de postmoderne theorie stelt – is het niet verrassend dat deze gedachte in de trant van de intertekstualiteitstheorie zit. Alles wat we waarnemen krijgt pas daardoor een betekenis dat we het inbedden in een oneindig net van teksten waarvan de betekenis zelf weer door hun relatie met andere teksten tot stand komt.<sup>39</sup>

Vanuit deze gedachte is ook te verklaren waarom volgens Bart Vervaeck personages in postmoderne romans vaak met elkaar versmelten. Deze versmelting wordt daarbij door middel van metaforen uitgedrukt.<sup>40</sup> Ook in *La Superba* versmelten het hoofdpersonage en het ‘mooiste meisje van Genua’ met elkaar. Helemaal aan het eind, in de allerlaatste alinea van het boek, wordt het hoofdpersonage gevraagd wat hij ziet als hij naar zichzelf in de spiegel kijkt. Zijn antwoord is: ‘het mooiste meisje van Genua’<sup>41</sup>. Op deze plek wordt de tweede reden duidelijk waarom het ‘mooiste meisje van Genua’ geen naam heeft. Door geen eigen identiteit te hebben – deze kan tenminste niet worden *benoemd* – is het mogelijk dat het hoofdpersonage met haar kan samenvallen, dat hun identiteiten niet meer te scheiden zijn.

---

<sup>37</sup> Pfeijffer (2013), p. 44.

<sup>38</sup> Zie Vervaeck (1999), p. 66.

<sup>39</sup> Zie Murath, Clemens. ‘Intertextualität und Selbstbezug – Literarische Fremderfahrung im Lichte der konstruktivistischen Systemtheorie’. In: Anne Fuchs en Theo Harden (red.). *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Winter 1995, p. 4.

<sup>40</sup> Zie Vervaeck (1999), p. 69.

<sup>41</sup> Pfeijffer (2013), p. 348. De implicaties van dit citaat voor de vervaging van gender-grenzen worden in hoofdstuk 4.2. behandeld.



De vervorming en weglating van eigennamen heeft als effect dat de naam zijn functie als identiteitssignaal verliest. In plaats van iemands identiteit eenduidig te benoemen, kan een benaming zelfs ervoor zorgen dat twee personages met elkaar lijken te versmelten. In het geval van *La Superba* wordt dit door de benaming ‘het mooiste meisje van Genua’ duidelijk. Alteriteit is volgens Vervaeck dus een cruciaal kenmerk van postmoderne personages: ‘Het zelf bestaat alleen als ander die steeds verandert, zodat elke vorm van identiteit altijd op het punt staat te verdwijnen.’<sup>42</sup> Uiteindelijk wordt door de gelijkenis tussen de voornamen van auteur en hoofdpersonage de fictionalisering van het eigen ik in *La Superba* niet belemmerd maar veeleer beklemtoond.

### 3.3. Tekststructuur en verhaalniveaus

De structuur van *La Superba* herinnert vaag aan die van een briefroman. Het verhaal wordt verteld door een ik-verteller die ‘notities’ aan een niet nader bepaalde vriend stuurt. In deze notities gaat het hoofdzakelijk om de belevenissen van de ik-verteller in zijn nieuwe woonplaats Genua. Als ‘brieven’ zijn de notities echter nauwelijks te herkennen. Er is bijna nooit een formeel aanhef of een briefafsluiting in de tekst te vinden. Dat er überhaupt een geadresseerde is, blijkt slechts uit passages als de volgende: ‘Het spijt me, mijn vriend, dat ik een tijdje niets van mij heb laten horen. Ik had even verlof genomen van mijn plezierige plicht om jou door middel van deze notities op de hoogte te houden van mijn wederwaardigheden in het labyrint van mijn nieuwe stad [...]’<sup>43</sup>

Een van de hoofdkenmerken van een autobiografie is de spanning die tussen de verschillende functies van het voornaamwoord ‘ik’ ontstaat: telkens als de verteller het voornaamwoord ‘ik’ gebruikt, verwijst hij daarmee aan de ene kant naar zichzelf als sprekende instantie (‘het schrijvende ik’) maar tegelijk ook naar zichzelf als object (‘het beschreven ik’).<sup>44</sup> De impliciete structuur van het boek – dus het inbedden van het verhaal in het kaderverhaal van iemand die brieven naar een vriend schrijft – maakt het mogelijk om de temporele afstand

---

<sup>42</sup> Vervaeck (1999), p. 70.

<sup>43</sup> Pfeijffer (2013), p. 92.

<sup>44</sup> Zie Wagner-Egelhaaf (2005), p. 11.

tussen het schrijvende ik en het beschrevene zo klein mogelijk te houden. Dat er maar weinig tijd tussen de beschreven gebeurtenissen en het schrijven zelf is verstreken, wordt door woorden gesuggereerd die naar een bepaald tijdstip in het recente verleden verwijzen: ‘*Vanochtend* heb ik bij de Via della Maddalena iemand gezien die bestolen was. “Al ladro!” riep hij. “Al ladro!” [eigen cursivering]’<sup>45</sup>

Door deze suggestie van onmiddellijkheid worden typische problemen van het autobiografische schrijven voorkomen. Denk bijvoorbeeld aan de onbetrouwbaarheid van het geheugen of een persoonlijke evolutie die de identificatie met het vroegere ik moeilijk maakt. De kleine temporele afstand tussen gebeuren en schrijven is tegelijk ook een middel om de spanning in het boek in stand te houden. De verteller weet immers niet welke gevolgen bepaalde gebeurtenissen voor de toekomst hebben. Daardoor kan informatie stukje bij beetje worden vrijgegeven. Dit stijlmiddel heeft ook het effect dat de verteller situaties niet meteen juist kan inschatten. Pas aan het eind van het verhaal wordt bijvoorbeeld blootgelegd dat het afgehakt been dat het hoofdpersonage op straat vindt, niet van een vrouw maar van een man is.<sup>46</sup> Door deze wending wordt de lezer indirect ook op de arbitraire, veranderlijke relatie tussen signifiant (een kous in dit geval) en signifié (‘vrouw’) attent gemaakt.

Het ‘beschreven ik’ is temporeel (en existentieel) niet alleen van het ‘schrijvende ik’ te scheiden, maar kan zelf nog een keer in drieën worden gesplitst. Naast het verhaal over een recent verleden, zijn er ook passages waarin de ik-verteller zijn eigen schrijfproces beschrijft of de ‘vriend’ direct aanspreekt. Op zulke momenten gaat het verhaal meestal in het presens over zoals in het volgende citaat waarin de verteller zijn eigen schrijven becommentarieert:

Gisteren viel er een dun laagje sneeuw in Genua. [...] Wie nog op straat was, was een zonderling of een buitenlander. Een dakloze of een Senegalees die tegen beter weten in probeert paraplu’s te verkopen voor vijf euro aan niet-bestaande toeristen. Een natte, koude wind slaat door de verlaten stegen. Ik merk dat ik zonder reden ben overgegaan in de tegenwoordige tijd. Dat is omdat ik het fucking koud heb. Ik schrijf dit in

---

<sup>45</sup> Pfeijffer (2013), p. 11.

<sup>46</sup> Zie Pfeijffer (2013), p. 316.

de rookruimte van de Britannia, een foute Engelse pub, waar ik alleen kom omwille van de rookruimte.<sup>47</sup>

Zulke metanarratieve passages waarin een ik-verteller zijn eigen schrijfproces beschrijft, laten gewoonlijk de indruk ontstaan dat we als lezer als het ware over de schouder van de auteur kunnen meekijken waardoor de afstand tussen auteur en lezer schijnbaar wordt verkleind. Ook het zelfkritische commentaar over het gebruik van de tegenwoordige tijd versterkt de indruk van authenticiteit en eerlijkheid. In het hoofdstuk over metacommentaar zal ik tonen dat deze indruk uiteindelijk door de tekst zelf weer verstoord wordt. Hetzelfde geldt voor de roman die de verteller op basis van zijn notities over zijn leven in Genua wil schrijven. Op het eerste gezicht lijkt ook deze roman autobiografisch bedoeld zoals uit het volgende citaat blijkt:

De roman zal ook moeten gaan over mijn eigen fantasie om hier in dit middeleeuwse labyrint mijn langgekoesterde droom waar te maken van een jaloersmakend rijk en zorgeloos mediterraan bestaan te midden van ware en authentieke mensen die de kunst nog niet hebben verleerd om uitsluitend belang te hechten aan datgene wat er werkelijk toe doet: geur, smaak, elegantie en een vanzelfsprekende, nobele manier van leven.<sup>48</sup>

Uiteindelijk zal blijken dat de toekomstige roman in eerste instantie een middel is om met de verhouding tussen de verschillende teksten te spelen en zodoende de autobiografische illusie van referentialiteit in vraag te stellen.<sup>49</sup>

### **3.4. Buiten- en intertekstuele verwijzingen**

Verwijzingen naar herkenbare feiten uit de buitentekstuele werkelijkheid zijn gewoonlijk een typisch echtheidssignaal. Door de lezer informatie te geven die deze kan controleren, kan de auteur zijn verhaal een realistisch aandoende kleur geven.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Pfeijffer (2013), p. 276/277.

<sup>48</sup> Pfeijffer (2013), p. 93.

<sup>49</sup> Zie hoofdstuk 3.8.

<sup>50</sup> Zie Missinne (2013), p. 151.

Als de ik-verteller van *La Superba* zich aan het eind van het verhaal met zijn economische ondergang geconfronteerd ziet, vertelt hij van zijn plan om zijn ondergang met een brief aan de inspecteur der directe belastingen af te wenden. Afgezien van het blijkbaar ironische commentaar wat betreft het autobiografische karakter van deze brief, lijkt hij daarbij naar twee echt bestaande tijdschriften te verwijzen:

In het meest waarschijnlijke geval mag ik al blij zijn als ik mijn brief aan de inspecteur der directe belastingen, het waarste en meest autobiografische document dat ik ooit heb geschreven, als curiosum voor twee tientjes kan slijten aan een literair tijdschrift als *De Liegende Hond* of *Het Brakke Konijn*. Waarna beslag zal worden gelegd op mijn bezittingen.<sup>51</sup>

Wie als lezer nakijkt of deze tijdschriften inderdaad bestaan, zal te weten komen dat ze eigenlijk *De Brakke Hond* en *Het Liegende Konijn* heten. De verruiling van de bijvoeglijke naamwoorden parodieert als het ware het gebruik van realia in boeken die tot een referentiële lectuur aanzetten. Terwijl zulke verwijzingen gewoonlijk de functie hebben om de lezer van de echtheid van het verhaal te overtuigen, wordt deze functie hier in haar tegendeel veranderd.

Een omkering van de eigenlijke functie gebeurt ook als de ik-verteller in een andere tekstpassage naar zijn eerder gepubliceerde boek *Het ware leven, een roman* verwijst.<sup>52</sup> De lezer kan controleren dat de reële auteur Pfeijffer deze roman inderdaad heeft geschreven en zou in dit feit misschien een bevestiging voor de identiteit tussen de auteur en de ik-verteller zien. Maar wie de inhoud van het boek kent, zal snel begrijpen dat deze zelfverwijzing eerder averechts werkt. *Het ware leven, een verhaal* speelt immers zelf een spel met de grenzen tussen werkelijkheid en fictie. Toon Horsten van *De Standaard* omschrijft de kwintessens van *Het ware leven, een roman* bijvoorbeeld als volgt: ‘Elk verhaal is een illusie, elk inzicht een fantasie.’<sup>53</sup> Daarnaast schrijft Wineke de Boer van de *Volkscrant* in haar recensie: ‘Het is een kunstige constructie waarin fictie en werkelijkheid dooreen lopen – als het al niet 2006 was zou je zoiets postmodern

---

<sup>51</sup> Pfeijffer (2013), p. 334-335.

<sup>52</sup> Zie Pfeijffer (2013), p. 292.

<sup>53</sup> Horsten, Toon. ‘Het ware leven is elders’. *De Standaard*, 06 oktober 2006. (<http://www.standaard.be/cnt/g5i12q6ed>)

noemen.<sup>54</sup> Pfeijffer heeft ‘zichzelf’ in deze roman trouwens ook in zijn rol als schrijver laten optreden. Wie beide romans heeft gelezen, zal daarom vanwege deze naamsidentiteit een verband tussen de romans leggen en het ene boek steeds met oog op het andere interpreteren.<sup>55</sup>

Lut Missinne heeft in haar boek *Oprecht gelogen* al beschreven hoe werken binnen het oeuvre van een auteur de interpretatie van andere teksten kunnen beïnvloeden. Expliciet autobiografische teksten kunnen bijvoorbeeld hun authentiek aandoende sfeer aan andere, ook fictionele teksten doorgeven terwijl andersom een fictieel werk het werkelijkheidseffect van niet-fictionele teksten kan verstoren. Het netwerk van zulke interrelaties wordt ook als ‘autobiografische ruimte’ beschreven.<sup>56</sup> In het geval van *La Superba* en *Het ware leven, een roman* hebben we echter met twee romans te maken die beide als sterk metafictioneel kunnen worden beschouwd en daarom het effect van het andere boek maar versterken.

### 3.5. Detaillering

Zoals eerder gesteld, staat elk teken van referentialiteit in *La Superba* uiteindelijk in dienst van de fictionalisering. Net als de naamsidentiteit en het gebruik van realia die gewoonlijk tot een referentiële lectuur aanzetten, perverteren ook gedetailleerde beschrijvingen in *La Superba* deze functie. Op het eerste gezicht zou je bijvoorbeeld de gedetailleerde beschrijving van Genua als teken van referentialiteit kunnen beschouwen. Het wegennet van de stad wordt zo nauwkeurig beschreven dat het bijna onmogelijk lijkt dat de auteur er niet eens zelf gewoond heeft:

De straat die klimt en daalt heet Salita Pollaiuoli. Als je vóór San Donato naar rechts durft, kom je op Via San Bernardo. Dan is het hemelsbreed nog maar een meter of vijftig naar de Torre dei Embriaci, waar een goede

---

<sup>54</sup> Boer, Wineke de. ‘Het ware leven’. *De Volkskrant*, 13 oktober 2006. (<http://www.volkskrant.nl/recensies/het-ware-leven~a3855300/>)

<sup>55</sup> Zie Missinne (2013), p. 37.

<sup>56</sup> Zie Missinne (2013), p. 35-37.

bar zit. Maar probeer het maar te vinden. Probeer het maar eens. Ik ben benieuwd of ik je ooit nog terugzie.<sup>57</sup>

Wie als lezer zich heeft geïnformeerd over de auteur, weet dat Pfeijffer inderdaad in Genua leeft. Zoals in het citaat echter naar voren komt, is Genua een labyrint waar je makkelijk verdwalen kunt. Het onoverzichtelijke net van stegen is geen toevallige omstandigheid, maar wordt steeds weer als metafoor voor de fantasie gebruikt. Daarbij wordt het niet eens aan de lezer overgelaten om deze metafoor te interpreteren. De ik-verteller wijst er met oog op zijn nog te schrijven roman zelf op: ‘Een van de centrale thema’s zal toch moeten worden dat verschillende personages, waaronder de ik-figuur, op verschillende manieren verdwalen in hun fantasie van een nieuw en beter leven, zoals toeristen verdwalen in het labyrint van steegjes.’<sup>58</sup>

Dat de mate van detaillering geen signaal voor referentialiteit is, maar juist de fictionele status van het verhaal beklemtoont, wordt ook in het volgende citaat duidelijk waar de grenzen van de realiteit blijkbaar zijn overschreden:

Daar [in de wijk Maddalena] zijn van dat soort pleintjes, zoals Piazza della Lepre, Piazza delle Oche en Piazza della Posta Vecchia, pleintjes zo groot als een parkeerplaats, die zich elke nacht op mysterieuze wijze op een andere plek bevinden. Daar zijn barretjes, maar ook die verwisselen van plaats. De kunst is om de straatjes te betrappen tijdens hun nachtelijke verschuivingen. Maar het gebeurt onhoorbaar en heel snel. Of juist heel langzaam. Dat weet ik nog steeds niet.<sup>59</sup>

Wat op het eerste gezicht een fantastische beschrijving lijkt die aan de verschuivende trappen in de toverschool Zweinstein uit *Harry Potter* herinnert, kan als metafoor worden beschouwd voor de onbestendigheid van identiteiten. Wie wij zijn, hangt er immers van af hoe we ons zelf in het netwerk van teksten en betekenissen positioneren. Aangezien de intertekstualiteitstheorie in navolging van Julia Kristeva echter van een oneindige pluraliteit van intertekstuele relaties uitgaat, moet semiose – en uiteindelijk ook identiteitsvorming – als een oneindig

---

<sup>57</sup> Pfeijffer (2013), p. 20.

<sup>58</sup> Pfeijffer (2013), p. 156. Meer over metafiction in hoofdstuk 3.8.

<sup>59</sup> Pfeijffer (2013), p. 59-60.

proces worden beschouwd.<sup>60</sup> En zoals intertekstuele relaties kunnen veranderen, verschuiven ook de straten in het labyrint van Genua.

### 3.6. Onwaarschijnlijke en fantastische elementen

Wie als lezer op basis van de naamsidentiteit of de mate van detaillering zich toch eens afvraagt of er iets ‘waars’ in het verhaal zit, wordt uiterlijk dan wantrouwig als het vertelde erg onwaarschijnlijk wordt. Wat iemand als ‘onwaarschijnlijk’ acht, hangt uiteraard van de levens- en leeservaringen af die een lezer heeft gemaakt. Op basis van deze ervaringen activeert hij een passend *script*. Zijn ervaringen gaan dus met bepaalde verwachtingen gepaard hoe een tekst zal ontwikkelen. Deze verwachtingen aan het verhaal beïnvloeden niet alleen zijn interpretatie van de tekst maar ook zijn oordeel wat betreft de waarschijnlijkheid. Als elementen van het verhaal niet overeenstemmen met de ervaringen die een lezer in zijn hoofd als ‘reëel’ heeft opgeslagen, zal hij twijfel koesteren of het vertelde werkelijk gebeurd is. Als logisch gevolg ervan zal hij het autobiografische script verwerpen en een fictioneel script activeren.<sup>61</sup> Als scripts ook op culturele en sociale gewoontes zijn gebaseerd, kan worden aangenomen dat lezers vergelijkbare scripts delen. In het geval van *La Superba* worden deze verwachtingen in hoge mate tegengewerkt.

Al het begin van het verhaal is volstrekt onverenigbaar met de ervaringen van de lezer wat betreft sociaal en cultureel gedrag. Het hoofdpersonage vindt op straat een afgehakt been (waarvan hij aanneemt dat het een vrouwenbeen is omdat er een kous omheen zit), neemt het mee naar huis en heeft daar seks met dit been.<sup>62</sup> Dat dit gedrag op zichzelf beschouwd al erg onwaarschijnlijk is – seks met dode lichaamsdelen is zeker een van de grootste culturele taboes –, wordt nog daardoor overtroffen dat een autobiograaf zijn notities over zo’n gebeurtenis zeker niet zou publiceren.<sup>63</sup> Hier worden dus niet alleen de culturele ervaringen van de

---

<sup>60</sup> Zie Pfister, Manfred. ‘Konzepte der Intertextualität’. In: Ulrich Broich en Manfred Pfister (red.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, p. 9.

<sup>61</sup> Zie Missinne (2013), p. 132 en 138.

<sup>62</sup> Zie Pfeijffer (2013), p. 15-27.

<sup>63</sup> De beslissing van de ik-verteller deze scène niet in zijn toekomstige roman te verwerken (zie Pfeijffer (2013), p. 51 en p. 317), heeft een ambivalent effect: aan de ene kant voldoet het gedrag van de ik-verteller weer aan de sociale conventies, aan de andere kant wordt daardoor de

lezer grondig doorkruist maar ook zijn ervaringen met het genre autobiografie. Een autobiografisch script is dus niet meer toepasbaar. Aangezien elementen van een tekst die blijkbaar niet met de werkelijkheid overeenstemmen, ook de waarschijnlijkheid van ‘neutrale’ elementen in een autobiografische boek in vraag stellen, is de lezer voldoende ervoor gewaarschuwd het hele boek autobiografisch te lezen.<sup>64</sup>

De onwaarschijnlijkheid van de scène met het been wordt op het eerste gezicht door blijkbaar ingebeelde elementen onderstreept:

Ik streeelde de rondingen van haar voet, haar hiel, wreef en enkel. Zachtjes kneep ik in elke teen. ‘Je hebt zulke kleine teentjes,’ zei ik. Ze begon te lachen. Het kietelde. [...] We waren voor elkaar gemaakt. ‘Dat zeg je vast tegen alle vrouwen.’ Ik antwoordde niet. Tergend traag trok ik mijn hand langs de binnenkant van haar been omhoog naar haar dij. Zij begon te kreunen. ‘Wat doe je?’ fluisterde ze zacht.<sup>65</sup>

Het feit dat de vrouw die hier aan het woord komt, slechts een product van zijn fantasie kan zijn, hoeft niet eens de illusie van een referentieel verhaal verstoren. Zelfs de onwaarschijnlijkste gebeurtenissen tasten niet per se het werkelijkheidseffect van een verhaal aan, als aan het eind duidelijk wordt dat we met een droom, een fantasie of een verhaal binnen het eigenlijke verhaal te maken hebben. Stel dat een personage van een droom vertelt die hij ’s nachts heeft gehad. Niemand zou alleen op basis daarvan aan de referentialiteit van het gehele verhaal gaan twijfelen. Wel wordt door de thematisering van verbeelding op de alomtegenwoordigheid van fantasie gewezen waardoor uiteindelijk ook de waarschijnlijke elementen van een verhaal onder druk komen te staan.

De betrouwbaarheid van de verteller wordt deels daardoor hersteld dat hij zijn eigen fantasie expliciet als zodanig te herkennen geeft en zijn uitwaaiende fantasie aan zijn beroep als dichter toeschrijft:

Ik leef te veel in mijn fantasie. En zie wat ervan komt. Problemen komen ervan. Sperma op een afgerukt en wegrottend ledemaat komt ervan. Wat

---

gelijkvormigheid suggererende verhouding tussen de notities en de toekomstige roman in vraag gesteld. Zie ook hoofdstuk 3.3.

<sup>64</sup> Zie Missinne (2013) p. 139.

<sup>65</sup> Pfeijffer (2013), p. 26-27.



een toestand. Wat een vernedering. Hoe heb ik mij zo kunnen laten meeslepen? Natuurlijk maakt het ook deel uit van mijn beroep om mij een zo levendig mogelijke voorstelling te maken van de gedachten en beweegredenen van anderen en om desnoods uit het niets personages te scheppen naar mijn beeld in wie ik mij zo levendig kan verplaatsen dat ze van vlees en bloed worden en ik een geloofwaardig portret van hen kan maken op papier, maar dat wil nog niet zeggen dat ik ook zonder pen in de hand in mijn eigen spoken moet gaan geloven en aan een been genoeg heb om het andere er wijdbeens naast te denken en een complete gewillige minnares bij elkaar te zuchten met wie ik mij kreunend verenig. Dat brengt mij nog eens een keer in de problemen. Sterker nog, dat was al zo.<sup>66</sup>

Het is natuurlijk een spel met het vuur als je de verbeelding als basis van het schrijven thematiseert en tegelijk geloofwaardig wilt blijven. Maar het boeiende van het verhaal over het been is de vraag waarop het de lezer ook nog wijst. Je kunt de fantasie over het been immers niet alleen als teken voor de verbeeldingskracht van een dichter lezen maar ook als metafoor voor het gedrag van de *lezer*. Dit wordt nog duidelijker als je de volgende passage leest:

Het probleem met complete meisjes is dat ze je fantasie kunnen verstoren. Er is lekker veel lichaam voorhanden om te bepotelen, maar in feite doe je precies hetzelfde als wanneer je enkel één been tot je beschikking zou hebben. Je laaft je aan haar huid terwijl haar wegsmeltende gedachten jouw gedachten zijn. Je kreunt haar je eigen zuchten in de mond. Je maakt een beeld van haar en verwacht van haar dat ze daaraan voldoet. Hoe beter ze erin slaagt om samen te vallen met je onuitgesproken fantasie, hoe beter ze is.<sup>67</sup>

De hier net geciteerde passage gaat in eerste instantie over seksuele fantasie maar tegelijk is de inhoud ook op het thema autobiografie toepasbaar. In hoofdstuk 3.5. werd aangetoond dat detaillering een realistisch aandoende kleur aan een autobiografische tekst kan geven. Maar als er te veel details zijn, wordt de illusie van een echtgebeurd verhaal volgens Lut Missinne eerder verstoord dan

---

<sup>66</sup> Pfeijffer (2013), p. 28.

<sup>67</sup> Pfeijffer (2013), p. 44.

gesteund.<sup>68</sup> Bovendien vult de lezer de gaten die iedere tekst heeft, vanuit zijn eigen lees- en levenservaringen zelf in.<sup>69</sup> Op die manier draagt de lezer zelf bij het ‘schrijven’ van een tekst bij, in die zin dat hij zelf het kader van betekenissen bepaalt die een tekst kan hebben. De lezer wordt in het boven aangehaalde citaat dus impliciet op zijn eigen actieve rol tijdens de lectuur van een boek gewezen. Daardoor wordt uiteindelijk ook het authentieke karakter van een autobiografie als receptieeffect gedemaskeerd.

### 3.7. Focalisatie

Terwijl er in het vorige hoofdstuk elementen van het verhaal aan bod kwamen die slechts onwaarschijnlijk zijn, worden nu tekstelementen besproken die vanwege de erin voorkomende focalisatie de lezer zonder twijfel op de fictionele status van de tekst wijzen. Als voorbeeld dient een lange passage uit *La Superba*:

Ik maakte zogenaamd zomaar een wandelingetje, met mijn hand in mijn broekzak. Het was prachtig weer, maar we weten allemaal donders goed waarnaartoe ik op weg was. Het was het witte uur na het middagmaal, de blanke pagina waarop hooguit iets met potlood wordt gekriebeld in geheimschrift, iets om onmiddellijk weer uit te gummen zodra de rolluiken omhoog worden getrokken en het leven opnieuw zwart op wit een aanvang neemt met bonnetjes, bestellingen en bezwaarschriften. Vooralsnog lag de stad wat te dommelen en uit te buiken in haar dromende stegen, die achteloos, met een zachte zucht hun ligging veranderden, zoals een vrouw zich loom omdraait op de divan waarop zij na het digestief is gaan liggen. Opeens leidden alle stegen naar Maddalena. Zij woont daar vlakbij, in Palazzo Spinola vier eeuwen geleden, tussen de glorie en luister van de familie waar zij zich binnen heeft weten te trouwen. Portretten van doges en admiraals kijken met donkere blikken van eeuwenoude geilheid neer op haar lichaam. Soms, op dit uur dat het paleis slaapt en de mannen op zee zijn of waar ze ook zijn, kleedt zij zich uit voor het manshoge staatsieportret van de

---

<sup>68</sup> Zie Missinne (2013), p. 147.

<sup>69</sup> Zie Missinne (2013), p. 152.

kardinaal. Straks moet ze weer aanzitten en zwijgen. Verder heeft zij niets te doen. Ze heeft veel personeel. Zo ligt ze op haar rustbed, en staart naar het plafond waarop een scène is geschilderd van halfnaakte Romeinen die naakte Sabijnse maagden ontvoeren. Was ze maar een Sabijnse maagd. Haar man, de doge, zegt dat ze alles zullen verliezen als ze de oorlog zullen verliezen en dat hij daarom vaak van huis is. ‘Zelfs mijn kleren?’ had ze gevraagd. ‘Ja, zelfs uw kleren,’ had hij geantwoord, waarna hij met een ernstig gezicht naar buiten was gelopen om verder te gaan met zijn oorlog. Tegen wie was het ook al weer? Ze heeft geen idee en het kan haar ook niet zoveel schelen, zolang ze haar de kleren maar van het lijf rukken. Pisa waarschijnlijk, of anders Venetië. Het is altijd oorlog met Pisa of Venetië. Of misschien wel met de Fransen. Zouden de Franse soldaten ook halfnaakt zijn wanneer ze de vrouwen van Genua komen ontvoeren? Het zou haar niets verbazen, want ze heeft veel gehoord over de Fransen. Brute beesten zijn het, zonder enig respect voor de eer van een dame. Dat heeft haar man haar vaak verteld, om daaraan toe te voegen dat ze geen verstand heeft van staatszaken. Ze heeft er genoeg verstand van om te hopen dat Genua eindelijk eens een oorlog zal verliezen, bij voorkeur van de Fransen. Door het open raam van haar kamer hoort ze ver onder haar in de steeg een vrouw gillen als een biggetje aan het spit. Brute beesten zijn het, o, brute beesten.<sup>70</sup>

In deze passage gebeurt er voor de lezer iets raars. Het retrospectieve verhaal vanuit het ik-perspectief gaat plotseling over in een ander verhaal, een apart verhaal dat van het eigenlijke verhaal in meerdere opzichten verschilt. Ten eerste is er een thematische verschuiving. Het eigenlijke verhaal gaat over in een verhaal over de echtgenote van een rijke doge, die vier eeuwen geleden in Genua heeft geleefd. Deze twee verhalen zijn op stilistisch niveau slechts door middel van een metafoer met elkaar verbonden. Het beeld dat de sfeer van de dag metaforisch weergeeft (‘zoals een vrouw zich loom omdraait op de divan waarop zij na het digestief is gaan liggen’), wordt als het ware tot leven gewekt in het ingebedde verhaal.

Wat daarbij duidelijk opvalt, is de verandering in de focalisatie. Terwijl de eerste zin ‘Ik maakte zogenaamd zomaar een wandelingetje’ nog volledig in het schema van een ik-verteller past die de gebeurtenissen vanuit zijn eigen

---

<sup>70</sup> Pfeijffer (2013), p. 66-67.

perspectief beschrijft, verdwijnt in het ingebedde verhaal de interne focalisatie van het hoofdpersonage. Door middel van vrije indirecte rede worden nu de gedachten van de vrouw weergegeven. ‘Was ze maar een Sabijnse maagd’, is daar een voorbeeld van. De verteller van het hoofdverhaal kan natuurlijk onmogelijk weten wat een ander personage dat bovendien vier eeuwen geleden geleefd heeft, toen gedacht en gevoeld heeft. Als homodiëgetische verteller is hij immers aan zijn eigen waarneming gebonden.

De fictionalisering van het ingebedde verhaal komt echter minder daardoor tot stand dat de verteller van dingen vertelt die hij logisch gezien niet kan weten. Het lijkt er eerder op alsof er een helemaal nieuwe verteller aan het woord komt. Zijn identiteit is voor de lezer niet te achterhalen want anders dan bij een gewoon intradiëgetisch verhaal is er geen logische inbedding in het kaderverhaal waarbij een personage van het extradiëgetische niveau als verteller van het intradiëgetische verhaal optreedt. De nieuwe verteller weet bovendien blijkbaar niet meer dan de vrouw weet. Dit wordt duidelijk in zinnen als ‘op dit uur dat het paleis slaapt en de mannen op zee zijn *of waar ze ook zijn* [eigen cursivering]’. Tegelijk is hij ondanks de interne focalisatie van de vrouw niet identiek met haar. Hij gebruikt immers ook buiten de vrije indirecte rede het voornaamwoord ‘zij’ in plaats van ‘ik’ zoals in de zin: ‘Zij woont daar vlakbij, in Palazzo Spinola vier eeuwen geleden, tussen de glorie en luister van de familie waar zij zich binnen heeft weten te trouwen.’ De verteller is dus geen deel van het verhaal, noch van het hoofdverhaal noch van het ingebedde verhaal.

Dat de verteller van het ingebedde verhaal niet gelijk is aan de verteller van het hoofdverhaal wordt verder duidelijk in het verkozen tijdsperspectief. Terwijl de verteller van het hoofdverhaal de gebeurtenissen retrospectief weergeeft, is er in het ingebedde verhaal geen temporele afstand tussen vertellen en gebeuren merkbaar. Behalve de dialoog met de echtgenoot wordt de hele episode in het presens verteld zodat er een sterke indruk van onmiddellijkheid ontstaat.

De meerstemmigheid die door deze tekst ontstaat, is natuurlijk in strijd met het klassieke autobiografische pact dat op het extradiëgetische niveau geen vertelstemmen behalve die van het hoofdpersonage toelaat. Maar juist daardoor dat er twee verschillende vertellers optreden, wordt de betrouwbaarheid van de eigenlijke verteller niet per se aangetast. Wel moet de lezer zich afvragen welke

functie een blijkbaar fictioneel verhaal binnen een ander verhaal heeft. Ook hier is een ‘besmettingseffect’ denkbaar: als één deel van het gehele boek fictioneel is, dan geldt misschien hetzelfde voor de rest.

### 3.8. Metacommentaar

Als metacommentaar kunnen we alle commentaren van een tekst beschouwen die naar eigenschappen van de tekst zelf verwijzen. Deze zelfreferentialiteit kan onder andere betrekking hebben op de tekst als fictio of op zijn status als fictum. In het eerste geval kunnen we ook van metanarrativiteit spreken: de tekst thematiseert het feit dat het verhaal een literair product is. De thematisering van de tekst als fictio hoeft niet per se de geloofwaardigheid van het verhaal in vraag te stellen, soms wordt deze illusie zelfs gesteund door het schrijfproces te behandelen. Op dit punt verschilt metanarrativiteit van metafictionaliteit: metafictionaliteit reflecteert per definitie het feit dat een tekst verzonnen is, dat hij niet met de werkelijkheid overeenstemt. In dat geval hebben we het met de status van een tekst als fictum te maken.<sup>71</sup>

Een andere mogelijkheid om verschillende aspecten van metacommentaar te onderscheiden, is de onderscheiding van expliciete en impliciete metacommentaar: expliciete metacommentaar komt bijvoorbeeld voor als de verteller of een personage het schrijfproces of de fictionaliteit van het verhaal direct becommentarieert. In het geval van impliciete metacommentaar moet de zelfreferentialiteit door de lezer als het ware ‘ontdekt’ en geïnterpreteerd worden. Werner Wolf heeft over impliciete metafiction geschreven dat de zelfreferentialiteit van de tekst uit de ‘showing’ / enscenering van fictionaliteit blijkt terwijl expliciete metafiction de eigen fictionele status met woorden thematiseert.<sup>72</sup> Een impliciet metafictioneel effect kan bijvoorbeeld tot stand komen als een verhaal in zichzelf tegenstrijdig is. In dat geval lijkt het alsof de tekst zelf zijn eigen fictionaliteit prijsgeeft waardoor het illusieverstorende effect voor het hele verhaal

---

<sup>71</sup> Zie Nünning, Ansgar. ‘On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary’. In: John Pier (red.). *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlijn: Walter de Gruyter 2004, p. 16.

<sup>72</sup> Zie Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer 1993, p. 226.

veel groter en dwingender is dan bij expliciete vormen van metafiction.<sup>73</sup> Alle tekstelementen die in de vorige hoofdstukken werden behandeld, kunnen trouwens ook als een vorm van impliciete metafiction worden beschouwd aangezien ze door middel van naamsveranderingen, onwaarschijnlijke gebeurtenissen, onmogelijke focalisatie etc. de fictionaliteit van het verhaal blootleggen.

Een speciale vorm van impliciete metacommentaar zijn spiegelingen. Een voorbeeld hiervan is *mise en abyme*. Volgens Michael Scheffel duidt dit begrip een methode aan waarbij een binnenverhaal een kaderverhaal letterlijk en oneindig herhaalt. Als *mise en abyme* in deze enge definitie in een tekst voorkomt, wordt de illusie van een referentieel verhaal onvermijdelijk verstoord. In de ruime definitie van het begrip kunnen we *mise en abyme* ook als een herhaling beschouwen waarbij het binnenverhaal en het kaderverhaal in geen letterlijke en oneindige verhouding tot elkaar staan maar een inhoudelijke similariteit vertonen.<sup>74</sup> Een belangrijke voorwaarde voor ‘spiegeling’ blijft echter dat het spiegelende verhaal op een ander niveau moet zijn gesitueerd dan het gespiegelde. Verschillende niveaus kunnen extra- en intradiëgetische niveaus zijn maar ook realiteit en fictie.<sup>75</sup> Als de spiegeling zichzelf niet letterlijk en oneindig weerkaatst, hoeft de illusie van een echtgebeurd verhaal niet worden verstoord, integendeel: door de herhaling kan op microniveau een concreet voorbeeld worden gegeven voor een bepaalde boodschap op macroniveau. De overtuigingskracht van het verhaal wordt daardoor niet verzwakt, maar eerder versterkt. Niettemin wijzen ook alle vrije varianten van *mise en abyme* op de eigen kunstmatigheid, op de tekst als fictio.<sup>76</sup>

In *La Superba* komen zowel expliciete als impliciete vormen van metacommentaar voor waarbij beide vormen de tekst als fictio en/of als fictum blootleggen. Om de ambivalente werking van metacommentaar in het geval van *La Superba* aan te tonen, zal ik eerst een metanarratief citaat aanhalen dat de indruk van een echtgebeurd verhaal op het eerste gezicht steunt:

---

<sup>73</sup> Zie Wolf (1993), p. 235.

<sup>74</sup> Zie Scheffel, Michael. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997, p. 75-76.

<sup>75</sup> Zie Wolf (1993), p. 296.

<sup>76</sup> Zie Wolf (1993), p. 298-299.

Bijna alles wat je van mij te lezen krijgt, heb ik daar [bij de Bar met de Spiegels] geschreven, op dat déhors met zijn donkergroene tafeltjes aan Salita Pollaiuoli met uitzicht op haar. Misschien is het daarom dat ik het zo vaak over haar heb. Misschien is het daarom dat ik je zoveel schrijf, mijn vriend. Wees haar maar dankbaar.<sup>77</sup>

Door het eigen schrijfproces te thematiseren, ontstaat gewoonlijk een sfeer van authenticiteit: de lezer krijgt er onmiddellijk een indruk van hoe de verteller aan zijn notities zit te schrijven en projecteert deze voorstelling op zijn beeld van de echte auteur. Van de laatste weten we immers met zekerheid dat hij ook schrijver is, het product ervan houden we in onze handen.

Tegelijk wordt de illusie dat het de auteur is die zijn eigen schrijfproces van en in *La Superba* beschrijft, in het boven aangehaalde citaat onmiddellijk weer verstoord, namelijk door de vertrouwelijke aanspreking van ‘mijn vriend’. Hoewel deze naamloos blijft, is het voor de lezer onmogelijk om zich met hem te identificeren. Bij een ‘echte’ autobiografie dat voor een anoniem doelpubliek is bestemd, zou je verwachten dat je in je rol als lezer direct wordt aangesproken. Dit is hier kennelijk niet het geval. Er wordt dus impliciet erop gewezen dat het eigenlijke verhaal binnen een (fictioneel) kaderverhaal wordt weergegeven. De beschrijving van het schrijfproces heeft daarom geen betrekking op het daadwerkelijk verschenen *La Superba*.

Het verschil tussen het daadwerkelijk verschenen boek en de aan de vriend gestuurde brieven blijkt verder uit de structuur van het hele boek. Notities en brieven vertonen in hun geheel gewoonlijk geen duidelijke structuur maar zijn thematisch los met elkaar verbonden. Daartegenover staat de vaste hoofdstukindeling van *La Superba* waarbij elk hoofdstuk een apart thema behandelt. Het eerste, tweede en derde deel volgen de economische en existentiële ondergang van het hoofdpersonage en bouwen zowel chronologisch als logisch op elkaar op. Daartussen zijn nog twee ‘intermezzos’ waarin twee personages hun eigen levensverhaal vertellen. Door de kunstmatigheid van deze structuur refereert de tekst weer eens impliciet aan zichzelf als literair product.

Het feit dat de tekst zelf erop wijst dat het verhaal niet direct wordt weergegeven maar via de omweg van brieven, is op zich zelf beschouwd nog geen

---

<sup>77</sup> Pfeijffer (2013), p. 63.

teken voor fictionaliteit. Als we hypothetisch aannemen dat het eigenlijke verhaal van *La Superba* echt is gebeurd, hoe kan het ontstaan van het boek dan worden verklaard? De meest voor de hand liggende verklaring zou zijn dat het voorliggende boek gelijk is aan de roman die de ik-verteller op basis van de brieven wil schrijven. Er wordt immers een identiteit tussen de ik-verteller en zijn hoofdpersonage gesuggereerd en ook thematisch sluit de toekomstige roman heel dicht aan bij het eigenlijke verhaal:

[De roman] zal moeten gaan concentreren op het grote actuele vraagstuk van de immigratie, waarbij ik mijn eigen geslaagde luxe-immigratie zal contrasteren met het betreuenswaardige lot van al die sloebers uit Marokko en Senegal die in deze zelfde stegen zijn verdwaald in hun fantasie van een beter leven en gegarandeerde rijkdom in Europa en die door de autoriteiten, die de noodtoestand hebben uitgeroepen, worden verdelgd als ratten.<sup>78</sup>

Terwijl dit metacommentaar over de toekomstige roman overeenstemt met het hoofdverhaal, blijken verdere commentaren over de toekomstige roman inconsistent, dat betekent dat ze in tegenspraak zijn met de inhoud van het voorliggende boek. In het volgende citaat wordt dit onder andere duidelijk: ‘Als ik deze notities die ik jou met enige regelmaat stuur, ooit zou omwerken tot een roman, zou ik dat beschamende gehannes met het been natuurlijk verzwijgen. Dat blijft tussen ons, goede vriend, dat begrijp je.’<sup>79</sup> Later, in het voorlaatste hoofdstuk, zal de ik-verteller zelfs helemaal van zijn plan afstappen:

Ik heb nog één laatste verzoek, maar dat zal geen verrassing voor je zijn. Ik zal deze notities nooit uitwerken tot een roman. Daarvoor zijn ze te pijnlijk. Ik wil dat niemand in het vaderland ooit te weten komt waar ik ben en hoe het mij is vergaan en ik verzoek je dan ook met klem om alles wat ik je heb gestuurd te vernietigen. Ik weet dat je mij begrijpt en dat ik op je kan rekenen. Dank je wel.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Pfeijffer (2013), p. 92-93.

<sup>79</sup> Pfeijffer (2013), p. 51.

<sup>80</sup> Pfeijffer (2013), p. 347.



Als we ervan uitgaan dat de vriend aan zijn verzoek voldoet, kan het voorliggende boek maar fictie zijn. Een identiteit tussen *La Superba* en de toekomstige roman impliceert immers dat *La Superba* zijn eigen voorgeschiedenis vertelt. Als deze voorgeschiedenis ermee eindigt dat het boek (dus zichzelf) niet zal ontstaan, is het hele verhaal in zichzelf tegenstrijdig wat slechts in het kader van een fictionele roman mogelijk is. Michael Scheffel heeft op deze inconsistente vorm van beschouwende metacommentaar gewezen waardoor de illusie van een referentieel verhaal onvermijdelijk wordt verstoord.<sup>81</sup>

Naast de conclusie dat de toekomstige roman binnen de fictionele wereld nooit zou verschijnen en dus niet aan het voorliggende boek gelijk kan zijn, is er nog een alternatief. Er kan wel worden aangenomen dat de vriend de notities toch gaat publiceren. De zin ‘Ik weet dat je mij begrijpt en dat ik op je kan rekenen.’ verleidt de lezer als het ware om aan te nemen dat de ik-verteller zich hier helemaal vergist, net omdat hij zo zeker van zijn vriends loyaliteit is. Een van de belangrijkste thema’s van het boek is immers de onzekerheid van alles wat we aannemen en waarin we geloven. Als je dan nog ermee rekening houdt dat de vriend blijkbaar grote geldsommen aan de verteller in leen heeft gegeven,<sup>82</sup> is deze mogelijkheid een plausibele gedachtespeling. Voor de achtergrond van het hele verhaal wordt uiteraard duidelijk dat we met een spel hebben te maken, een spel dat strikt genomen de mogelijkheid van een referentieel verhaal niet uitsluit maar toch wel voldoende aanwijzingen geeft om juist niet erin te geloven.

Meer aanwijzingen voor de eigen fictionaliteit zijn ook in andere uitspraken over de toekomstige roman te vinden. In het volgende wordt een identiteit tussen de ik-verteller en het personage van zijn roman bijvoorbeeld expliciet ontkend:

Een van de centrale thema’s zal toch moeten worden dat verschillende personages, waaronder de ik-figuur, op verschillende manieren verdwalen in hun fantasie van een nieuw en beter leven, zoals toeristen verdwalen in het labyrint van steegjes. Door mijn eigen fantasieën de vrije loop te laten of zo nodig zelfs te overdrijven, onderstreep ik die thematiek. Het zou mooi zijn als daar nog iets bij kwam. Als het zelfbewuste machismo van de ik-figuur in zulke passages in contrast zou

---

<sup>81</sup> Scheffel (1997), p. 59.

<sup>82</sup> Zie Pfeijffer (2013), p. 303.

staan met iets anders, bijvoorbeeld met de toenemende verwijfdheid van een ander personage die tot zijn ondergang zal leiden. Zo'n personage moet ik nog tegenkomen. Of misschien moet ik hem verzinnen.<sup>83</sup>

De eerste twee zinnen kunnen – ondanks de thematisering van fantasie – nog als consistente vorm van metanarrativiteit worden beschouwd. De verteller beschrijft de thema's en methodes van zijn toekomstige roman die helemaal met het voorliggende boek overeenstemmen. Denk bij de tweede zin bijvoorbeeld aan de scène met het been. Aansluitend wordt de metacommentaar deels inconsistent: het feit in aanmerking genomen dat de ik-verteller meer en meer in een vrouw transformeert om ten slotte met de identiteit van het mooiste meisje van Genua samen te vallen, is hijzelf degene die toenemend 'verwijfd' raakt en uiteindelijk ondergaat. Wat in de toekomstige roman dus door een contrast tussen twee verschillende personages uitgedrukt wordt, komt in het eigenlijke verhaal door een evolutie van één en dezelfde figuur tot stand. Maar wat het belangrijkste is: in de laatste zin wordt er expliciet op gewezen dat het nog te schrijven verhaal níet aan de werkelijkheid refereert en dat er geen identiteit tussen de personages en echte personen is.

De verhouding tussen *La Superba* (het daadwerkelijk verschenen boek) en de toekomstige roman is aan de ene kant door onoplosbare tegenstrijdigheid gekenmerkt. Niettemin blijft de suggestie van similariteit respectievelijk een onderlinge verhouding bestaan. Wat er over de toekomstige roman wordt gezegd, zal de lezer daarom ook op het eigenlijke verhaal betrekken. Als de tegenspeler van het hoofdpersonage uit de toekomstige roman maar een fictieve figuur is, geldt dat bijgevolg ook voor het hoofdpersonage van *La Superba* die zijn tegenspeler in zichzelf draagt. Nog duidelijker wordt deze vorm van metafictionaliteit in het volgende citaat:

Als ik denk aan deze notities, mijn vriend, en als ik eraan denk hoe ik ze ooit zal transformeren tot een roman, die gedragen moet worden door een protagonist die zich vrij zal zingen van mij en het recht zal opeisen tot zijn of haar eigen naam, ervaringen en ondergang in ruil voor mijn persoonlijke confrontatie met mijn nieuwe stad, die meer weg heeft van een triomftocht dan van een tragische koers in de richting van

---

<sup>83</sup> Pfeijffer (2013), p. 156-157.

onvermijdelijk falen en alleen daarom al ongeschikt is als grondstof voor een groot boek, dan denk ik eraan hoe cruciaal het zal zijn toch iets voelbaar te maken van de sensatie van geluk die deze stad mij keer op keer verschaft, al was het maar als een sprankelende prelude op de paukenslagen van het noodlot.<sup>84</sup>

Heel expliciet gaat de ik-verteller hier op de vrijheid van de auteur in om zijn eigen identiteit in een autobiografische tekst naar believen te veranderen om het hoofdpersonage geschikt te maken voor het thema van het boek. Wie als lezer al klaar is met de lectuur van *La Superba*, ziet natuurlijk de kennelijke ironie in de zin ‘die meer weg heeft van een triomftocht dan van een tragische koers in de richting van onvermijdelijk falen en alleen daarom al ongeschikt is als grondstof voor een groot boek’. Aangezien de verteller van zijn eigen ondergang nog niets weet en de geciteerde woorden dus maar serieus kan menen, kan de lezer de ironische boodschap niet aan hem toeschrijven. Hoewel de betrouwbaarheid van de verteller daardoor wordt aangetast, wordt de referentialiteit van het verhaal hier niet in vraag gesteld.

Werner Wolf heeft een vergelijkbaar geval beschreven waarin de uitspraak van een intradiëgetisch personage van het histoire-niveau (dus niet de extradiëgetische verteller) geïroniseerd wordt. Dit heeft volgens Wolf weliswaar een metanarratief effect maar verstoort niet de illusie van een echtgebeurd verhaal. Dit ligt volgens hem anders wanneer een spreker van het discours-niveau, dus de extradiëgetische verteller zelf, ironische uitspraken doet. In dat geval – als de verteller zelf de geloofwaardigheid van het verhaal in vraag stelt – is er geen referentiële lectuur meer mogelijk.<sup>85</sup> Wolf koppelt hier de vraag naar de bron van de ironie met het vertelniveau (spreekt een extradiëgetisch of intradiëgetisch personage?). In het geval van ironie zou ik van zo’n koppeling echter afzien. Zoals we hebben gezien, is het wel mogelijk dat de verteller zich van de ironie in zijn woorden niet bewust is en daardoor een referentiële lectuur niet per se onmogelijk maakt. Blijkbaar ironisch is ook de volgende passage bedoeld:

Waarover ik mij soms zorgen maak, is dat sommige situaties waarin ik hier verzeild raak en veel van de personen die ik in werkelijkheid

---

<sup>84</sup> Pfeijffer (2013), p. 36.

<sup>85</sup> Wolf (1993), p. 238-239.

ontmoet in dit vervreemdend decor zo kleurrijk zijn, om niet te zeggen grotesk, dat ze het gevaar lopen als fictie nauwelijks geloofwaardig te zijn.

Als ik deze notities, waarin ik jou volledig waarheidsgetrouw mijn wederwaardigheden overleg, ooit ga transformeren tot een roman, zal ik de waarheid noodgedwongen in substantiële mate geweld aan moeten doen. Om te beginnen zou ik natuurlijk als de wiedeweerga al die namen moeten veranderen. En misschien ook hier en daar wat al te opvallende kenmerken van hun uiterlijk of persoonlijkheid. [...]

Maar het belangrijkste is dat ik vervolgens gedwongen zal zijn om de waarheid duchtig af te zwakken, want als ik het vertel zoals het echt is gebeurd en zoals ik het jou vertel, denkt iedereen dat ik het verzonnen heb. Dat is wel vaker het probleem met de waarheid: zij is volslagen ongeloofwaardig. Maar het lijkt wel of dat probleem zich hier bij voortduring voordoet. Dit middeleeuwse labyrint lijkt bevolkt door louter ongeloofwaardige romanpersonages, het ene nog pittoresker dan het andere.<sup>86</sup>

De paradoxale verklaring dat de waarheid soms volslagen ongeloofwaardig is en dat liegen in principe de geloofwaardigheid van een verhaal verhoogt, kan de lezer er natuurlijk niet van afbrengen het hele verhaal als fictie te lezen. Daarvoor zijn er te vele aanwijzingen voor een fictionele lectuur die in de vorige hoofdstukken al aan bod kwamen. De boven geciteerde verklaring van de ik-verteller is daarom eerder als een spel te zien met de veronderstelling dat een autobiografie echtgebeurd moet zijn: eerst wordt er een verhaal verteld dat inderdaad volstrekt ongeloofwaardig is, daarna wordt juist deze ongeloofwaardigheid als bewijs voor de echtheid van het verhaal aangehaald om ten slotte deze suggestie weer te ondergraven door op de methodes van literaire vervorming te wijzen. Het feit dat de ik-verteller in alle ernst verzekert de waarheid te vertellen levert daarboven in combinatie met de onwaarschijnlijkheid van het verhaal een ironisch effect op voor de lezer. Mede hierdoor krijgt het verhaal een duidelijk humoristische ondertoon.

Een laatste voorbeeld van expliciete metacommentaar dat zowel het fictio- als het fictum-aspect van de tekst reflecteert, is in het volgende citaat te vinden:

---

<sup>86</sup> Pfeijffer (2013), p. 206-207.

Je kunt een stad vinden, vrienden om mee te drinken en cafés om je eigen te maken met vernieuwde, onvermoede passie, maar je weet dat je het allemaal ooit zult verraden voor een nieuwe illusie. En daar schrijf je dan over. Dat is nog de grootste illusie. Ik schrijf alleen maar bij de gratie van gebrek aan vrouwen of drinkmaatjes die mij van het werk houden, in weerwil van mijn wensen. Als Genua echt zo leuk was als ik beweert zou je er niets over horen, mijn vriend. Alles wat ik schrijf is nep, omdat ik niet schrijf als ik mijzelf ben. Het is een vlucht uit de realiteit op een wankel vlot van taal, zoals de schepen gingen naar La Merica, zoals ze komen, stumpers, naar het beloofde land van Europa.<sup>87</sup>

Nog duidelijker kun je de fictionele status van een autobiografische tekst niet aantonen dan met de zin: ‘Alles wat ik schrijf is nep, omdat ik niet schrijf als ik mijzelf ben.’ Werner Wolf heeft er echter op gewezen dat het illusieverstorende effect van expliciete metafiction op het niveau van het discours (de verteller becommentarieert dus de fictionaliteit van zijn eigen verhaal) daardoor wordt gerelativeerd dat de spreker zelf in zijn geloofwaardigheid niet wordt aangetast. Er ontstaat immers een ‘secundaire illusie’ die de aanwezigheid van een persoonlijke verteller of uitgever suggereert.<sup>88</sup> De primaire illusie – de geloofwaardigheid van het eigenlijke verhaal – wordt door het dementi van de verteller echter op een duurzame manier tenietgedaan.

---

<sup>87</sup> Pfeijffer (2013), p. 276.

<sup>88</sup> Zie Wolf (1993), p. 234-235.

## 4. Discoursen over identiteit

### 4.1. Subjectieve identiteit

Zoals in het tweede hoofdstuk al beschreven, bestaat er in de postmoderne visie op de mens geen ‘ik’ met een vaste identiteit. Dit zou immers impliceren dat de mens ‘aan zichzelf gelijk’ is, dat zijn zelfbeeld overeenstemt met de essentie van zijn bestaan. Maar ons eigen zelfbeeld is net zoals alles wat we duiden en interpreteren, het effect van een semiotische codering. Als we ons zelf maar via de omweg van de taal kunnen waarnemen, is zelfbewustzijn en met-zichzelf-identiek-zijn per se een illusie. Soms wordt de wereld daarom met een toneel vergeleken en de mens met een acteur die een rol speelt. Daar is niet alleen zijn sociale rol mee bedoeld die een verschil tussen zijn innerlijk geloof en zijn uiterlijk gedrag impliceert. Vanuit het postmoderne standpunt bestaat er geen verschil tussen het ‘ware’ ik en zijn ‘foute’ zelfenscenering omdat de ‘echte’ identiteit zelf maar een illusie is.<sup>89</sup>

Het idee van de mens als acteur wordt ook door de ik-verteller van *La Superba* in het kader van een lange beschouwende passage beschreven:

Iedereen is de belichaming van zijn eigen fantasie. Iedereen ziet eruit zoals hij zich voorstelt dat hij is en leeft het leven dat daarbij hoort. De slager van Via Canneto Il Lungo ziet eruit als een slager, een kolossale homp vlees van een vent met bebloed schort en magistrale klauwen die zijn gemaakt om karkassen te doorploegen. Hij ziet er zo uit omdat hij zich zo goed inleeft in zijn fantasie dat hij slager is. [...]

Iedereen heeft weleens de angstdroom gehad dat de wereld om hem heen in scène is gezet door een onzichtbare regisseur, dat hij leeft in een decor dat wordt bevolkt door figuranten en dat iedereen daarvan op de hoogte is behalve hij. Zoals in die film. Hoe heet die ook al weer? Ik heb er al eerder over geschreven, in een ander boek. Zoek dat even voor me op, mijn vriend, wil je? Er zijn hele religies gebaseerd op die angstdroom. Bijna alle religies. Althans alle monotheïstische confessies. De wereld die wij denken te zien, is in werkelijkheid de perverse fantasie

---

<sup>89</sup> Zie Vervaeck (1999), p. 65.

van een almachtige regisseur die ons in een ingewikkeld spel op de proef wil stellen. Aan ons de taak om de regels van dat spel te raden. Een fantastische gameshow op leven en dood. Wie goed raadt, krijgt zevenmaal zeventig ongerepte maagden onder stromen van ambrozijn en harpmuziek in het verblindende kunstlicht van de almachtige. Wie fout raadt, zal eeuwig branden in de hel. Een gouden formule, die hoge kijkcijfers scoort onder het altijd kritische, altijd verveelde publiek van onsterfelijken.

Iedereen kent ook de omgekeerde fantasie. Iedereen is weleens God geweest in het diepst van zijn gedachten. De wereld om ons heen bestaat alleen maar in zoverre wij haar waarnemen, zin geven en bedenken. Zonder onze ogen en gedachten zou er geen wereld bestaan, of ze zou lekker nutteloos in haar eentje ergens liggen te bestaan zoals een planeet in een verafgelegen sterrenstelsel nog steeds wacht tot wij hem ontdekken, zien en een naam geven. Alles wat bestaat, bestaat alleen maar in ons hoofd of het bestaat niet. En wie zegt dat wij met velen zijn? Wie zegt mij dat ik niet de enige ben? Wie zegt mij dat jij bestaat, mijn vriend? Het is veel waarschijnlijker dat ik je heb bedacht. Zo zijn ook de straatnamen, het plaveisel en de mensen die voorbislenteren door mij bedacht. En niet alleen omdat ik een schrijver ben. Ik zie alleen maar wat ik wil zien, zoals alle mensen alleen maar zien wat zij al denken te kennen of verwachten. Als ik een slager zou verzinnen, zou ik hem precies zo verzinnen als een kolossale man met een bebloed schort. Misschien is hij wel bankier en is het meisje met rood haar op haar rode Vespa wel de slager. Maar zo is het niet, omdat het in mijn hoofd niet zo is. En zodra ik een oudere Italiaanse heer op een bankje zie zitten om naar de schepen te kijken, zal ik voor hem bedenken wat hij denkt. Het is mijn beroep. Maar dat is het punt niet. Zo zijn wij allemaal. Ook jij, mijn vriend. Zo leven we allemaal langs elkaar heen in elkaars verzonden werelden. We zijn figuranten in elkaars fictieve autobiografie. We zijn decor van elkaars illusies.<sup>90</sup>

De hoge mate van metafictionaliteit van *La Superba* komt mede door zulke uitgebreide beschouwingen over het thema identiteit tot stand. Als we bovendien aan het idee terugdenken dat de wereld een theater is, kunnen we in elke van de

---

<sup>90</sup> Pfeijffer (2013), p. 101-102.

drie passages de verschillende functies binnen een theater vertegenwoordigd zien: in de eerste passage gaat het om de mens als acteur, de tweede behandelt de vraag naar de regisseur en de derde verwijst naar het feit dat bij elk toneelstuk ook een toeschouwer hoort. Zonder de laatste zou er immers geen betekenis tot stand komen en ‘[de wereld] zou lekker nutteloos in haar eentje ergens liggen te bestaan’.

Terwijl mensen in het theater van het leven gewoonlijk zowel acteur als toeschouwer zijn en we daarom ‘figuranten in elkaars fictieve autobiografie’ zijn, is de lezer van een autobiografische tekst (of andere geschreven teksten die een ruimtelijke afstand tussen de schrijver en de lezer creëren) slechts toeschouwer. De verhouding tussen hem en de auteur wordt – in figuurlijke zin – weerspiegeld in het volgende citaat uit de mond van de travestiet Ornella die van zijn kunst vertelt om mensen te verleiden:

In de liefde gaat het om de illusie. Als je je bemind wilt weten, moet je zien te voldoen aan het beeld dat de ander van jou heeft gemaakt. Jezelf zijn en dat de ander je respecteert zoals je bent, dat zijn maar wat domme praatjes van mensen die een relatie hebben en daar tevreden mee zijn, terwijl ze de ware liefde niet kennen. Zij is een wrede godin die offers vergt. Zij splijt de aarde met haar wimpers. Zij vermag sterke mannen te breken met een oogopslag, zoals ze mij heeft gebroken. Wie zichzelf denkt te kunnen blijven en daarvoor zelfs wil worden gerespecteerd, wordt door haar vermorzeld of, erger nog, genegeerd.

Alsof er zoiets bestaat als jezelf zijn. Nog zoiets. Alsof er überhaupt iets bestaat als jezelf. Identiteit is altijd een verzinzel, een constructie die is gebaseerd op het beeld dat iemand heeft van wat anderen van hem denken. En dat is geen constante. Dat is zo veranderlijk als een wolkenpartij in de wind, die nu eens lijkt op Scandinavië, en het volgende moment op eenden, een dame, schapen met een herder.

Wat jij moet leren, Giulia, is dat het hoogste is om volledig samen te vallen met de fantasie van je minnaar. Of minnares.<sup>91</sup>

Hoewel het in deze passage om de liefde gaat, kan de inhoud weer eens als metafoor voor de verhouding tussen autobiograaf en lezer worden geïnterpreteerd.

---

<sup>91</sup> Pfeijffer (2013), p. 307-308.



Zoals eerder uitgelegd, moet een autobiograaf die de lezer aan zijn tekst wil binden, immers ook aan bepaalde verwachtingen van de lezer voldoen. Heel opvallend is dat de woorden van Ornella bijna letterlijk met een eerder geciteerde uitspraak van de ik-verteller overeenstemmen.<sup>92</sup> Ter herinnering citeer ik nog eens de woorden van de ik-verteller: ‘Hoe beter ze [het meisje] erin slaagt om samen te vallen met je onuitgesproken fantasie, hoe beter ze is.’<sup>93</sup> Vergelijk hiermee de woorden van Ornella: ‘Wat jij moet leren, Giulia, is dat het hoogste is om volledig samen te vallen met de fantasie van je minnaar.’<sup>94</sup> Door een bepaalde gedachte door de mond van meerdere personages uit te drukken, wordt de overtuigingskracht van de woorden verhoogd. Het lijkt immers alsof we niet meer met de subjectieve indruk van een enkele personage hebben te maken maar met een idee dat door meerdere personen wordt gedeeld. Tegelijk maakt de bijna letterlijke herhaling van woorden door andere personages ook de aanwezigheid van een auteur zichtbaar die de personages ‘de woorden in de mond legt’. Daardoor wordt ook duidelijk dat de personages geen afbeeldingen van echt bestaande personen zijn, maar verzinsels van de auteur.

Daarboven stelt het citaat van Ornella het beeld van een bestendige, coherente identiteit in vraag. Om het idee dat identiteit ‘altijd een verzinsel [is], een constructie die is gebaseerd op het beeld van wat anderen van hem denken’<sup>95</sup> te steunen, geeft de tekst er een concreet voorbeeld van. De ik-verteller beschrijft een situatie in een pornobioscoop waar hij zijn kleren uitdoet omdat hij denkt dat de anderen dat ook doen. Tegelijk voelt hij zich door de anderen toeschouwers geobserveerd wat ertoe leidt dat hij in zijn fantasie begint met zichzelf seks te hebben:

Er werd over mij gefantaseerd. Ik voelde dat in al mijn vezels. [...] Glinsterende oogjes loerden naar mij als wolven in de nacht. [...] Mooi en traag als een vrouw begon ik met mijn lul te spelen alsof het een kutje was. Als een travestiet werd ik geil van mijn eigen, zelfverzonnen tieten.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Zie hoofdstuk 3.6.

<sup>93</sup> Pfeijffer (2013), p. 44.

<sup>94</sup> Pfeijffer (2013), p. 308.

<sup>95</sup> Pfeijffer (2013), p. 308.

<sup>96</sup> Pfeijffer (2013), p. 285.

Als het licht aangaat, merkt hij echter op dat hij de enige is zonder kleding aan en dat ‘alle vieze geile mannetjes opeens keurige mannen [waren], onberispelijk gekleed’<sup>97</sup>. Wat er van dat verhaal ‘echtgebeurd’ is – in de zin van: binnen de fictionele wereld van het verhaal echtgebeurd – kan niet worden achterhaald. Maar juist daarom wijst de beschreven situatie op verschillende vormen van potentiële vertekeningen van identiteit in een reeks van spiegelingen en toeschrijvingen. Ten eerste imiteert het hoofdpersonage het gedrag van de anderen waardoor hij zich zelf in een ruimtelijk en cultureel beperkt systeem van normen en gedragspatronen invoegt. Ten tweede is er de veronderstelling dat er over het hoofdpersonage gefantaseerd wordt. Deze veronderstelling is waarschijnlijk zelf het product van de fantasie van het hoofdpersonage. In de gefantaseerde fantasie van de anderen begint hij vervolgens zich zelf te spiegelen. Deze scène zou daarom als concreet voorbeeld voor Ornellas algemene stelling ‘Identiteit is altijd een verzinsel, een constructie die is gebaseerd op het beeld dat iemand heeft van wat anderen van hem denken’ kunnen worden beschouwd. In Lut Missinnes boek *Oprecht gelogen* komt dezelfde gedachte voor: ‘Wie wij zijn, wordt mede bepaald door de waarnemingen die anderen van ons hebben. Onze identiteit wordt gevormd op grond van eigen ervaringen, de posities die we innemen, maar ook door de context waarin deze posities worden ingenomen, door de culturele en sociale ruimte waarin we ons begeven, kortom door de anderen.’<sup>98</sup>

Het beschouwende en reflecterende karakter van Ornellas boven geciteerde uitspraak vindt zich ook in het volgende citaat terug waarin de verteller zijn gedrag in het bioscoop interpreteert:

Het is welbeschouwd al met al een vreselijk verhaal, gênant, goor en vernederend voor mij. Zoiets zou ik natuurlijk nooit in mijn boek schrijven. Of ik verzin een ander personage dat dit meemaakt. En zelfs dan. Ik vertel het jou alleen maar, mijn vriend, omdat ik je vertrouw en omdat ik je op deze rare manier iets duidelijk wil maken. Ik was die middag slachtoffer van mijn eigen fantasie. Ik voelde me sexy, maar ik was gewoon een dikke schrijver die zich schandalig gedroeg in een openbare gelegenheid in Genua, enfin, je snapt het wel. De omstandigheden waren extreem, maar waar het mij om gaat is dat wij,

---

<sup>97</sup> Pfeijffer (2013), p. 286.

<sup>98</sup> Missinne (2013), p. 163.

volgens mijn diepste overtuiging, allemaal zo zijn. Wij dromen onze dromen, voelen ons bemind, begeerd en bijzonder, totdat het licht aangaat.<sup>99</sup>

Afgezien van het ironische metafictionele commentaar in de eerste drie regels van het citaat, probeert het ook duidelijk te maken dat het concept identiteit niet alleen problematisch is omdat we een sociale rol spelen of onszelf enceneren. Veeleer wordt er naar de mogelijkheid gevraagd om onszelf te kennen, want zoals uit de boven beschreven scène blijkt, verandert het eigen zelfbeeld met de reacties van de medemensen.

Er treden echter ook tal van personages op die inderdaad heel bewust voor het publiek een spel lijken te acteren. Meestal is er een duidelijk verschil te zien tussen ‘hoe ze in echt zijn’ en hoe ze zich naar buiten presenteren. Deze vorm van zelfencenering dient meestal sociale of financiële voordelen zoals in het volgende citaat:

Hij [Salvatore] heeft beide benen, maar wanneer hij aan het bedelen is, stroopt hij de broekspijp van zijn linkerbeen op tot zijn dij om een imposant litteken te laten zien en daarmee gaat hij dan heel moeilijk rondlopen met een kruk, alsof dat ene opgestroopte been het niet meer doet. Ik heb hem ’s avonds na zijn werk een keer met beide broekspijpen naar beneden en de kruk onder zijn arm rennend de laatste bus zien halen.<sup>100</sup>

In het volgende citaat spreekt ‘signora Mancinelli’ over een rijke Genuese man waarbij ze zijn zelfencenering als exemplarisch voor heel Genua beschouwt. De wisseling van verteller en de generalisering van een concreet voorbeeld zijn ook hier weer middelen om de draagwijdte van het thema identiteitsvorming te accentueren:

‘Van Ursula weet ik dat Bernardo Massi van zijn vrouw af is. Maar iedereen weet dat hij puissant belangrijk is, dat hij rijk is bedoel ik, al kleedt hij zich als een zwerver. Je moet je niet blindstaren op de buitenkant. In Genua is alles verborgen. We hebben geen pleinen met

---

<sup>99</sup> Pfeijffer (2013), p. 285.

<sup>100</sup> Pfeijffer (2013), p. 46.

fontein, geen palazzi met blinkende façades. Alle goudstukken en kunstschaten zitten weggestopt achter metersdikke muren van ordinaar grijs kalksteen. De ware koopman pot zijn fortuin op in een oude sok en gaat in lompen over straat in de hoop op een aalmoes. [...],<sup>101</sup>

Soms lijken personages zelfs een dubbel spel te spelen:

Sinds het begin van deze zomer is er een blonde vrouw die zo goed als dagelijks als een vorstin haar opwachting maakt op het terras van Caffè Letterario op Piazza delle Erbe. [...] Ze loopt net iets te langzaam, alsof ze gebukt gaat onder een fysiek ongemak, en daarbij glimlacht ze net iets te kunstmatig naar iedereen die haar aanstaart, alsof ze wil laten blijken dat ze een moedige en sterke vrouw is die zich door een fysiek ongemak niet uit het veld laat slaan. Maar zowel haar pijnlijk trage loopje als de valse glimlach die dat wil maskeren, is ingestudeerd. Zij is nep in het kwadraat. Hoewel zij niets mankeert, speelt zij de rol van iemand die moedig glimlachend acteert dat zij niets mankeert.<sup>102</sup>

In het volgende citaat zou je kunnen menen dat de focalisatie van de schrijvende verteller (in tegenstelling tot zijn vroegere ik) doorschemert die op een licht spottende toon over zijn eigen zelfenscenering schrijft:

Ik had nauwelijks meer Italiaans gesproken dan de woorden ‘prego’ en ‘grazie’, maar op vertoon van mijn plastic tasje van de supermarkt kon niemand mij meer als buitenstaander beschouwen. Bij een kiosk kocht ik *Il Secolo*, de lokale krant van Genua. Ik had mij voorgenomen om die elke dag te lezen. Ik klemde hem met trots onder mijn arm, waarbij ik er goed op lette dat hij zo gevouwen was dat iedereen kon zien dat het *Il Secolo* was.<sup>103</sup>

Het meest extreme geval van zelfenscenering wordt in het tweede intermezzo van *La Superba* beschreven dat de titel draagt: ‘We all live in a yellow submarine’. Daarin wordt het verhaal van ‘Don’ verteld, een aan alcohol verslaafde man die zich als gepensioneerde hoogleraar Engelse taal- en letterkunde uit Cambridge

---

<sup>101</sup> Pfeijffer (2013), p. 35.

<sup>102</sup> Pfeijffer (2013), p. 161.

<sup>103</sup> Pfeijffer (2013), p. 17.

uitgeeft en beweert als geheim agent voor de Engelse overheid te hebben gewerkt. Als hij sterft, blijkt echter dat al zijn verhalen volledig door hem zelf verzonnen zijn.<sup>104</sup> Niettemin wordt hij door de ik-verteller als schitterend voorbeeld voor de positieve macht van de fantasie gehuldigd:

Hij was de enige die het begreep. Hij leefde niet in zijn fantasie, want hij had een in alle bescheidenheid prachtige fantasie volledig waargemaakt: om zich schaterend en dansend dood te drinken te midden van vrolijke oppervlakkigheden, lachende Italianen en wat billen om op te slaan en tieten om in te knijpen. Hij had geen illusies meer. In plaats daarvan had hij besloten dat het altijd feest was. Voor Don was elke dag de verjaardag van Don. Grande Don.<sup>105</sup>

De titel van het intermezzo ‘We all live in a yellow submarine’ is ook de titel van het bekende lied van de Beatles dat met de woorden begint: ‘In the town where I was born lived a man who sailed to sea. And he told us of his life in the land of submarines.’ Don zelf zingt het lied meerdere keren. Het ligt daarom voor de hand om deze intertekstuele verwijzing als karakterisering van Don zelf te interpreteren waarbij de vrolijke wereld uit het lied symbool staat voor de fantasiewereld waarin Don leeft. Tegelijk wijst de zin ‘*We all live in a yellow submarine* [eigen cursivering]’ op het idee dat Don geen uitzondering is, iemand die gewoon te veel in zijn fantasie leeft, maar dat we allen zo zijn zonder dat we er ons altijd bewust van zijn.

Het idee om aan de eigen zelfscenering te ontsnappen en je te geven ‘zoals je bent’, wordt in het volgende citaat door de ik-verteller bekritiseerd die enkele Duitse toeristen gadeslaat. Daarbij vergelijkt hij hun vorm van zelfscenering met die van de immigranten:

In de wijk Pré, waar Rashid woont met de rest van Afrika, geeft elke kansloze illegaal de eerste zestig euro die hij verdient uit aan een nep-Rolux met imitatiediamanten om er in Europa om te beginnen een beetje fatsoenlijk bij te lopen, en daar zaten de erfgenamen van het wirtschaftswunder in hun ondergoed. Wat denk je dat dat voor indruk

---

<sup>104</sup> Zie Pfeijffer (2013), p. 145-146.

<sup>105</sup> Pfeijffer (2013), p. 115.

maakt? En wat denk je dat dat betekent? Wat willen ze ermee zeggen? [...] Betekent dat dat je het niet begrijpt of dat je het niet wilt begrijpen? Of wordt er misschien een speciale boodschap uitgedragen? Zoals: wij zijn hier toevallig gewoon op vakantie, even lekker weg van alle stress, en daarom doen wij wat wij willen, *gewoon lekker gewoon jezelf zijn* voor die drie weken per jaar, weet je wel. Of: weten die Italianen veel, het is hier toch één groot hiep-hiep-hoerastrand van de Costa Brava tot aan Alanya. Of is het misschien juist bedoeld als statussymbool om je zo te kleden en wil het zeggen dat je het je kunt permitteren om op vakantie te gaan zonder zorgen over wat dan ook? [eigen cursivering]<sup>106</sup>

Zoals uit de voorafgaande analyse is gebleken, wordt het concept identiteit in *La Superba* als illusie en constructie beschreven. Door het grote aantal expliciete commentaren en beschrijvingen van concrete voorbeelden ontstaat er bij de lezer een kritisch bewustzijn waardoor ook de identiteit van auteur en hoofdpersonage in twijfel kan worden getrokken.

Expliciete voorbeelden voor de thematisering van identiteit als retorisch effect zijn in het voorafgaande voldoende aangehaald. Daarnaast biedt *La Superba* ook voorbeelden voor een impliciete thematisering, dat wil in dit geval zeggen: door middel van metaforen. Een voorbeeld hiervoor hebben we al in de metafoor van de spiegel gezien. De spiegel wordt in *La Superba* zoals eerder aangetoond als symbool voor de vervaging van identiteitsgrenzen gebruikt. Dit blijkt ook uit het volgende citaat: ‘In de grote spiegel achter de bar zag ik haar opeens. Ze keek naar ons en huilde nog steeds. Ik zocht haar in de menigte, maar vond haar niet. Is zij een meisje dat ik alleen maar via spiegels kan waarnemen? Toen ik weer in de spiegel keek, was zij verdwenen.’<sup>107</sup> De enige persoon die we gewoonlijk alleen maar via een spiegel kunnen waarnemen, zijn wezelf. Het feit dat het hoofdpersonage de indruk heeft dat hij het mooiste meisje van Genua alleen via spiegels kan waarnemen, ondersteunt daarom het idee dat hun identiteit niet van elkaar te scheiden is.

De onmogelijkheid om identiteit door middel van taal vast te houden, wordt in *La Superba* ook door het gebruik van droombeelden duidelijk gemaakt. Droombeelden zijn hiervoor bijzonder geschikt omdat dromen altijd een

---

<sup>106</sup> Pfeijffer (2013), p. 34.

<sup>107</sup> Pfeijffer (2013), p. 98.

vervorming en vertekening van de werkelijkheid zijn. Het mooiste meisje van Genua die zich steeds weer aan zijn controle onttrekt, treedt daarom niet alleen in spiegels op, maar ook in zijn dromen:

Ik droomde dat ik wakker werd naast het mooiste meisje van Genua. Ze was niet in de Bar met de Spiegels, waar zij hoorde, maar op een groot tweepersoonsmatras van Ikea op de plavuizen van de woonkamer van mijn appartement in Vico Alabardieri. Zij lag te slapen met alle knuffelbeertjes. Ik lag op een soort gammel eenpersoonsslaapbankje van Ikea met mijn hoofd de andere kant op. Ik schrok, want in plaats van haar glanzend kastanjebruine Italiaanse haar had zij wit kort haar met allerlei kale plekken. Ik aaide over haar hoofd en toen glimlachte ze. Ze werd een klein beetje wakker, gleeed bij mij in bed, kneep in mijn tepel en begon heel zachtjes en voorzichtig met mij te neuken. Nee, zo was het niet, want ik klom uit mijn krakende bedje om haar roze haar te voelen. Ik ging naast haar liggen op het grote matras. Ze was zo klein, bijna net zo klein als een knuffelbeertje. Ze werd een heel klein beetje wakker en zei: ‘Heb ik dan godverdomme geen recht op mijn privacy?’ Ik zei dat ze zich geen zorgen hoefde te maken. Ik wilde eigenlijk zeggen dat het de kern is van dat wat ze liefde noemen om ook in moeilijke tijden toenadering te zoeken en zich niet voor elkaar af te sluiten. Of zoiets. Ik kwam er niet helemaal uit. Zij was al opgestaan en had zich al aangekleed in heel veel, heel erg dikke, grijze kleren. ‘Waar ga je naartoe?’ Maar ze had de deur al achter zich dichtgetrokken. Ze had de deur al met de grote lange sleutel tweemaal in het slot gedraaid. [...]

Ik droomde dat zij de volgende dag weer mooi zou zijn en mij stuzzichini zou brengen alsof er niets gebeurd was. Alsof alles wat er gebeurt niet van belang is. Alsof we allemaal nu eenmaal een ander leven hebben dan we hebben. Alsof we elkaar daarom nooit zullen kennen.<sup>108</sup>

De laatste zin geeft weer waar de hele droom op neerkomt: als onze identiteit geen eenheid vormt en steeds weer op het punt staat te veranderen, is het onmogelijk om zichzelf of iemand anders ooit werkelijk te kennen. In de droom wordt de instabiliteit van identiteit daardoor duidelijk gemaakt dat het mooiste meisje van Genua van totale kwetsbaarheid (gesymboliseerd door knuffelbeertjes, haaruitval

---

<sup>108</sup> Pfeijffer (2013), p. 99-101.

en dikke kleren als bescherming) overgaat naar schoonheid en ongedeerdheid. De onzekerheid van de verteller wat betreft de verhouding tussen hem en het mooiste meisje van Genua blijkt verder uit de uitspraak ‘Nee, zo was het niet’ waarna de droom een heel andere wending neemt. Het eerste deel van de droom staat immers in fel contrast tot het tweede. Terwijl er in de eerste versie van de droom een (lichamelijke) eenwording van beiden tot stand komt, eindigt de tweede versie ermee dat zij hem verlaat. Eenheid en splitsing – tussen die twee polen is ook de identiteit van het hoofdpersonage te zien. In het volgende hoofdstuk zal ik de splitsing van identiteit aan het voorbeeld van gender nader uitleggen.

## **4.2. Geslachtsidentiteit / gender**

Als onze visie op de wereld en op onszelf steeds door taal bemiddeld is, geldt dat ook voor onze geslachtsidentiteit. Daarbij is het niet eens van belang of geslachtsverschillen biologische of sociale redenen hebben, of we het over gedragspatronen hebben of over lichamelijke kenmerken. Het idee dat onze waarneming op basis van een semiotisch systeem van tekens werkt, sluit niet eens uit dat er (biologisch of sociaal gedetermineerde) verschillen tussen man en vrouw zijn; het zegt alleen dat onze waarneming van mannen en vrouwen steeds door culturele ervaringen, normen en taalpatronen wordt beïnvloed. In dit samenhang wordt vaak Judith Butler aangehaald die erop heeft gewezen dat ook onze voorstelling van vrouwelijke en mannelijke lichamen aan socio-culturele discoursen is onderworpen. Daarop voortbouwend heeft Butler de binaire tegenstelling tussen gender en seks in vraag gesteld omdat beide vormen van geslachtsidentiteit door performatieve taalhandelingen tot stand komen.<sup>109</sup>

Bezwaren tegen de tegenstelling tussen man en vrouw kwamen ook van de deconstructivisten. Het structuralisme gaat er immers van uit dat iedere tekst een structuur van tegenstellingen vertoont waarbij de betekenis van een tekst uit die tegenstellingen voortkomt. De betekenis van ‘man’ is dus alleen te begrijpen als het woord in relatie tot ‘vrouw’ gezien wordt. Volgens Jacques Derrida die de deconstructivistische tekstanalyse heeft ingevoerd, kan deze structuur van

---

<sup>109</sup> Zie Herwig, Henriette. ‘Einleitung und Überblick’. In: Henriette Herwig (red.). *Von der feministischen Literaturwissenschaft zu den ‘Gender Studies’*. Band I. Hagen: Fernuniv. 2004, p. 14.



tegenstellingen alleen in stand worden gehouden als alle tegenstrijdige elementen worden genegeerd.<sup>110</sup> Hij heeft de oppositie van tegenpolen daarom evenzeer in twijfel getrokken als de innerlijke eenheid van een tegenpool.<sup>111</sup>

*La Superba* geeft enkele concrete voorbeelden van het idee dat de toeschrijving van kenmerken aan een bepaald geslacht net zo afhankelijk is van culturele normen als de relatie van signifiant en signifié in het algemeen. Het hele verhaal rondom het afgehakt been zou niet tot stand zijn gekomen als het hoofdpersonage eerst niet had aangenomen dat het een vrouwenbeen is:

Het was onmiskenbaar een vrouwenbeen. En toen het zich nog in de juiste context had bevonden, was het mooi geweest, slank en lang, voorbeeldig geproportioneerd. De schoen zat er niet meer aan, maar wel een kous, een lange ouderwetse, zoals alleen modelletjes op internet die dragen.<sup>112</sup>

Het feit dat er een kous om het been heen zat, heeft het hoofdpersonage ertoe verleid om aan te nemen dat het been alleen bij een vrouw had kunnen behoren. Aan het eind van het verhaal blijkt deze conclusie echter een vergissing toen het hoofdpersonage Ornella ontmoet, een travestiet met maar één been. De omstandigheden waarin Ornella's been werd teruggevonden, laten er geen twijfel aan dat het afgehakte been ooit zijn been is geweest. De verteller herkent dus zijn vergissing:

Ik kon er zelfs bijna om lachen. Ik had er geen twijfels meer over. Het was mij volledig duidelijk. Dat vrouwenbeen dat ik zo hartstochtelijk had gestreeld, bemind, gezoend en bemind, was een mannenbeen geweest. Alleen omdat er een spannende kous omheen zat, had ik er de vrouw van mijn dromen aan vast gefantaseerd. En de werkelijkheid, de oplossing van de puzzel, alles wat er aan het been had ontbroken en wat ik wellustig in gedachten had aangevuld, had vannacht met watten in zijn bh naast mij gezeten op een gammele stretcher in een garage in het Ghetto. Hoewel je het altijd op een bepaalde manier wel beseft dat je in je fantasie leeft, wordt dat besef wel heel erg prangend zodra het je overkomt dat je

---

<sup>110</sup> Zie Dahlerup, Pil. *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin: Walter de Gruyter 1998, p. 32-34.

<sup>111</sup> Zie Dahlerup (1998), p. 44-45.

<sup>112</sup> Pfeijffer (2013), p. 15.

achteraf inzage krijgt in de werkelijkheid. Dat gebeurt niet vaak. Gelukkig maar.<sup>113</sup>

Zoals eerder uitgelegd, is authenticiteit een retorisch effect dat door verschillende strategieën wordt bereikt.<sup>114</sup> Als een tekst tegenstrijdige signalen bevat, is het mogelijk dat hij door de lezers als ‘onauthentiek’ wordt afgekeurd. Dit geldt voor (autobiografische) teksten evenzeer als voor andere tekensystemen. Zo kunnen we in analogie van het autobiografische pact ook van een gender-pact spreken. De aanwezigheid van zo’n pact wordt tenminste door het volgende citaat uit *La Superba* gesuggereerd dat de gevolgen van een conventionele uitlegging van gender-signalen beschrijft:

Ik heb een verhaal gehoord. In de jaren zestig heeft in deze stegen een heuse oorlog gewoed. Drie dagen lang. De haven lag vol met Amerikaanse oorlogsschepen. Een Amerikaanse marinier had zich, in strijd met alle expliciet geformuleerde regels, op een nacht begeven in deze stegen. In het Ghetto. En hij was verliefd geworden. Zij was voor hem het mooiste meisje van Genua. [...] Het was de mooiste nacht van zijn leven. Maar toen hij daarna tussen haar plakkerige dijen op zoek ging, vond hij de waarheid. Hij voelde zich verraden, zwoer wraak te zullen nemen en haalde zijn vriendjes erbij. Veertig zwaarbewapende mariniers deden een invasie in het Ghetto. En de travestieten hebben teruggevochten.<sup>115</sup>

Net als bij het autobiografische pact speelt ook bij het gender-pact de naam een belangrijke rol. We zijn er immers aan gewend dat er namen voor mannen en namen voor vrouwen zijn. Neutrale namen komen maar heel zelden voor. De geslachtsaanduidende functie van een naam wordt in *La Superba* echter evenzeer geridiculiseerd als zijn autobiografische functie zoals uit het gesprek tussen het hoofdpersonage en de Senegalese immigrant Djiby blijkt:

‘Eigenlijk heet ik Ilja.’

---

<sup>113</sup> Pfeijffer (2013), p. 316.

<sup>114</sup> Zie Missinne (2013), p. 131.

<sup>115</sup> Pfeijffer (2013), p. 69.

Dat vond hij pas echt grappig. ‘Dat is een meisjesnaam.’ Hij schaterde het uit. ‘Wil je soms graag een meisje worden, Ilja? Mag ik je dan als eerste neuken?’<sup>116</sup>

Ook de culturele normen met betrekking tot het gedrag van mannen en vrouwen worden in het volgende citaat ironisch becommentarieerd:

Heel Italië is zo gemaakt. Het is de taak van de man om snedige opmerkingen te maken en de taak van de vrouw om vervolgens haar bovenstukje uit te trekken. Dat is in elk geval een helder rolpatroon. Dan weet je wie wie is. Zo heeft de Kerk het graag. Dat niet opeens een man een vrouw blijkt te zijn of vice versa.<sup>117</sup>

Terwijl de boven geciteerde passages vrij expliciet de typische genderverwachtingen en normen reflecteren, wordt de instabiliteit van de tegenstelling man/vrouw in de volgende twee citaten op een eerder impliciete manier duidelijk gemaakt:

Haar [Monia’s] tong woelde rond in mijn mond als een natte lap stof in de draaitrommel van een wasmachine. Ik voelde me als een hoer die zich liet penetreren voor een zakelijk belang. Vanuit mijn ooghoek zag ik hoe de serveerster gegeneerd haar blik afwendde.<sup>118</sup>

Eindelijk viel ze [Inge] in slaap. Ze draaide zich op haar zij en nam het hele laken met zich mee. Ik had het koud. Voorzichtig probeerde ik een stuk van het laken terug te trekken. Maar daarvan werd ze wakker en toen begon ze opnieuw. Toen ze eindelijk ten tweeden male in slaap viel en het hele laken opnieuw confisqueerde, heb ik rillend berust in mijn lot. Ik lag op mijn rug en keek naar het plafond. Ik had het koud. Ik probeerde zo min mogelijk te bewegen uit angst om haar opnieuw wakker te maken. Ik huiverde. Ik voelde mij verkracht.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Pfeijffer (2013), p. 239.

<sup>117</sup> Pfeijffer (2013), p. 58.

<sup>118</sup> Pfeijffer (2013), p. 203.

<sup>119</sup> Pfeijffer (2013), p. 326.

Terwijl passiviteit gewoonlijk met vrouwen in verband wordt gebracht en opdringerig gedrag aan mannen wordt toegeschreven, wordt de verhouding in de boven geciteerde passages net andersom beschreven. Het gedrag en het karakter van het hoofdpersonage vertonen immers kenmerken die gewoonlijk als typisch vrouwelijk worden beschouwd: passief, financieel afhankelijk en kwetsbaar.

De transformatie van het hoofdpersonage van ‘mannelijk’ naar ‘vrouwelijk’ voltrekt zich in overeenstemming met het hoofdmotief van het verhaal ook via spiegels:

Ze [Inge] kwam bij mij liggen als een wolk van weelderige vormen. Ze rook naar het Noorden, niet naar Genua. Ik wilde dat zij zich zou uitkleden, maar zij zei dat ik voor haar moest dansen. Ze keek naar mij terwijl ik tergend langzaam mijn eigen lichaam streelde. Ik keek in de spiegel om te zien hoe zij naar mij keek terwijl ik naar mezelf keek als een paaldanseres. Toen zei ze dat ze het mooiste meisje van Genua wilde zien. Toen zei ze dat we haar samen moesten uitkleden. Zij begon haar te zoenen. Ik zoende haar terwijl zij genoot van mijn fantasie. We speelden met het meisje van de spiegels, urenlang, zij en ik, en we kregen onszelf ervoor terug, glanzend en helder als onze eigen weerspiegeling.<sup>120</sup>

Wat in dit citaat duidelijk opvalt, is de suggestie van een derde persoon die zich in de spiegel openbaart. Hoewel we aannemen dat deze derde persoon het spiegelbeeld van het hoofdpersonage is, wordt voor het ‘meisje van de spiegels’ het voornaamwoord ‘haar’ in plaats van ‘zijn’ gebruikt alsof de identiteit van het hoofdpersonage zich had opgesplitst in een mannelijke en een vrouwelijke identiteit. Eenheid en splitsing als kenmerken van identiteit werden in het vorige hoofdstuk al gethematiseerd, in verband met het ‘mooiste meisje van Genua’. Hoewel Inge haar niet heeft leren kennen, gebruikt ze dezelfde benaming voor het hoofdpersonage. Daardoor wordt het eerder beschreven idee ondersteund dat het mooiste meisje van Genua het alter ego van het hoofdpersonage is, de belichaming van zijn vrouwelijke identiteit. Hetzelfde idee wordt ook in het volgende citaat weergegeven:

---

<sup>120</sup> Pfeijffer (2013), p. 96.

‘Wacht,’ zei ze [Monia]. ‘Niet bewegen.’ Het ging haar niet om haar tietten, maar om haar bh. Die deed ze heel langzaam en heel precies bij mij om.

‘Nu ben je pas echt een mooi meisje. Dans voor mij.’ [...] ‘Kijk naar jezelf in de spiegel,’ zei ze. ‘Je bent het mooiste meisje van Genua. [...] Geef maar toe dat je nu aan iemand anders denkt. Zo’n meisje zoals die serveerster die vroeger bij de Bar met de Spiegels werkte. [...] Kijk naar jezelf. Je hebt net zulke kleine tietjes als zij. Je lijkt op haar. Je bent haar. [...]’<sup>121</sup>

De transformatie naar een vrouw bereikt haar toppunt aan het eind van het boek als het hoofdpersonage vanwege het gebrek aan geld als travestiet begint te werken. Ornella vraagt hem na zijn uiterlijke gedaanteverwisseling wat hij in de spiegel ziet. Zijn antwoord – tegelijk de slotwoorden van het boek – is als volgt: “‘Giulia,” zei ik met een raar hoog stemmetje. “Het mooiste meisje van Genua.””<sup>122</sup>

Ook zijn eenwording met het mooiste meisje van Genua wordt door de slotwoorden compleet. Immers, zij is hem kort van tevoren zelf als prostituee op straat tegengekomen. Het gevolg van deze ontmoeting was wel een lichamelijke eenwording maar tot zijn spijt had zij zich emotioneel al van hem gedistantieerd. Zijn beslissing om zijn lichaam nu zelf tegen geld aan te bieden kan als wens tot boetedoening worden begrepen aangezien hij zich voor haar lot verantwoordelijk voelt. Tegelijk kan zijn beslissing ook als wens worden gelezen ondanks haar afwijzing zijn liefde uit te drukken door haar identiteit te overnemen.

Als we aan het deconstructivisme terugdenken, zien we in het verhaal alle elementen vertegenwoordigd die de lezer tot een deconstructivistische lectuur uitnodigen: door de opsplitsing van de innerlijke eenheid van de mannelijke pool in een mannelijke en een vrouwelijke identiteit, kunnen ook de tegenpolen man en vrouw, hier belichaamd door het hoofdpersonage en het mooiste meisje van Genua, niet langer duidelijk van elkaar worden gescheiden. Paradoxaal blijven de concepten ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ binnen de identiteit van het hoofdpersonage wel bestaan. De opsplitsing zou daarom kunnen worden voortgezet zonder dat er ooit een einde aan komt. Volgens het structuralisme komt

---

<sup>121</sup> Pfeijffer (2013), p. 192.

<sup>122</sup> Pfeijffer (2013), p. 348.

de betekenis van een signifiant immers alleen door haar tegenstelling tot de betekenis van een ander signifiant tot stand.<sup>123</sup> Daarom kunnen we geen tegenstelling deconstrueren, zonder een nieuwe te construeren.

De expliciete en impliciete thematisering van gender draagt ertoe bij dat het thema identiteit op een brede basis wordt behandeld. Zoals eerder al uitgelegd, heeft deze algemene thematisering van identiteit uiteindelijk ook implicaties voor de verhouding tussen auteur en hoofdpersonage. Tegelijk draagt de generalisering van het thema identiteit bij het beschouwende karakter van de tekst bij. Als lezer kun je de expliciete en impliciete uitspraken van de tekst nog steeds zelfreferentieel interpreteren. Daarnaast is het echter ook mogelijk de tekst als algemene uiteenzetting over de thema's fantasie, fictionaliteit en identiteit te lezen.

Om het thema identiteit een nog bredere basis te geven, wordt in *La Superba* een verdere vorm van identiteit behandeld, namelijk nationale identiteit. Hierover gaat het volgende hoofdstuk.

### **4.3. Nationale identiteit**

Theorieën over nationale identiteit bouwen op dezelfde basisaannames voort als theorieën over andere vormen van identiteit. Joep Leersen definieert identiteit in een essay over nationale beeldvorming als ‘datgene waarin we van al het andere verschillen, en datgene waarin we van moment tot moment aan onszelf gelijk zijn.’<sup>124</sup> Deze twee aspecten van identiteit – eenheid en tegenstelling – zijn we ook in verband met subjectieve identiteit en gender tegengekomen. Met betrekking tot nationale identiteit betekent eenheid dat we ons aan de ene kant als deel van een groter geheel beseffen en aan de andere kant een historische continuïteit aan dit geheel veronderstellen. Tegenstelling komt daar naar voren waar we ons van de ‘anderen’ afzetten: mensen met wie we geen gemeenschappelijk natiegevoel delen. Het begrip ‘natiegevoel’ houdt in dat nationale identiteit geen natuurlijk

---

<sup>123</sup> Zie Dahlerup (1998), p. 32-34.

<sup>124</sup> Leersen, Joep. ‘Culturele identiteit en nationale beeldvorming’. In: J.C.H. Blom e.a. (red.). *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1993, p. 11.

gegeven is maar het effect van beeldvorming, een kwestie van attitude en mentaliteit.<sup>125</sup>

De imagologie heeft bepaalde standaardpatronen in de beeldvorming over verschillende culturen vastgesteld. Een van de opvallendste standaardpatronen is het contrast tussen het ‘rationele maar saaie’ noorden tegenover het ‘gevoelvolle maar onbetrouwbare’ zuiden. Zoals uit deze karakterisering blijkt, kan de waardering van de toegeschreven eigenschappen zowel positief (‘rationeel’, ‘gevoelvol’) als negatief (‘saaie’, ‘onbetrouwbaar’) zijn. Van deze standaardpatronen afgezien die overal in Europa kunnen worden teruggevonden (bijvoorbeeld Noord-Europa versus Zuid-Europa, Noord-Nederland versus Zuid-Nederland), onderzoekt de imagologie stereotypen die aan bepaalde landen of volkeren worden toegeschreven.<sup>126</sup> Als typisch Nederlands worden bijvoorbeeld zuinigheid en zindelijkheid beschouwd. Aangezien de imagologie nationale identiteit als talige constructie beschouwt die op conventies is gebaseerd, maakt ze geen uitspraken over de geldigheid van deze beelden. Alleen de vorming en de werking van het beeld staan bij deze benadering centraal.<sup>127</sup>

Naast conventies spelen ook de beperkingen van onze waarneming en cognitieve vaardigheden een grote rol bij stereotypering, want ‘[b]ij de waarneming van zo’n complex verschijnsel als een ander volk neigt de waarnemer tot vereenvoudiging van het beeld door al dan niet bestaande verschillen te overdrijven (overcategorisering)’<sup>128</sup>. Tegelijk beïnvloedt ook de eigen motivatie het beeld van een ander land.<sup>129</sup>

*La Superba* beschrijft niet alleen de oorzaken van beeldvorming maar ook de effecten van deze beelden op het menselijke gedrag. Zo treden er tal van personages op die op zoek naar een beter leven en verleid door eenzijdige verhalen naar Italië zijn emigreerd. Hoe verschillend de personages en hun concrete verwachtingen ook zijn, aan het eind worden ze door de omstandigheden in het nieuwe land steeds weer teleurgesteld waardoor hun dromen een illusie blijken en de verhalen een fictie. Een voorbeeld hiervoor is het hoofdpersonage

---

<sup>125</sup> Zie Leersen (1993), p. 11.

<sup>126</sup> Zie Leersen (1993), p. 12.

<sup>127</sup> Zie Stokvis, Pieter. ‘Nationale identiteit, beeldvorming, stereotypen en karakteristieken. Het debat over de nationale identiteit’. *Theoretische Geschiedenis* 24 (1997) I, p. 280-282.

<sup>128</sup> Stokvis (1997), p. 280-281.

<sup>129</sup> Zie Stokvis (1997), p. 281.

dat van Nederland naar Italië is geëmigreerd. Zijn geboorteland beschrijft hij tegenover Rashid, een immigrant uit Marokko, als volgt:

‘Ik zal je de waarheid vertellen, Rashid. Dat noordelijke paradijs van jou, waar het gras altijd groen is omdat het altijd regent, dat is de plek waar ik ben geboren en waar ik mijn hele leven heb gewoond. In zekere zin is het daadwerkelijk een paradijs. Het is een rustig en veelkleurig land. De treinen zijn geel en blauw en rood en rijden op tijd door de bollenvelden. De formulieren van de belasting zijn blauw of roze en makkelijk in te vullen. Als je iets moet betalen, hoef je niet te proberen slim te zijn en iets te bedenken, want je komt er toch niet onderuit om het te betalen en wanneer je iets terugkrijgt, krijg je het ook onmiddellijk dezelfde maand nog terug. Blonde meisjes spuiten hun gestolen fietsen roze. Politieagenten glimlachen. Ze zeggen dat je de volgende keer een rood achterlichtje moet hebben en delen stickers uit tegen racisme. Het afval wordt gescheiden en gaat in containers met verschillende felle kleuren. Er zijn aanbiedingen bij de supermarkt waarvan iedereen kan profiteren en als je maar genoeg profiteert, krijg je ook nog veelkleurige pluizige beestjes gratis, die je met hun zelfklevende voetjes op je dashboard kunt plakken, op je vensterbank, of waar je maar wilt. Maar weet je wat het is, Rashid?’

‘Wat?’

‘Precies dat.’<sup>130</sup>

Aansluitend wordt dit beeld van Nederland in contrast gezet met zijn beeld van Italië:

‘Hier in Italië spreekt niets vanzelf en moet alles telkens weer bevochten worden. Omdat het systeem niet werkt. Omdat er geen systeem is. En als het er zou zijn, zou niemand erin geloven. Of het voor de grap omzeilen. Uit gewoonte. Om een klein voordeeltje te behalen. Of niet eens. In de voortdurende opera buffa van het dagelijks leven kunnen de simpelste operaties, zoals het kopen van een brood bij de bakker of het afhalen van een pakketje bij het postkantoor, je voor de meest onverwachte complicaties stellen. Dit hele Italië hangt van improvisatie aan elkaar.

---

<sup>130</sup> Pfeijffer (2013), p. 49.



Daarom zijn Italianen de meest vindingrijke, veerkrachtige en creatieve mensen die ik ken. Ik geniet daarvan. Het maakt me wakker. Daarom ben ik hier. [...]<sup>131</sup>

In het kader van een uitgebreide metanarratieve passage over zijn toekomstige roman voert de verteller verdere beweegredenen aan waarom hij naar Italië is gekomen:

De roman zal ook moeten gaan over mijn eigen fantasie om hier in dit middeleeuwse labyrint mijn langgekoesterde droom waar te maken van een jaloersmakend rijk en zorgeloos mediterraan bestaan te midden van ware en authentieke mensen die de kunst nog niet hebben verleerd om uitsluitend belang te hechten aan datgene wat er werkelijk toe doet: geur, smaak, elegantie en een vanzelfsprekende, nobele manier van leven. Italië, ach Italië. De warmende, zoemende zomeravondluchten, zwanger van scootermeisjes, en de lichtvoetige opera buffa van het dagelijks bestaan zijn perfect isotoon met mijn ziel. Om in dit land te zijn heeft altijd gevoeld als een proces van osmose, van versmelting van mij met mijn natuurlijk element.<sup>132</sup>

Het is duidelijk te herkennen dat de beelden die de verteller van Nederland en Italië schetst, volledig overeenstemmen met de stereotype tegenoverstelling van het ‘rationele maar saaie’ noorden met het ‘gevoelvolle maar onbetrouwbare’ zuiden. Wat betreft zijn droom van een ‘jaloersmakend rijk en zorgeloos mediterraan bestaan’ lijkt het aan het begin van het verhaal alsof de verteller er wel in geslaagd is om deze droom te vervullen en zich volledig in de Genuese maatschappij te integreren. Dat is tenminste het beeld dat hij van zichzelf tracht te presenteren:

Als je een klant hebt die elke dag terugkomt, beleefd en onberispelijk in zijn nieuw aangeschafte Italiaanse garderobe, die zichtbaar een fortuin heeft gekost, met een echte panama hoed, waarvan iedereen weet hoeveel die kost, een buitenlander die zich kennelijk hier heeft gevestigd en die elke avond in zijn eentje aan het tafeltje zit te schrijven in een klein

---

<sup>131</sup> Pfeijffer (2013), p. 50-51.

<sup>132</sup> Pfeijffer (2013), p. 93.

secur handschrift in een opschrijfboekje van Moleskine, een artiest, maar een professional met inkomen die in zijn eigen land waarschijnlijk een beroemdheid is, dan word je toch op een gegeven moment nieuwsgierig?<sup>133</sup>

Het zal echter niet lang duren voor de verteller begint aan zijn eigen succesverhaal te gaan twijfelen: ‘Wat heb ik tot nu toe nou eigenlijk bereikt? In het thuisland herkent iedereen mij en word ik dagelijks lastiggevallen voor een handtekening of een opinie. Hier niet.’<sup>134</sup> Uiteindelijk zal zijn economische ondergang daardoor worden beslist dat hij niet over de juiste bondgenoten beschikt om zich tegen een absurde aanklacht van de invloedrijke Italiaanse familie Parodi te verweren. Daardoor wordt niet alleen zijn droom van een rijk een succesvol leven in Italië als illusie ontmaskerd maar ook zijn voorstelling dat hij door de Genuesen als ingezetene wordt beschouwd. Het beeld van Italië als onbetrouwbaar land waar je zonder de juiste contacten niet kunt overleven, wordt door het gezinshoofd Parodi echter bevestigd:

[...] U zit vooralsnog vrij onbewogen aan mijn tafel. Ik weet wat u denkt. U gelooft in Europa en in de gedachte dat Italië een democratische rechtsstaat is en in de fantasie dat Genua deel uitmaakt van Italië. U gelooft in uw democratisch recht en in rechtsbescherming. Een deel van mij zou niets liever willen dan dat u gelijk hebt.

Heeft u, toen u hier binnenkwam, de koperen naamplaatjes gezien van allen die in dit palazzo kantoor houden? Heeft u enig idee van de contacten die ik heb? In Straatsburg, Brussel of aan het internationale hof van Den Haag zou u wellicht een kans maken, als u genoeg geld zou hebben voor een bodemprocedure tegen onze advocaten. Maar hier in Genua maakt u geen schijn van kans. Niet tegen mij. Ik verlies zelden zaken en ik heb nog nooit een zaak verloren waarbij mijn eigen naam op het spel stond.’<sup>135</sup>

Aangezien nationale stereotypen in deze passage niet worden opgeheven maar bevestigd, gaat het er blijkbaar niet om stereotypen als pure fictie af te wijzen.

---

<sup>133</sup> Pfeijffer (2013), p. 63.

<sup>134</sup> Pfeijffer (2013), p. 55.

<sup>135</sup> Pfeijffer (2013), p. 228.

Het beeld van het ‘gevoelvolle maar onbetrouwbare zuiden’ verliest tijdens het verhaal immers niets van zijn geldigheid, al komt de klemtoon meer en meer op het negatieve aspect te liggen. Het lijkt eerder zo te zijn dat Italië met al zijn stereotype positieve en negatieve eigenschappen de achtergrond vormt voor de desillusie van de persoonlijke wensen en dromen van het hoofdpersonage. Dezelfde indruk dringt zich in een intradiëgetisch verhaal op dat sterke overeenkomsten met het hoofdverhaal vertoont. Nog voor de nederlaag van het hoofdpersonage absoluut is, wordt ze bij wijze van *mise en abyme* door een televisieprogramma gespiegeld:

Een van mijn favoriete televisieprogramma’s vroeger thuis in het vaderland heette, als ik mij goed herinner, *Een huis onder de zon*. Ken je dat? Volgens mij was het oorspronkelijk een serie van de BBC waar ze verschillende rip-offs van hebben gemaakt in de landstaal. De formule was simpel. In de loop van een aantal wekelijkse afleveringen volgden we een paar noorderlingen, meestal stellen, die één droom hadden in hun leven, en die droom was om hun leven opnieuw te mogen beginnen in het Zuiden. [...] Daar werd een discrete cameraploeg op gezet die niets anders deed dan [...] met regelmaat langs te komen om koelbloedig te registreren hoe het hun verging op hun zoektocht naar licht en warmte en hoe ze langzaam maar zeker steeds verder verdwaalden in hun fantasie van een nieuw en beter leven onder de zon.<sup>136</sup>

Vanwege de duidelijke parallel met het lot van het hoofdpersonage heeft dit verhaal een voorspellende functie. Zowel de mensen in het televisieprogramma als het hoofdpersonage laten zich door hun dromen verleiden om te hoge risico’s te nemen. Uiteindelijk verliezen ze daardoor hun hele vermogen. Op inhoudelijk niveau wordt door het verhaal een onoverbrugbare kloof tussen onze dromen en de werkelijkheid gesuggereerd. Op formeel niveau beklemtoont het feit dat de nederlaag van het hoofdpersonage door het intradiëgetische verhaal als het ware voorspeld wordt, de literaire kunstmatigheid van het verhaal. Door het extreme en absolute karakter van het intradiëgetische verhaal ontstaat daarboven de indruk dat het hier niet om de afbeelding van de werkelijkheid gaat of om een realistisch voorbeeld voor menselijke dwalingen. In plaats van realisme na te streven gaat

---

<sup>136</sup> Pfeijffer (2013), p. 178.

het er eerder om het irrealistische moment in onze dromen te tonen. Beelden van andere landen dienen ook hier vooral als exemplarisch referentiepunt van menselijke verlangens.

Waar beeldvorming het effect van menselijke verlangens is, wordt er in de tekst wel op de willekeurigheid gewezen die achter die beelden schuilt. Een van de voornaamste verlangens van alle personages is het verlangen naar een beter en ‘echter’ leven elders. Hoe willekeurig deze droom op verschillende plaatsen wordt geprojecteerd, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat het mooiste meisje van Genua in tegenstelling tot het hoofdpersonage het ‘echte’ leven juist niet in Italië denkt te vinden:

Ik nam haar mee naar een chique bar die ik had ontdekt op het pleintje aan Via di San Sebastiano, tegenover het Best Western City-hotel, tussen Via Roma en Via XXV Aprile. Het was een on-Italiaans hippe designbar met peperdure fancy cocktails in designglazen, met een buffet van oesters en zeevruchten. De plek miste zijn uitwerking niet. Ik kon zien dat zij zich gefêteerd voelde. Ze waande zich in Londen of New York, of in een andere stad ver weg van Italië waar het echte, snelle, razende leven zich afspeelde. Dat zei ze althans.<sup>137</sup>

Het eenzijdige karakter van stereotypen komt vooral in het tweede intermezzo (‘Fatou yo’) van *La Superba* tot bod dat helemaal in dienst van de vraag staat om welke redenen immigranten uit Afrika zich laten verleiden om naar Europa te komen. Door deze duidelijke verwijzing naar de vluchtelingenproblematiek versterkt het verhaal bovendien zijn referentieel en actueel karakter.

Hoofdpersonage van het intermezzo is Djiby, de al genoemde immigrant uit Senegal. Net als Don wordt hij als verteller van zijn eigen verhaal uitgebreid aan het woord gelaten. Door zijn verhaal niet gewoon na te vertellen maar hem een eigen stem te geven, bedient de tekst zich ook hier van een middel om de geloofwaardigheid van de boodschap te verhogen. Wat Djiby over het beeld van Europa in Afrika vertelt, kan slechts als utopie worden beschreven:

‘[...] Weet je wat ze mij hebben verteld over Europa? Thuis in Senegal, voordat ik op reis ging? Ze zeiden dat Europa een fort is. Dat de grenzen

---

<sup>137</sup> Pfeijffer (2013), p. 86.

zo goed worden bewaakt dat het bijna onmogelijk is om er binnen te komen. Maar dat is goed te begrijpen, want voor iedereen die binnen is, is geld gratis te verkrijgen. Je kunt naar het loket en daar wordt je inkomen geregeld dat je elke maand kunt komen afhalen zonder dat je er iets voor hoeft te doen. Iedereen in Europa loopt dan ook in dure chique pakken en draagt een gouden horloge waar ze de hele tijd op kijken, want in Europa gebeurt alles op tijd. Ze verkopen er zonnebrillen die meer kosten dan een maandsalaris in Dakar, maar iedereen draagt ze, ook al heeft niemand ze echt nodig omdat er veel minder zon is dan in Afrika. Iedereen kan zich dat gemakkelijk veroorloven. En als je wilt, kun je ook werken. Dan word je miljonair. En de banen liggen voor het oprapen en in Europa bestaan er geen zware fysieke beroepen zoals werk op het land of in de fabriek. Dat soort werk wordt door robots gedaan. Alle mensen werken bij banken, waar ze het geld beheren dat de robots voor hen verdienen. Je hoeft alleen maar in een pak achter je bureau te zitten in een kantoor en je hoeft niets anders te doen dan naar een computerscherm kijken waarop wordt weergegeven hoeveel geld er binnenstroomt. De banken geven ook gratis pasjes weg aan iedereen die dat maar wil waarmee je het geld van die bank uit de muur kunt trekken als je dat nodig hebt. Ook in huis wordt al het werk gedaan door computers en machines. Niemand hoeft te wassen, schoon te maken of te koken. Daar bestaan apparaten voor. Daarom heeft iedereen heel veel vrije tijd om naar voetbalwedstrijden te kijken op televisies die zo groot zijn als bioscoopschermen. En iedereen rijdt er in een mooie grote auto, zoals een Mercedes of een Jaguar, en de meeste mensen kopen al een nieuwe zodra het asbakje vol zit. De gebouwen zijn van glas en zilver. Ze hebben zelfs een speciaal soort glas uitgevonden dat is gemaakt van zilver en dat licht weerkaatst als een spiegel. Daar bedekken ze paleizen mee die zo hoog zijn als bergen. En er is zoveel goud dat sommige mensen dat in hun kiezen laten stoppen, niet eens als versiering, want niemand ziet het, maar gewoon omdat het kan. En er is altijd zoveel eten als je maar op kan, want ze hebben wetenschappelijke technieken ontwikkeld waarmee ze een tomaat zo groot kunnen maken als een appel, een appel zo groot als een meloen en de koeien zijn nog vetter dan nijlpaarden. De mensen in Europa eten niet alleen vlees op feestdagen, maar elke dag, zowel voor ontbijt als voor lunch als voor avondeten. Ze hebben zoveel water dat ze zich elke dag douchen. En ze douchen zich

ook met parfum. Bier zit niet in flessen, maar komt gewoon uit de kraan zoals water. Wie ziek wordt, mag gratis naar het laboratorium, waar hij wordt genezen. Daar kunnen ze alles. Desnoods geven ze je nieuwe lichaamsdelen als je die nodig hebt. En je kunt zoveel seks hebben als je wilt, omdat alle Europese mannen klein zijn geschapen en hun vrouwen hunkeren naar een echte pik. En je hoeft niet eens met ze te trouwen, want ze zijn geëmancipeerd, wat betekent dat het hun alleen om de seks gaat.’

De sterke overdrijving van stereotypen maakt duidelijk dat het ook hier minder om een realistische weergave van denkbeelden gaat dan om de principiële vraag hoe beelden tot stand komen en welke consequenties beeldvorming heeft. Andersom geformuleerd vraagt de tekst naar de motivatie die achter migratie schuilt. Dromen als drijvende kracht achter menselijk gedrag worden in *La Superba* echter niet positief gewaardeerd. Zoals eerder al geargumenteed, ligt de klemtoon vooral op het irrealistische moment in onze dromen. Nadat Djiby de levensgevaarlijke overtocht heeft doorstaan, moet hij immers herkennen dat het leven in Europa geenszins beter voor hem is:

‘Maar Europa was niet wat ik me ervan had voorgesteld. Het leek wel Afrika. Alleen maar negers. En van dat automatisch rijk worden was ook nog niet zoveel terechtgekomen. Zelfs in Afrika had ik nog nooit zoveel berooide negers bij elkaar gezien. Het enige verschil met Dakar was dat de politieagenten blank waren. Maar ze waren net zulke klootzakken als in Dakar. [...]’<sup>138</sup>

Er is een zekere overeenkomst tussen de manier waarop het beeld van het rijke Europa wordt gedeconstrueerd en de manier waarop eerder al de tegenstelling tussen mannelijk en vrouwelijk in vraag werd gesteld. De tegenstellingen arm/rijk en mannelijk/vrouwelijk verdwijnen blijkbaar niet, maar ze verschuiven naar ‘binnen’. In het hoofdstuk over gender hebben we al gezien dat de principiële onderscheiding tussen mannelijke en vrouwelijke eigenschappen niet helemaal wordt opgegeven. Maar wel vertoont het hoofdpersonage kenmerken die als typisch ‘vrouwelijk’ worden beschouwd. Ook met betrekking tot nationale

---

<sup>138</sup> Pfeijffer (2013), p. 260.

identiteit worden Afrika en Europa qua rijkdom niet aan elkaar gelijk gesteld. Maar er wordt getoond dat de tegenstelling arm/rijk niet alleen tussen Europa en Afrika bestaat maar ook binnen de grenzen van Europa. Het feit dat armoede in Europa minder zichtbaar is, verklaart ook waarom er naast de kloof tussen arm en rijk ook een kloof tussen de realiteit en het beeld ervan bestaat. Dit wordt tenminste in het volgende citaat gesteld waarin Genua als symbool voor Europa als geheel dient:

De oude bijnaam van Genua is La Superba. Die naam kun je op twee manieren interpreteren en dat begrijp je het best wanneer je de stad vanuit het zuiden over zee benadert. Opeens ligt zij daar: een schitterend decorstuk van hoge palazzi in een kom van bergen. Maar op hetzelfde moment dat je daarvan geniet, besef je dat de pracht en praal een ondoordringbare muur vormen. Zij is mooi en hardvochtig. Zij is als een hoer die lonkt, maar die je nooit de jouwe zult kunnen maken. Zij is aantrekkelijk en overmoedig. Zij verleidt en verdelgt. Zoals ratten in de val worden gelokt met gif dat hun als honing smaakt. In die zin staat Genua La Superba symbool voor Europa als geheel. Achter haar ondoordringbare muur van grenscontroles, asielprocedures, opsporingsbeambten en gedwongen uitzettingen ligt zij onweerstaanbaar te pronken met haar belofte van glinsterend nieuwe Mercedesen en BMW's. Wie hier weet binnen te dringen, denkt alleen daarom al zijn droom te hebben waargemaakt. Hij is in het paradijs. De rest zal vanzelf gaan. En vervolgens zal hij met elf landgenoten creperen in een lekkend tweekamerappartementje en als een rat worden verdelgd.<sup>139</sup>

In deze beschrijving van Genua komt het motief van het theater weer duidelijk naar voren waarin iedereen maar een rol speelt. In dit geval treedt een hele cultuur als acteur op terwijl de immigranten toeschouwers zijn die zich door de illusie van het spel laten verleiden. Maar ze spelen niet alleen een passieve rol. Rashid, de Marokkaanse immigrant, vertelt dat ze bij de instandhouding van de illusie bijdragen door de verhalen over Europa te herhalen:

‘[...] Elke Marokkaan denkt dat je vanzelf rijk wordt in Europa. En natuurlijk gaan ze pas terug als ze genoeg hebben gespaard om voor een

---

<sup>139</sup> Pfeijffer (2013), p. 93.

paar weken een Mercedes te huren en de opera op te voeren dat ze in Europa grandioos rijk en succesvol zijn geworden. Het is een sprookje dat zichzelf steeds mooier navertelt. Maar ik heb de waarheid gezien, Ilja. Ik heb de waarheid gezien.’<sup>140</sup>

In een gesprek met het mooiste meisje van Genua voert het hoofdpersonage dezelfde reden aan waarom hij de op conventies gebaseerde beelden van Italië – in dit geval het cliché van ‘la dolce vita italiana’ – niet corrigeert:

‘Waarom ga je niet terug?’

‘Dat kan niet.’

‘Je hebt net gezegd dat de financiële problemen die je beletten wel zijn op te lossen.’

‘Dat is misschien ook wel zo. Maar er zijn belangrijkere beletsels. Ik zou de eerste zijn. Ik bedoel: ik ben een beroemd dichter in mijn vaderland, althans dat was ik. Te veel mensen weten dat ik met veel te veel bombarie ben geëmigreerd om mij te laven aan la dolce vita italiana. Ik werd en word erom benijd. Om met hangende pootjes terug te keren, als de eerste de beste nitwit uit mijn favoriete televisieprogramma, *Een huis onder de zon*, die de plaatselijke rioolverordeningen niet kan lezen en toe te geven dat het allemaal een beetje anders is gelopen dan gehoopt en dat het eerlijk gezegd nogal is tegengevallen, zou een enorme nederlaag zijn. Ik zou de risee zijn van al mijn culturele vriendjes. Op een bepaalde manier ben ik verdwaald in mijn fantasie van een mooier, echter en romantischer leven elders.’<sup>141</sup>

Stereotypering wordt hier als bewuste keuze van de personages beschreven waarbij deze keuze minder met het geloof van de personages in deze beelden heeft te maken dan met de eigen zelfscenering. Ook in dit geval zorgt het feit dat een en dezelfde gedachte door verschillende personages wordt uitgedrukt, ervoor dat een suggestie van universele geldigheid ontstaat. Tegelijk wordt echter ook de literaire kunstmatigheid van het verhaal daardoor duidelijk.

De literaire kunstmatigheid van de tekst wordt niet alleen door de similariteit tussen de verschillende verhalen op extra- en intradiëgetisch niveau

---

<sup>140</sup> Pfeijffer (2013), p. 14.

<sup>141</sup> Pfeijffer (2013), p. 345.



beklemtoond, maar ook door de sterke contrasten die ernaast bestaan. In het volgende citaat gaat de verteller op de verschillen in status en welstand in die hem van de Afrikaanse immigranten onderscheiden. Hij vertelt over zijn toekomstige roman

[...] die zich, zoals je zult hebben begrepen, zal moeten gaan concentreren op het grote actuele vraagstuk van de immigratie, waarbij ik mijn eigen geslaagde luxe-immigratie zal contrasteren met het betreurenswaardige lot van al die sloebers uit Marokko en Senegal die in deze zelfde stegen zijn verdwaald in hun fantasie van een beter leven en gegarandeerde rijkdom in Europa en die door de autoriteiten, die de noodtoestand hebben uitgeroepen, worden verdelgd als ratten.<sup>142</sup>

Het feit dat het hele boek een literair uitgewerkt verhaal is, wordt impliciet ook door de inbedding van een verder intradiëgetisch verhaal verduidelijkt dat met nationale beeldvorming in verband staat. Het hoofdpersonage treedt hier letterlijk als regisseur op. Hij vertelt van zijn plan om een toneelstuk over het thema immigratie te laten opvoeren. Hoofdpersonage van het toneelstuk is een Italiaan die aan het begin van de negentiende eeuw vanuit Genua naar Amerika wil vertrekken om daar een nieuw leven te beginnen:

Het personage dat ik zou verzinnen, zou boer zijn, een simpele man, ongeschoold en ongeletterd. Hij bezat een klein lapje grond waarop hij zijn eigen huis had gebouwd. Hij leefde zoals zijn ouders hadden geleefd en de ouders van zijn ouders vóór hen en hun grootouders daarvoor. En zijn kinderen zouden net zo leven, als hij niet had gehoord over La Merica, een land dat verder weg lag dan hij zich kon voorstellen. Iedereen had het erover. Veel mannen uit de streek waren er al naartoe gegaan. Het is belangrijk om te laten zien hoe irreëel zijn voorstelling was van die verre wereld. Ik zou hem uitgebreid laten fantaseren over een paradijs waar je vanzelf rijk werd als je bereid was te werken. De straten waren met goud geplaveid en de huizen waren zo hoog als bergen. Je kon er elke dag zoveel eten als je op kon. [...]

En in de slotscène zou ik het er echt in smeren. Met boter en suiker. Zo vet als het maar kan. De bergen goud die hem zijn beloofd,

---

<sup>142</sup> Pfeijffer (2013), p. 36.

blijken een fata morgana. Met grote moeite vindt hij werk in een staalfabriek, bij de spoorwegen, in een mijn. Hij werkt totdat zijn ruggenwervels slijten en zijn knieën breken, verdient dollars in plaats van lires, maar heeft minder te eten dan thuis in Italië, in zijn dorp, ach zijn dorp, waar de botten van zijn voorouders rusten en zijn familie wacht.<sup>143</sup>

Zoals in dit citaat duidelijk wordt, vertoont het geplande toneelstuk sterke overeenkomsten met het hoofdverhaal. De intradiëgetische inbedding maakt het tot een verder voorbeeld van mise en abyme met de bedoeling de thematiek van het hele verhaal te versterken. De verplaatsing naar een andere tijd heeft als effect dat niet alleen de universele verspreiding van dromen en illusies wordt aangetoond maar ook de onafhankelijkheid van tijd. Tegelijk wordt het hoofdverhaal door dit voorbeeld van mise en abyme weer eens als fictio en deels ook als fictum ontmaskerd. Vooral de zinnen die de invloed van de regisseur op het stuk aantonen ('Het personage dat ik zou verzinnen [...] / 'Ik zou hem uitgebreid laten fantaseren [...] / 'En in de slotscène zou ik het er echt in smeren.') maken de lezer erop attent dat het verhaal het product van een coördinerende hand is en fictieve elementen bevat. Deze vaststelling geldt niet alleen voor het toneelstuk maar kan vanwege de similariteit ook aan het hoofdverhaal worden gerelateerd.

Een ambivalent effect heeft ook het volgende citaat waarin het hoofdpersonage aangeeft waar hij de basisinformatie voor zijn toneelstuk vandaan heeft:

Ik heb de afgelopen dagen doorgebracht in de archieven van het Ligurisch instituut voor emigratie bij de Commenda aan het einde van Via di Pré en van het Galata Museo del Mare daar vlakbij. De hoeveelheid materiaal is overweldigend, zowel wat betreft de primaire bronnen als wat de secundaire literatuur aangaat. Om dat allemaal systematisch te bestuderen, zou ik maanden nodig hebben. Dat ga ik natuurlijk niet doen. Ik hoef geen wetenschappelijke studie te schrijven. Die tijden liggen achter mij. Dus ik heb een beetje hapsnap op goed geluk gelezen en gebladerd. Maar daarmee heb ik toch een heel aardige

---

<sup>143</sup> Pfeijffer (2013), p. 213-217.

indruk gekregen van hoe het eraan toeging. Voldoende, in elk geval, om de waarheid te kunnen verzinnen.<sup>144</sup>

Als je als lezer opzoekt of het instituut voor emigratie in Genua inderdaad bestaat, dan kun je achterhalen dat zelfs de plaatsbeschrijving klopt. Door het toneelstuk een reële basis te geven, wordt het essayistische en het informatieve karakter van het hele verhaal over emigratie benadrukt. Tegelijk maakt de verteller in het bovenstaande citaat ook duidelijk dat hij zich de vrijheid heeft gepermitteerd om een fictief stuk over het thema te schrijven. De aanwezigheid van beide kenmerken – fictionaliteit en referentialiteit – komt bijzonder duidelijk in de laatste zin van het citaat naar voren waar het naamwoord ‘waarheid’ en het werkwoord ‘verzinnen’ een logisch beschouwd eigenlijk onmogelijke verbinding aangaan.

Een sterke vorm van literaire verdichting is ook het volgende verhaal op intradiëgetisch niveau. In totaal omvat het verhaal drie hele hoofdstukken waardoor het al door zijn lengte een belangrijke rol in de tekst krijgt. Blijkbaar behandelt het verhaal de kruistochten die in de Middeleeuwen vanuit Genua werden gevoerd. De parallel met het hoofdverhaal is in dit geval iets minder duidelijk dan bij het toneelstuk aangezien het hoofdpersonage van het verhaal geen emigrant is, maar deel uitmaakt van het leger dat naar Palestina trekt om daar een oorlog te voeren. Niettemin gaat het ook in dit verhaal om irrealistisch positieve beelden van vreemde plaatsen, om dromen en illusies. Het verhaal begint als volgt:

Ik probeer het me voor te stellen. Elke jongen die werd geboren in de toen bekende wereld, droomde ervan. Elke schildknaap die tot zijn enkels in de schijt stond om de stallen schoon te maken, viel in slaap met rode wangen van opwinding, die hij zag weerspiegeld in het door hemzelf glimmend opgepoetste harnas van zijn heer. En de dag dat de paarden werden gezadeld, zou hij nooit vergeten. De stille, doffe klap van zwaar leer op de rug van een ruïn terwijl de stijgbeugels rinkelden. Het wapperen van de vaandels. De dreunend trage tred van een zwaar geharnaste ridder. Het gekraak en gepiep van de houten kraan die hem neerliet in de holle rug van zijn paard. De historische woorden die

---

<sup>144</sup> Pfeijffer (2013), p. 213.

weergalmden in de holte van zijn harnas. De droge klik van het vizier van zijn helm. De storm steekt op. De vaandels vechten tegen de wind. Terwijl je je blik nederig afwendt, reik je het schild aan met het heilige teken. [...] Het is de gelukkigste dag van je leven. Je bent onderweg. Het avontuur begint. Je leven begint. Eindelijk begint het.

Maanden later sta je uitgemergeld onder stoffige en gescheurde banieren voor de poort. Je hebt tientallen goede mannen zien verdrinken in de eerste rivier die moest worden overgestoken.<sup>145</sup>

Wat in dit stuk duidelijk opvalt, is de overgang van de onvoltooid verleden tijd naar de tegenwoordige tijd en de gelijktijdige wisseling van het voornaamwoord 'hij' naar 'je'. Door de perspectiefwisseling wordt je als lezer in zekere zin uitgenodigd om de visie van het hoofdpersonage te delen. De opsomming van gewaarwordingen zonder bemiddeling door werkwoorden van waarneming laten de lezer in zijn voorstelling dezelfde dingen horen en zien die het hoofdpersonage hoort en ziet. Op die manier wordt de lezer voorbereid om zijn perspectief te overnemen. Tegelijk wordt de wisseling van perspectief door deze opsomming iets minder scherp en plotseling omdat er geen voornaamwoorden gebruikt worden die naar het hoofdpersonage of naar de lezer verwijzen. In de zin 'De droge klik van het vizier van zijn helm' komt niet eens een werkwoord voor zodat de daaropvolgende overgang naar de tegenwoordige tijd eveneens 'verzacht' wordt.

De parallel met het hoofdverhaal wordt in het volgende citaat bijzonder duidelijk. Genua's stadspoort wordt er niet alleen als toegangsdeur naar de stad beschreven maar ook als zinnebeeld van de stad als geheel en tegelijk als poort naar het heilige land. De beschrijving van Genua als 'poort' naar een beter leven kan zowel letterlijk (het Latijnse woord *portus* betekent niets anders dan 'haven') als metaforisch worden verstaan. Tegelijk past deze beschrijving bij de beschreven visie die de immigranten uit Afrika op Genua hebben als station op weg naar een beter leven in Europa.

Zij wordt La Superba genoemd en al ben je nog niet binnen, je begrijpt precies waarom. Je staat voor de Porta Soprana, de hoge, elegante stadspoort die wordt geflankeerd door twee rijzige torens. Het geheel is

---

<sup>145</sup> Pfeijffer (2013), p. 294-295.

zo volmaakt in proportie dat het eerder lijkt op de façade van een kathedraal dan op een onneembaar verdedigingsbolwerk. Er wordt gezegd dat de maten en verhoudingen van de poort zijn berekend door een geheime monnikenorde en dat de magie van hun mathematica de poort beschermt en vijanden van de stad verlamt. Van de trotse torens wapperen vaandels met het heilige teken, het bloedrode kruis, vurig als het brandende geloof in de heilige zaak, op een lelieblank veld, wit als de bleke onschuld van zuivere intenties. Je maakt deel uit van het heilige leger en eindelijk heb je de heilige stad bereikt die poort is naar het heilige land.<sup>146</sup>

Net als de immigranten uit Afrika wordt de kruisvaarder echter hevig teleurgesteld zodra hij de stad door de poort betreedt. Vanwege deze kloof in de beschrijving van schijn en realiteit en ook vanwege het tweeklassensysteem dat erin voorkomt, is de parallel met de emigratiethematiek ook hier niet te overzien:

Maar al snel zou je de stad leren haten. In de haven was geen plek om de tenten op te slaan. De ridders sliepen op satijnen kussens in de talrijke paleizen van de stad, terwijl de steil zwijgende gastheer voor een geringe meerprijs meisjes kon regelen die hun op hun welverdiende rustbed koelte toewuifden met hun ruisende waaiers. Zij hadden steeds minder haast om te vertrekken. Jij sliep met het voetvolk op de kade met je eigen lege ransel als hoofdkussen. Je voelde jezelf geëerd en gepekelend onder de brandende zon.<sup>147</sup>

Niet alleen de stad zelf lijkt plotseling een helse en weinig heilige plaats te zijn maar ook de oorlog in het heilige land is minder glorieus dan de kruisvaarder gedroomd heeft. Hij raakt er verliefd op een Palestijnse vrouw die door zijn voormalige medestrijders wordt vermoord. Vervolgens belooft hij tegenover haar vader dat hij haar zal wreken:

‘Genua,’ zei je, ‘is de plek die ik het meest haat op aarde. Ik beloof u, vader, ik zal er terugkeren. Sta mij toe om mij te beroven van mijn eigen

---

<sup>146</sup> Pfeijffer (2013), p. 297.

<sup>147</sup> Pfeijffer (2013), p. 299.

leven en er te verschijnen als de geest der wrake van de slachtoffers van het kruis.<sup>148</sup>

Met deze woorden eindigt het ingeschoven verhaal. De belofte van het personage kan als fantasievolle verklaring voor het feit worden beschouwd dat alle personages uit het hoofdverhaal die hun fortuin in Genua zoeken, uiteindelijk moeten falen.

Hoewel de parallel met de emigratiethematiek heel duidelijk is, gaat het ook in dit verhaal niet alleen om bepaalde beelden van andere landen, steden en culturen in vraag te stellen. Genua als stad staat hier eerder symbool voor begeerten, dromen en idealen in het algemeen. Dit wordt vooral aan het eind van het verhaal duidelijk als het hoofdpersonage van het kruisvaartverhaal de hele oorlog tegen de moslims afkeurt en Genua als object van zijn wraak verkiest. Genua is immers de stad die het meest van de oorlog profiteert. Zo zegt hij over de Genuezen:

Zij erkennen geen meerderen. Gehuld in smaakvolle kostuums gemaakt van de fijnste en duurste stoffen lijken ze hooghartig, superieur bijna. Alsof ze weten dat het grootste leger dat de wereld ooit heeft gezien, niet meer is dan een tijdelijke gast en voor het verblijf in hun eeuwige stad zal moeten betalen met vele kisten zilver.<sup>149</sup>

In de kruisvaartthematiek zou weer een zinspeling op actuele discussies kunnen worden gezien zoals die over de omgang met islamitische immigranten. Maar in principe – dat wordt door de bundeling van veel verschillende thema's duidelijk – gaat het erom de samenhang tussen wensen, beelden en handelwijzen te belichten. De verwijzing naar het personage met het voornaamwoord 'jij/je' kun je, zoals al aangeduid hierboven, als uitnodiging verstaan om deze algemene samenhang ook aan de eigen voorstellingen, idealen etc. te relateren. Ook hierdoor wordt een universele geldigheid van de beschreven ideeën gesuggereerd waaraan geen mens zich kan onttrekken.

---

<sup>148</sup> Pfeijffer (2013), p. 302.

<sup>149</sup> Pfeijffer (2013), p. 299.

## 5. Résumé

Zoals de voorafgaande analyse van *La Superba* heeft aangetoond, is de autobiografische suggestie die door de indexale naamsidentiteit van auteur en hoofdpersonage ontstaat, als een stijlmiddel te interpreteren dat tot doel heeft om de lezer op het constructieve karakter van identiteit te wijzen. Door verschillende strategieën openbaart de tekst daarbij de eigen fictionaliteit. Dit begint bij de genreaanduiding ‘roman’ op de kaft die de lezer meteen voor een autobiografische lectuur waarschuwt. Verder wordt er door de vervorming van de auteursnaam op het arbitraire karakter van naamgeving gewezen waardoor de naamsidentiteit tussen auteur en hoofdpersonage als garant voor feitelijkheid en referentialiteit in vraag wordt gesteld. Dit effect wordt versterkt door het feit dat een van de belangrijkste personages – het mooiste meisje van Genua – zonder naam blijft. De daardoor uitgedrukte onbestemdheid van haar identiteit maakt het mogelijk dat de grens tussen haar identiteit en die van het hoofdpersonage steeds meer vervaagt. Door deze versmelting wijst de tekst verder op de instabiliteit van identiteit en het idee dat onze identiteit door imitatie van anderen ontstaat.

Net als het referentiële effect van de naamsidentiteit in zijn tegendeel wordt verkeerd, werken ook buiten- en intertekstuele verwijzingen averechts in *La Superba*. Dit wordt duidelijk in foute verwijzingen naar echt bestaande tijdschriften waardoor het referentieel karakter van verwijzingen naar realia als retorisch effect wordt blootgelegd. Ook de verwijzing naar een ander werk van Pfeijffer, *Het ware leven, een roman*, heeft niet het typische effect, namelijk de identiteit van auteur en hoofdpersonage te bevestigen. In plaats daarvan geeft het andere boek zijn autofictionele karakter door deze verwijzing aan *La Superba* verder.

De hoge mate van detaillering in de beschrijving van Genua past vooreerst bij het feit dat Pfeijffer inderdaad in deze stad woont. Het referentiële effect dat daardoor ontstaat, wordt echter meteen weer verstoord. Het labyrint van stegen staat immers symbool voor de onoverzichtelijkheid van de werkelijkheid die zich alleen via de taal met haar steeds verschuivende intertekstuele relaties openbaart.

De fictionaliteit van het verhaal wordt verder door onwaarschijnlijke elementen onderstreept die niet met de culturele ervaringen van de lezer

overeenstemmen. Het verhaal over het afgehaakt been zou een lezer vanwege zijn ervaringen met het genre daarboven niet in een autobiografie verwachten. Dit heeft tot gevolg dat hij het autobiografisch script verwerpt en in plaats daarvan een fictioneel script activeert. In verband met dit verhaal thematiseert de tekst bovendien de rol van de fantasie bij de waarneming van realiteit. Hiermee verwijst de tekst naar de postmoderne onzekerheid wat betreft de mogelijkheid tot herkenning en inzicht. Verder is het door het metaforische taalgebruik van *La Superba* mogelijk dat de lezer het gedrag van het hoofdpersonage – ontbrekende informatie door fantasie te vervangen – aan zijn eigen leesgedrag relateert en zich daardoor van zijn actieve en creatieve rol bij het interpreteren van een tekst bewust wordt.

Een sterk fictionaliserend effect heeft ook het ingebedde verhaal over de vrouw van een rijke doge. De onmogelijke focalisatie van deze voor de ik-verteller vreemde vrouw en het daarmee gepaard gaande optreden van een verteller die niet aan de eigenlijke ik-verteller gelijk zijn kan, maakt duidelijk dat *La Superba* geenszins een waarheidsgetrouwe en authentieke afbeelding van de realiteit is.

De inbedding van het hoofdverhaal in het fictionele kaderverhaal van een briefwisseling tussen de verteller en een vriend, maakt het aan de ene kant mogelijk dat de temporele afstand tussen het schrijvende ik en het beschrevene relatief klein blijft. Aan de andere kant wordt door dit stijlmiddel een spel met verschillende schrijversrollen en tekstniveaus mogelijk. Zo zijn metanarratieve commentaren over het schrijfproces niet aan *La Superba* te relateren, maar aan de notities. De beschrijving van het eigen schrijfproces wordt dus ingezet om de gewoonlijk authentieke sfeer die dit stijlmiddel veroorzaakt, ook hier als retorisch effect te demaskeren.

Daarboven blijken metanarratieve commentaren over de roman die de ik-verteller op basis van de notities wil schrijven, inconsistent met het voorliggende boek. Aangezien er niettemin een zekere overeenkomst tussen de toekomstige roman en het voorliggende boek wordt gesuggereerd, openbaart de tekst zich hier weer eens als fictie. Naast de impliciete fictionalisering van het verhaal heeft de analyse ook expliciete vormen van metafictionaliteit aangetoond. In verband met de toekomstige roman gaat de ik-verteller bijvoorbeeld expliciet op methodes van literaire vervorming in. De beweringen van de ik-verteller om een authentiek en



waarheidsgetrouw relaas van zijn belevenissen in Genua te willen schrijven, kunnen in die context maar ironisch worden geduid. Daarbij creëert de tekst echter een zekere afstandelijkheid tegenover de verteller aangezien deze niet als bron van de ironie kan worden aangenomen.

Een impliciete vorm van metafictionaliteit kan ook in de thematisering van identiteit worden gevonden die in het vierde hoofdstuk aan bod is gekomen. De problematische verhouding tussen iemands 'ware ik' en zijn autobiografische constructie vindt zich door de kritische thematisering van drie vormen van identiteit weerspiegeld: subjectieve identiteit, geslachtsidentiteit/gender en nationale identiteit. De bundeling van verschillende thema's heeft daarboven tot gevolg dat het idee van de talige constructie van identiteit veralgemeend wordt en zodoende aanspraak maakt op universele geldigheid.

Het referentiële effect wordt verder daardoor versterkt dat de tekst vooral met betrekking tot subjectieve identiteit uitgebreid gebruik maakt van beschouwende passages waarin poststructuralistische ideeën worden verwerkt. Een zich herhalend motief is daarbij de spiegel die symbool staat voor de versmelting van identiteiten, ook met betrekking tot gender in het bijzonder. Er wordt duidelijk dat het hoofdpersonage in zeker opzicht een transformatie naar een vrouwelijke identiteit is ondergaan. Hierdoor wijst de tekst nogmaals op de instabiliteit van identiteit.

In het hoofdstuk over nationale identiteit heb ik laten zien dat stereotypen niet volledig worden opgeheven en dat in plaats daarvan de samenhang tussen wensen, beelden en handelwijzen centraal staat in de tekst. Daarnaast wijst de tekst echter ook op de eenzijdigheid van stereotypen en de herhaling van geconventionaliseerde uitspraken als oorzaak hiervan. De desillusie die de personages met oog op hun dromen ondervinden, wordt door de betrekking tot verschillende plaatsen en tijden op extra- en intradiëgetisch niveau verder als een universele en tijdsonafhankelijke ervaring beschreven. De thematisering van migratie uit armere landen naar Europa kan daarboven als middel worden beschouwd om het verhaal een actueel en zodoende ook referentieel karakter te geven.

Uit de analyse van *La Superba* valt uiteindelijk te concluderen dat de tekst zich van typische autobiografische kenmerken bedient en er toch geen twijfel aan laat dat we met fictie hebben te maken. Sterker nog: de referentiële kenmerken

van de tekst perverteren hun eigen functie en wijzen de lezer nadrukkelijk op de fictionaliteit van het verhaal. De hoge mate van metafictionaliteit wijst daarbij over zichzelf heen waardoor de instabiliteit en het constructieve karakter van elke vorm van identiteit wordt verduidelijkt. Net op grond van deze universaliteit ontstaat er een paradoxaal effect: aan de ene kant is het boek een pervertering van het klassieke autobiografische pact. Maar aan de andere kant onthecht het boek zich uit zijn eigen fictionaliteit door alle vormen van identiteit in het kader van een beschouwend discours in vraag te stellen.

## 6. Bibliografie

### *Primaire literatuur*

Pfeijffer, Ilja Leonard. *La Superba*. Amsterdam: De Arbeiderspers 2013.

### *Secundaire literatuur*

Babka, Anna. 'Die (autobiographische) Provokation der Genres: Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst'. In: Renate Hof und Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 81-96.

Boer, Wineke de. 'Het ware leven'. *De Volkskrant*, 13 oktober 2006.

(<http://www.volkskrant.nl/recensies/het-ware-leven~a3855300/>)

Dahlerup, Pil. *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin: Walter de Gruyter 1998.

Finck, Almuth. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Schmidt 1999.

Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere (red.). *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters-Plantyn 2007.

Herwig, Henriette. 'Einleitung und Überblick'. In: Henriette Herwig (red.). *Von der feministischen Literaturwissenschaft zu den 'Gender Studies'*. Band I. Hagen: Fernuniv. 2004, p. 5-26.

Hof, Renate: 'Einleitung: Genre und Gender als Ordnungsmuster und Wahrnehmungsmodelle'. In: Renate Hof en Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 7-24.

Horsten, Toon. 'Het ware leven is elders'. *De Standaard*, 06 oktober 2006.

(<http://www.standaard.be/cnt/g5i12q6ed>)

Kormann, Eva. 'Gespiegelte Norm – gespeicherte Erfahrung. Autobiographik, Autonomie und Genus an der Schwelle zur Neuzeit'. In: Renate Hof und

- Susanne Rohr (red.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008, p. 97-110.
- Leersen, Joep. 'Culturele identiteit en nationale beeldvorming'. In: J.C.H. Blom e.a. (red.). *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1993, p. 7-19.
- Man, Paul de. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Misch, Georg: 'Begriff und Ursprung der Autobiographie'. In: Günter Niggel (red.). *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, p. 33-54.
- Missinne, Lut. 'De ontdekking van de "autofiction"'. *Parmentier (Dossier ik)* 18 (2009) 2, p. 19-25.
- Missinne, Lut. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt 2013.
- Murath, Clemens. 'Intertextualität und Selbstbezug – Literarische Fremderfahrung im Lichte der konstruktivistischen Systemtheorie'. In: Anne Fuchs en Theo Harden (red.). *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Winter 1995, p. 3-18.
- Musschoot, Anne Marie. 'Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium'. *Ons Erfdeel* 42 (1999) I, p. 61-73.
- Nünning, Ansgar. 'Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen'. In: Christoph Parry en Edgar Platen (red.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Iudicium 2007, p. 269-292.
- Nünning, Ansgar. 'On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary'. In: John Pier (red.). *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlijn: Walter de Gruyter 2004, p. 11-58.
- Pfister, Manfred. 'Konzepte der Intertextualität'. In: Ulrich Broich en Manfred Pfister (red.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, p. 1-30.
- Scheffel, Michael. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997.

- Stokvis, Pieter. 'Nationale identiteit, beeldvorming, stereotypen en karakteristieken. Het debat over de nationale identiteit'. *Theoretische Geschiedenis* 24 (1997) I, p. 279-288.
- Vervaeck, Bart. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: Vubpress 1999.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 'Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar'. In: Ulrich Breuer en Beatrice Sandberg (red.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Band I. München: Iudicium 2006, p. 353-368.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Zipfel, Frank. 'Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?'. In: Simone Winko, Fotis Jannidis en Gerhard Lauer (red.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, p. 284-314.