



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Niet gezien. Het klassieke Japan als andere cultuur

Smits, I.B.

Citation

Smits, I. B. (2008). *Niet gezien. Het klassieke Japan als andere cultuur*. Leiden: Universiteit Leiden.
Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/14666>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/14666>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof.dr. I.B. Smits

Niet gezien

Het klassieke Japan als andere cultuur



Universiteit Leiden

Niet gezien Het klassieke Japan als andere cultuur

Oratie uitgesproken door

Prof.dr. I.B. Smits

bij aanvaarding van het ambt van hoogleraar op het gebied van
Letteren en Culturen van Japan
aan de Universiteit Leiden
op vrijdag 14 maart 2008



Universiteit Leiden

Mijnheer de Rector Magnificus, zeer gewaardeerde toehoorders,

De vorstelijke rite

Op de dag af zestien jaar en twee maanden geleden, op 14 januari 1992, liep ik samen met mijn vriendin een kwartier lang in het pikkedonker. Dankzij een collega en zijn contacten in de boeddhistische wereld van Japan kregen we de kans om in Kyoto het slot mee te maken van een ritueel dat bekend staat als “vorstelijke rite”, of *mishuhō*. Dit ritueel wordt jaarlijks uitgevoerd en duurt de hele tweede week van het nieuwe jaar. Deze “vorstelijke rite” is het monopolie van de Shingon-school van Japans esoterisch boeddhisme en is in 834 als nieuw hofritueel vanuit China ingevoerd dankzij een effectieve lobby van de stichter van diezelfde Shingon-school. Het heeft de naam het meest geheime en daardoor waarschijnlijk ook het meest effectieve religieuze staatsritueel te zijn en had van oudsher als voornaamste taak de status van de keizer, of *tennō*, als boeddhistisch vorst te ondersteunen en de veiligheid van de staat te waarborgen.¹

Ik verbleef destijds in Japan om, met financiering van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek, te werken aan een proefschrift over poëzie uit de elfde en twaalfde eeuw die geschreven was aan datzelfde hof waaraan deze “vorstelijke rite” een zo belangrijke religieuze en ideologische rol had vervuld. De kans om juist dat ritueel, en dan nog geheim ook, mee te maken kon ik uiteraard niet laten schieten.

Onze deelname vereiste een rondgang van een dag of twee aan de verschillende religieuze instituten die bij het ritueel betrokken zijn. Zo herinner ik me met name een anderhalf uur wederzijds zwijgen bij de stokoude en mogelijk niet meer helemaal heldere abt van een tempel die hier naamloos blijven zal. Gaandeweg bleek dat wij helemaal niet zouden *deel*-nemen, maar dat wij, samen met een selecte groep leerlingmonniken uit het klooster op de berg Kōya,² onmiddellijk na afloop van het ritueel de plaats mochten zien waar de geheime handelingen die week waren uitgevoerd. Die gewaarwording vormde een zekere teleurstelling, maar er bleef desondanks de uitzon-

derlijke gelegenheid over om toch dicht bij dat ritueel in de buurt te komen. Niet iedereen komt de “Wijdingshal” binnen van het Tōji-tempelcomplex.³

Na enkele uren wachten in de kou op die 14e januari konden wij in het kielzog van zo’n twintig novieten de Wijdingshal in. Daar was het niet alleen aardedonker, maar ook bleken wij een strak schema te hebben. Als een groep religieuze toeristen hielden we in sukkeldrafje voorzichtig achter de gids aan. Eén van de monniken was zo slim geweest om een zaklantaarn mee te nemen. Dat voorkwam ongelukken en je ving toch nog een glimp op van de mystieke ruimten waardoor we ons bewogen. Zo viel de lichtbundel enkele seconden op een reep beschilderd doek waarop ik enkele boeddha’s op een lotustroon dacht te zien. “Ja, dat is een tiende-eeuwse mandala”, zei iemand. Nu was dit zeker niet onmogelijk, want alle handboeken stellen dat in dit ritueel een centrale plaats wordt ingenomen door twee mandalas, visualisering van boeddhistische doctrines.⁴ Die glimp van enkele seconden is dan ook meteen de enige *zichtbare* herinnering die ik aan dat bezoek heb. Vervolgens stond het hele gezelschap buiten en was het tijd voor een programmaonderdeel dat veel meer aandacht behoeft: een strikt vegetarische lunch.

In de jaren daarna kreeg ik steeds meer het idee dat de hele gebeurtenis een sterk metaforische waarde toegekend moest worden.⁵ Daarmee is het een ervaring die, achteraf, cruciaal is geweest in mijn studie naar het klassieke Japan én naar moderne percepties daarvan. En zo zijn dan meteen ook belangrijke parameters vastgesteld van het vakgebied waarin ik me beweeg en die uiteindelijk altijd draaien om de vraag hoe wij andere culturen begrijpen. Duiding van vreemde cultuuruitingen gaat altijd een samenspel aan met wat wij daarin interessant vinden.

De vectoren van het vak

In wat wel “het eerste boek over klassiek Japanse literatuur voor volwassenen” is genoemd (het gaat dan om een boek uit

1991 dat de programmatische titel *Figures of Resistance* draagt), stelt Richard Okada dat de studie van klassieke Japanse literatuur gevangen zit tussen twee vectoren.⁶ Aan de ene kant is er het probleem dat literatuurwetenschappelijke en literair-historische benaderingen in de regel uitgaan van een Westers (en hij bedoelt dan eigenlijk: Noord-Amerikaans) cultureel perspectief, dat dan ook nog eens vaak het mannelijke perspectief is. Dit is een probleem, omdat het nogal arrogant zou zijn ervan uit te gaan dat die invalshoek overeenkomt met die van schrijvende en lezende vrouwen en mannen in de hofcultuur van het klassieke Japan, zo stelt Okada terecht. Hij noemt de gedachte dat literatuurtheorieën altijd een universele toepasbaarheid hebben, om u een indruk te geven van de taal van dit soort discours, “de aanname van een congruïteit van lezer-tekst-posities”. Aan de andere kant is het “de meest naïeve vorm van historicisme” te denken dat wij in de huid van een lezer aan dat klassiek Japanse hof zouden kunnen kruipen en zouden kunnen begrijpen hoe deze een tekst begreep. Kortom, wij arme onderzoekers dwalen heen en weer tussen de misvatting dat de manier waarop wij nu tegen de wereld aankijken dezelfde manier is waarop anderen in andere plaatsen en tijden tegen de wereld aan kijken én het minstens zo domme idee dat we anderen in andere plaatsen en tijden echt zouden kunnen begrijpen.

Grof - héél grof - gezegd, maar deze grofheid geeft ons wel een indruk van de ideologische lading die deze vragen kunnen hebben: het is schipperen tussen de twee kwaden van cultureel imperialisme en “positivistische” filologie. Deze gedachte was niet nieuw, en al zeker niet alleen van toepassing op wetenschappers die zich met het oude Japan bezighouden. De Romantiek bijvoorbeeld kan een flink obstakel vormen tussen Europese literaire tradities uit de Renaissance en de huidige waardering ervan; de culturele erfenis van de Romantiek is daarom wel de “Romantische Terreur” genoemd. Jonathan Culler schreef in diezelfde tijd dat de twee uitersten zelfs kunnen samenvallen. De karakteristieke zwakte van filologisch werk, zo stelt Culler, is dat het ons meer vertelt over de cultuur

en aannames van filologen en hun onvermogen het “anders-zijn” (*otherness*) van de tekst te waarderen dan over de oorspronkelijke tekst zelf.⁷

Dat het problematiseren van de analyse van teksten uit andere culturen als gevolg had dat er grenzen waren aan universele bruikbaarheid van de uitgangspunten en gereedschappen van die analyses, hoeft geen verwondering te wekken. Ik geef twee niet helemaal willekeurige voorbeelden. Wat dat gereedschap betreft, al twee decennia geleden betoogde Pauline Yu dat termen als “metafoor” en “allegorie” ongeschikt zijn om de relatie beeld-tekst in traditionele Chinese literatuur te analyseren.⁸ En wat de uitgangspunten betreft, Dipesh Chakrabarty, wanneer hij schrijft over de rol van verbeelding in de context van moderne literatuur en Indiaas nationalisme, stelt dat de duiding van het concept verbeelding in m.n. Engeland ons niet helpt om verbeelding in een Indiase context te begrijpen. Hij schrijft dat in een boek dat, ook al weer programmatisch, *Provincializing Europe* heet.⁹

Ik spreek telkens over “tekst” en “cultuur” alsof het inwisselbare begrippen zijn. Dat is natuurlijk niet zo. Wel bepaalt het belang dat we hechten aan cultuurspecifieke data hoe open we staan voor de grenzen van een methode. Als we geloven dat het uitmaakt of we over elfde-eeuws Japan spreken of over een-en-twintigste-eeuws Europa, dan is de studie van een tekst onlosmakelijk verbonden met de studie van de cultuur die de tekst voorbracht. In die zin valt er een lijn te trekken tussen de praktijk van vandaag en de uitgangspunten van J.J. Hoffmann (1805-1878) die hier in Leiden in 1855 de allereerste leerstoel voor Japans en Chinees bezette. Dat is geen rechte lijn, maar de erfenis is er.

Zoals gezegd, kreeg de discussie over de kwaden van cultuur-imperialisme en filologie een ideologische lading die leidde tot de verkettering van andere academische standpunten als niet alleen dom maar ook getuigend van een abject wereldbeeld. Ook dat fenomeen is niet echt nieuw. Iemand schijnt ooit

gezegd te hebben dat juist waar de inzet van een strijd symbolischer lijkt, het gevecht met groter hevigheid wordt gevoerd.¹⁰ Dat Okada's boek bij verschijnen door een recensent "het eerste boek over klassiek Japanse literatuur voor volwassenen" werd genoemd, had dan ook erg veel te maken met dit academische gevecht.

U begrijpt, dat alles stemde menigeen somber of zelfs kwaad, al voelde niet iedereen zich door deze kritiek aangesproken; er waren tenslotte genoeg boeken en artikelen die tussen deze uitersten vielen. Maar als men eerlijk was, dan viel niet te ontkennen dat er studies naar Japanse literatuur bestonden die prikkelend waren vanwege hun benadering maar niet vanwege hun intelligente gebruik van primaire bronnen én dat er daarnaast studies waren die belangrijke bronnen ontsloten maar daarover eigenlijk niet zulke interessante vragen wisten te stellen.

De uitweg uit dit dilemma moest gezocht worden in enerzijds oog voor de culturele specificiteit van een tekst en anderzijds een bewust - dat wil zeggen, expliciet gemaakt - gebruik van interpretatiemethoden met oog voor de beperkingen ervan. Eén resultaat van pogingen deze uitweg te bewandelen is een groeiende interesse in het historiseren van het receptieproces van een tekst, waarmee ik de aandacht bedoel voor het feit dat een tekst op verschillende manieren werd gewaardeerd in de loop van een geschiedenis. Tegelijkertijd begint men het vak zelf te historiseren. Daarmee bedoel ik dat nadrukkelijker wordt stilgestaan bij het feit dat de vragen die we nu stellen aan teksten en aan de culturen die deze teksten voortbrachten, niet, of lang niet altijd, dezelfde zijn als tien, twintig of vijftig jaar geleden en men rekening houdt met de mogelijkheid dat die veranderende vragen iets zeggen over hoe wij zelf veranderen.

Mijn "casus" hier is de studie van het klassieke Japan, en ik zal dat straks doen aan de hand van percepties van "mannelijkheid en "vrouwelijkheid" als sleutel om de klassieke hofcultuur te duiden. Eenzelfde patroon is te zien in, bijvoorbeeld, filmstudies op het gebied van modern Japan, een terrein waarop ik

ook actief ben. Eind jaren 1980 deed daar het begrip "interculturele analyse" (*cross-cultural analysis*) zijn intrede. Dit was een benadering waarbij de vraag centraal stond of, en zo ja hoe, Japan en Japanse kunst een spiegelbeeld van het Westen boden. De belangrijkste vernieuwing was de erkenning dat andere culturen een ander *discours* over film kunnen kennen dan in het Westen gebruikelijk is. De vraag is dan in hoeverre die met elkaar te verenigen vallen. De vanzelfsprekendheid van in het Westen ontwikkelde paradigmata kwam ter discussie te staan. Filmtheoretici begonnen hun gebrek aan specifieke kennis van een taal en cultuur (van Japan bijvoorbeeld) als een mogelijke handicap te erkennen. Tegelijkertijd erkenden specialisten in nationale filmgeschiedenis dat een vergelijkend perspectief ook winst opleverde.

Duisternis als metafoor

Dat donkere kwartiertje in de Wijdingshal in die tempel in Kyoto laat zich op verschillende manieren duiden. Ik kan niet ontkennen dat ik daar deels rondtastte vanuit wat sommigen zeker een "uiterst naïeve vorm van historicisme" zouden noemen. Ikzelf dacht meer in termen van Johan Huizinga's "historische sensatie", als een argument om mijn romantische behoefte een of andere "oerstaat" van de klassieke hofcultuur te benaderen.

Eén betekenis van dat kwartiertje is natuurlijk dat ik te laat kwam en mede daarom niks zag; om op tijd te zijn had ik ten minste een priester hoog in de hiërarchie van de Shingon-school moeten zijn. Maar zelfs *als* ik al op de een of andere manier "op tijd" was geweest en iets had gezien, dan had ik niet een ritueel uit de negende eeuw gezien, maar een laat-twintigste-eeuwse variant op een laat-negentiende-eeuwse versie van een zeventiende-eeuwse reconstructie van een ritueel uit de klassieke periode. De *mishuhō* is namelijk in de loop van de middeleeuwen in onbruik geraakt en pas in 1623 opnieuw aan het hof ingevoerd, vermoedelijk met de bedoeling de autoriteit van het keizerschap opnieuw te onderstrepen na een lange periode van burgeroorlog. Met de constructie

vanaf 1868 van de moderne natiestaat Japan, die onder meer, onder het dogma van een pure nationale identiteit, een strikte scheiding van de inheemse *shintō*-religie en het niet-Japanse boeddhisme nastreefde, werd het ritueel in 1871 afgeschaft, om door het in dezelfde tijd opgerichte Ministerie voor het Keizerlijk Huishouden in 1883 toch weer terug op de kalender van hofrituelen te worden geplaatst.¹¹

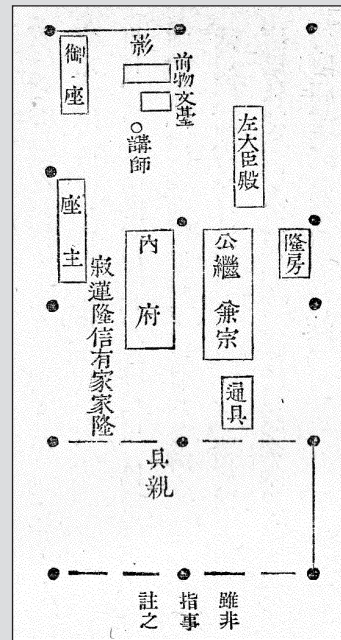
Het “vorstelijke ritueel” is dus wel oud, maar in deze vorm zo’n 125 jaar geleden protocollair vastgelegd en niet duizend jaar daarvóór. Met andere woorden, de “data” die zich in dat duister lieten kennen zeiden minstens zoveel, zo niet meer, over het vroegmoderne en het moderne Japan als over het klassieke Japan. Als ik iets wilde *zien* van hoe een en ander zo lang geleden toeging, kon ik beter een blik werpen op een twaalfde-eeuwse geïllustreerde handleiding bij belangrijke hofrituelen, die in prima reproductie in elke betere boekhandel te koop was.¹²

Blinde vlekken op de kaart

Een tweede betekenis is dat juist het niet-geziene, de blinde vlekken op de kaart, belangrijk zijn. In de zomer, op de een-en-twintigste dag van de vijfde maand van het jaar dat groten-deels overlapt met het westerse jaar 1202 schreef de hoveling en dichter Fujiwara no Teika in zijn dagboek een verslag van een zojuist gehouden dichtbijeenkomst in aanwezigheid van zijn vorst, waarbij eerst ritueel respect werd betuigd aan een afbeelding van een “heilige van de poëzie”.¹³ Teika tekende ook een plattegrondje waarop hij aangaf waar de deelnemers zaten tijdens de bijeenkomst. Naast het plattegrondje schreef hij: “Ook al is het niet belangrijk, toch schrijf ik het hier op.” (Figuur 1)¹⁴

Dát Teika zijn plattegrondje tekende suggereert juist dat de plaatsing van de deelnemers op zijn minst niet irrelevant was. Van belang is in deze de functie die zijn dagboek had. Zoals de meeste dagboeken van collega-hovelingen, is het dagboek van Teika, dat de periode 1180-1235 bestrijkt, ook een bronnen-

boek. Zulke dagboeken bevatten zorgvuldige registraties van gebeurtenissen aan het hof die later zouden kunnen dienen als antwoord op vragen met betrekking tot protocol. Een plattegrond van een dichtbijeenkomst als zojuist genoemd bijvoorbeeld komt vaker voor. Ikzelf ben geneigd deze schetsen te zien als schematiseringen van de intersecties tussen het literaire en het politieke veld. Dit dichterssamenzijn was in hoge mate geritualiseerd en zoals zo vaak bij rituelen waren de beste plaatsen gereserveerd voor deelnemers van de hoogste rang, maar was het de uitvoering die de centrale plaats innam. In dit geval de



Figuur 1. Teika's schets van een dichtbijeenkomst in 1202. Weergave in een teksteditie uit 1912. De zes leestekens (“karakters”) onderaan laten zich vertalen als “Ook al is het niet belangrijk, toch schrijf ik het hier op.” In een Japanse context (d.w.z. in *yomikudashi*; zie hieronder, p. 10) worden deze karakters gelezen als “*sashitaru koto ni arazu to iedomo, kore o chū-su*”, hetgeen een grammaticaal Japanse zin is.

schrijftafel waar de gedichten kwamen te liggen en de “lezer” die de gedichten voordroeg. De dichters zaten achteraan en zagen toe hoe hun vorst en mecenas naar hun werk luisterde. Nu zijn de gedichten die bij deze gelegenheid geschreven werden bewaard gebleven: dankzij het historisch toeval, maar ook dankzij de wat monomane neiging van literaten in Oost-Azië om heel veel te bewaren. Leggen we de gedichten naast het plattegrondje, dan valt opeens op dat verschillende dichters die wel een gedicht leverden daarop *niet* voorkomen. Het zou natuurlijk kunnen dat die dichters verhinderd waren maar wel poëzie leverden; de academische vergadercultuur biedt hier legio parallellen. Maar wanneer we zien *wie* deze absente dichters zijn, dan hebben zij in elk geval één ding gemeen: zij zijn allen vrouw.

De consensus onder literatuurhistorici in Japan en daarbuiten is dat dit een periode is van grote vernieuwingen in de poëzie én dat de vorst in kwestie een belangrijke rol had in het faciliteren van deze vernieuwingen. Zo maakte de dichtersbijeenkomst van het plattegrondje deel uit van een lange reeks van zulke bijeenkomsten die onder meer tot doel hadden gedichten te produceren als materiaal voor een groot staatsproject: de samenstelling van een zogeheten “keizerlijke bloemlezing”. Dergelijke bloemlezingen bestonden sinds het begin van de tiende eeuw en leidden tot een gecompliceerde relatie tussen dichtkunst, hofpolitiek, ideeën over decorum en ritueel.

De vorst was op zoek naar “nieuw dichtersbloed” en zocht dat actief onder hofdames. De poëzie in het Japans was namelijk een domein van de hofcultuur waarin mannen én vrouwen gezamenlijk deelnamen. De secretaris van dit bloemleesproject noemt in zijn memoires hoe “Zijne Majesteit het regelmatig betreurde dat er zo weinig vrouwelijke dichters waren” en hij veelbelovende vrouwelijke dichters uit hofkringen opdroeg deel te nemen in poëzieactiviteiten.¹⁵

Kortom: wáár waren de vrouwelijke dichters gebleven? Recent onderzoek laat zien dat wanneer vrouwelijke dichters daadwerkelijk fysiek aanwezig waren bij dichtbijeenkomsten, zij

achter bamboerolgordijnen zaten. Zij reikten hun gedichten aan van achter het gordijn en hun gedichten werden als laatste gelezen. Vrouwen waren misschien toch geen volwaardig onderdeel van de sociale orde van het mannelijk hofleven.¹⁶ Er is een zekere parallel met keizers: vorstelijke poëzie werd als *allerlaatste* gelezen, ná de gedichten van vrouwelijke dichters. Intrigerend is ook dat leiders van de Kujō-familie, de hoogste hofadel die de Keizerlijke Regenten leverde, en de vorst zelf hun gedichten bij zulke bijeenkomsten signeerden met de woorden “een hofdame” in plaats van met hun eigen naam. De reden voor dit gebruik is nog niet echt duidelijk; het vermoeden bestaat dat deze tijdelijke *gender*-wisseling de ruimte moest bieden om de gedichten van sociaal boven alles verheven personages open te stellen voor discussie op artistieke merites. Zolang de vorst even geen vorst was maar een “hofdame” was het doenlijker om kritiek op zijn/haar gedicht te hebben. De situatie is dus nogal wisselend: soms waren vrouwelijke dichters wel aanwezig maar niet zichtbaar, soms waren zij misschien niet fysiek maar alleen als tekst aanwezig en ook waren niet alle “hofdames” een vrouwelijke dichter.

7

Heel lang besepte men niet dat er iets niet gezien werd op de plattegrond in Teika's dagboek. De antwoorden op de vraag waar de vrouwelijke dichters zijn worden sterk gestuurd door een kruising van *gender*-studies en de historiserende praktijk van cultuur- en literatuurhistorici. Het is illustratief om stil te staan bij een korte schets van de geschiedenis van deze kruising en te zien dat inderdaad de afbakening van onderzoeksmateriaal én de aard van de vragen die daaraan worden gesteld veranderen onder invloed van nieuwe agenda's.

Gender-studies en het klassieke Japan

In een baanbrekend essay uit 1994 beschrijft de Japanse kunsthistorica Chino Kaori (1952-2002) hoe zij in de herfst van 1992 tijdens een verblijf in de Verenigde Staten voor het eerst in aanraking kwam met het idee dat begrip van de socio-historische context van de objecten die men bestudeerde sterk werd bepaald door de interesses van de onderzoeker.¹⁷ “Het

was alsof een mist optrok en de nauwe grenzen van de Japanse kunstgeschiedenis wegvielen”, schrijft zij in een emotionele passage. Die herfst van 1992 was Chino’s moment in de Wijdingshal, zou je kunnen zeggen. Het resultaat was dat zij met een nieuwe focus klassieke schilderijen en hun plaats in de hofcultuur bekeek. Haar uitgangspunt was het begrip *gender*, dat zij in navolging van feministische filosofen als Judith Butler onderscheidt van “geslacht”, dat wil zeggen biologische sekse en deze is, in principe, een constante.¹⁸ *Gender* daarentegen is cultureel en sociaal bepaald en geeft aan welk associaties men heeft bij de begrippen “mannelijk” en “vrouwelijk”. *Gender* is geen constante, maar dient bij herhaling bevestigd te worden.

In navolging van Chino en anderen, werd *gender* in de jaren 1990 in rap tempo het kernbegrip bij uitstek om de klassieke Japanse hofcultuur te duiden. Van enorme invloed was uiteraard het feit dat in De Verenigde Staten en Europa *gender*-studies een dominante stroming aan het worden waren. Daarnaast zijn er, vermoed ik, nog twee belangrijke factoren die dit mogelijk maakten. Eén factor is het gegeven dat de Japanse hofcultuur tweetalig - of tweeschriftig - was. Ik kom zodadelijk op dit begrip terug. Deze tweetaligheid leek aan het hof verbonden te zijn met een discours over de verschillende culturele waarden, of in ieder geval functies, van die twee schrifttalen, die ook nog eens in grote mate leken samen te vallen met begrippen als “mannelijk” en “vrouwelijk”. Een tweede factor is dat het klassieke hof, het hof van de zogeheten Heian-periode (794-1185) al vroeg, zeker al in de achttiende eeuw, een belangrijke locus werd van nationale identiteit. Debatten over de betekenis en definitie van “Japans-zijn” grepen en grijpen vaak terug naar deze hofcultuur.¹⁹ Ik zal nu op beide factoren iets dieper ingaan.

Japan hanteerde twee schriftsystemen: Chinese karakters enerzijds en een door Japanners in de loop van de negende eeuw zelf ontwikkeld lettergrepenschrift, *kana* geheten.²⁰ Dat lettergrepenschrift kent nog een voorstadium, maar dat laat ik hier buiten beschouwing. Met Chinese karakters werden teksten

geschreven die traditionele genres uit China als model hadden, terwijl fictie in de eigen taal geschreven werd in het *hiragana*-lettergrepenschrift. Uniek in deze situatie is de sleutelrol die vrouwen hebben gespeeld in de ontwikkeling van verhalende literatuur in het Japans. De meeste belangrijke verhalende literaire teksten uit de tiende, elfde en twaalfde eeuw zijn geschreven door vrouwen uit de hofadel. Mannen schreven ook, maar dan overwegend in het klassiek Chinees, wat wel het Latijn van Oost-Azië is genoemd. Het dagboek van de dichter Teika met het plattegrondje, bijvoorbeeld, is geschreven in het klassiek Chinees. De voornaamste uitzondering betreft poëzie in het Japans (*waka*, “Japans lied/gedicht”), die door zowel mannen als vrouwen in relatieve gelijkheid werd beoefend en die sinds 905 ook een plaats in het officiële hofdomein kreeg dankzij onder meer de eerste keizerlijke bloemlezing.²¹

Al vroeg in de twintigste eeuw ontstond een beeld van het Heian-hof waarin mannen zich ophielden in een domein dat gedomineerd werd door het Chinese schrift, dat vanaf de elfde eeuw bekend stond als “mannen-karakters” (*otoko moji*) of de “mannenhand” (*otokode*), en waarin het Japanse lettergrepenschrift de wereld van vrouwen was. In diezelfde elfde eeuw begon het *hiragana*-schrift bekend te staan als de “vrouwenhand” (*onnade*).

U begrijpt, deze historische situatie leek uitermate geschikt om te onderwerpen aan *gender*-analyse. De *gender*-identificatie van de twee schrifttalen was al een axioma onder literatuurhistorici, maar nu was er een kritisch apparaat gevonden om die analyses te verdiepen. Zo ontstond het idee van een strikte scheiding tussen een mannelijke wereld van op Chinese traditie gerichte orthodoxie en technologie aan de ene kant en een vrouwelijke wereld van artistieke fictie in het Japans. Deze tweedeling ging verder, omdat het vrouwelijke domein werd geassocieerd met “Japans” in het algemeen en het mannelijke domein met “China”, waarbij “China”, of *kan*, stond voor staatszaken, openbare functies, Japans toeëigening van klassieke Chinese tradities, geleerdheid, rationaliteit, enzovoorts, en “Japan”, of *wa*, stond voor persoonlijke sfeer, emotionaliteit en

intuïtie, lyriek, artistieke creativiteit. De Heian-hofcultuur kon gevangen worden in de term *wa-kan*, “Japan en China”, hetgeen in eerste instantie werd gelezen als “Japan versus China”.²² Chino bijvoorbeeld illustreert dit aan de hand van een reconstructie van muurschilderingen in het centrale deel van het paleiscomplex. Japanse schilderkunst kent in deze periode een onderscheid tussen “Chinese schilderijen”, of *kara-e*, en “Japanse schilderijen”, of *yamato-e*. Eerder dan met een onderscheid in stijl had deze indeling te maken met een onderscheid in onderwerp. “Chinese schilderijen” waren afbeeldingen van onderwerpen die met China werden geassocieerd en “Japanse schilderijen” betroffen Japanse onderwerpen. Ruimten die gebruikt werden voor officiële, openbare en daardoor geritualiseerde gelegenheden waren versierd met “Chinese schilderijen”, terwijl persoonlijke woonvertrekken doorgaans gedecoreerd waren met “Japanse schilderijen”. Zelfs daar trof men een verdere verdeling aan; zo hadden de woonvertrekken waar de keizer zich ophield “Chinese” muurschilderingen, maar de schilderijen aan de andere kant van diezelfde muur, waar zich zijn hofdames bevonden, waren “Japans”. Japanse schilderijen konden weer onderverdeeld worden in “vrouwen-schilderingen” (*onna-e*) en mannen-schilderingen” (*otoko-e*), een onderscheid dat ook weer minstens zoveel met onderwerpskeuze als puur met stijl te maken leek te hebben.²³

Noties als “Japans” en “Chinees” aan het hof vielen grotendeels samen met noties van *gender*, die op hun beurt samenvielen met functionaliteit en niet zozeer met biologische sekse. Chino suggereert dat de termen “man” (*otoko*) en “vrouw” (*onna*) in deze context dan ook beter begrepen kunnen worden als “mannelijk” en “vrouwelijk”. Wel was het zo dat mannen de keuze hadden, al naar gelang de sociale situatie, in “mannelijke” dan wel “vrouwelijke” modes te opereren, terwijl vrouwen die mogelijkheid niet hadden. Hofdames werden bijvoorbeeld geacht geen Chinees te beheersen.

Het archetypische beeld van het klassieke Heian-hof is er een

van grote culturele verfijning maar ook een van cultureel isolement van de rest van Oost-Azië. Dat isolement, dat overigens eens schijnbaar isolement was, wordt gesymboliseerd door de beslissing van het hof in 894 om geen gezantschappen meer te sturen naar het keizerlijk hof in China. Er lijkt een raakvlak te bestaan tussen het beeld van de Heian-hofcultuur als cultureel verfijnd én “xenofob” en de rol ervan als locus van nationale identiteit.²⁴ Het hof werd en wordt nog steeds gezien als een van de belangrijkste vroege loci, misschien wel de belangrijkste, voor de creatie van een echt-“Japanse” cultuur.

Toen rond 1890 de eerste moderne canon van Japanse literatuur werd gecreëerd, waren het de Japanstalige poëzie en het proza uit de Heian-periode die het eerste grote corpus teksten leverden dat gedekt kon worden door het nieuwe begrip “Literatuur” (*bungaku*). Dat juist deze klassieke periode voor het eerst veel teksten én genres in de “nationale taal” (*kokugo*) had voortgebracht die gezien werden als het fundament van een “nationale literatuur” (*kokubungaku*) maakte met terugwerkende kracht van de Heian-hofcultuur een belangrijk startpunt van nationale cultuur. Dat diezelfde hofcultuur er ook al op gebrand leek om in binaire sets van “Japan” en “China” te denken en daarmee impliciet iets van een “Japansheid” te definiëren, versterkte die moderne gedachte alleen maar. Universiteiten institutionaliseerden deze door het instellen van vakgroepen voor “nationale literatuur”, dat wil zeggen: de studie van literaire teksten in het Japans, en daarnaast vakgroepen voor “Chinese literatuur”, wat in de praktijk betekende: de studie van literaire teksten uit China. De gedachte dat er zoiets kon bestaan als Japanse literatuur in een andere taal dan het Japans stierf een snelle dood. Het gevolg van de gelijkstelling van het begin van Japanse literatuur met teksten die overwegend door hofdames waren geschreven was onder meer dat er een verband werd gecreëerd tussen de puurheid van de Japanse taal en vrouwelijke literatuur.²⁵

Zoals gezegd heeft de nieuwe belangstelling voor *gender*-vraagstukken in de studie van klassieke hofcultuur geleid tot een

nieuwe aandacht voor het feit dat teksten door vrouwen niet de enige teksten waren die het hof heeft voortgebracht. Het voert te ver om hier nader op in te gaan, maar een aparte, meer filologisch georiënteerde traditie die pas in de jaren 1980 goed van start kwam om de Chineestilige literatuur van datzelfde hof in kaart te brengen bood materiaal om de plaats van “vrouwelijke teksten” weer in relatie te zien tot teksten die tot het “mannelijk” domein behoorden. Concreet: naast de studie van Japanstalige genres als “vertelling” (*monogatari*), memoires (*nikki*) en poëzie (*waka*), kreeg men aandacht voor Chineestilige genres die tot dan toe grotendeels buiten de moderne canon waren gebleven.²⁶

Van tegenstelling naar glijdende schaal

Een nieuwe fase is in deze eeuw ingezet door vragen te stellen bij de tegenstelling tussen de begrippenparen “China” en “Japan” en daarmee ook bij opposities tussen “mannelijk” en “vrouwelijk”. Waar Chino Kaori “mannelijk” en “vrouwelijk” en “China” en “Japan” nog als weliswaar gekoppelde maar toch van elkaar te onderscheiden begrippenparen ziet, gaan nu stemmen op om een glijdende schaal model te hanteren. Wat moeten we ons daarbij voorstellen? Allereerst de stelling dat de tegenstelling tussen Chinees en Japans niet bestond in de klassieke hofcultuur. Wat ik tot nu toe “Chinees” of “Chineestilig” noemde is in deze opvatting een variëteit van Japans. Overigens is het wel goed te vermelden dat er een consensus bestaat over de erkenning dat het “Chinees” dat aan het klassieke hof werd geschreven in allerlei opzichten afwijkt van de klassieke schrijftaal zoals die indertijd in China werd gehanteerd. Vandaar dat verschillende van mijn vakgenoten spreken over “Sino-Japans” in plaats van “Chinees”. Maar de gelijkstelling van Sino-Japans en Japans is een vrij revolutionaire, en in de ogen van velen onbegrijpelijke, stap.

In linguïstisch opzicht zou de gelijkstelling mogen gelden doordat het karakterschrift niet werd *uitgesproken* als Chinees of een benadering daarvan. Dit is een fenomeen waaraan ook onze studenten hier in Leiden worden blootgesteld. Zij leren

de techniek van *yomikudashi*, het als een Japanse zin lezen van een in het Chinees gestelde tekst. Ter geruststelling, deze op het eerste gezicht wat bizarre, maar voor toegang tot een immens arsenaal aan bronnen onontbeerlijke, exercitie gebeurt op geheel vrijwillige basis. Voor studenten is dit een keuzevak. Een vergaande vergelijking voor de traditie van *yomikudashi* zou zijn te stellen dat Chinese teksten, ook wanneer zij door Japanners werden geschreven, in feite altijd als *vertaling naar het Japans* werden geconcipeerd.²⁷ Hiermee verbonden zijn argumenten die stellen dat het Sino-Japans niet zo een exclusief domein van mannen was als wel gedacht.

De vraag is alleen of het bestaan van hofdames die Chinees beheersten op zichzelf voldoende is om de relatie tussen “vrouwelijkheid” en toegang tot zaken die op de een of andere manier “Chinees” waren volledig te ondermijnen. Een veelbesproken casus is bijvoorbeeld de passage in de memoires van de hofdame en schrijver Murasaki Shikibu waarin zij beschrijft hoe zij Chinees leerde. Dat deed zij door mee te luisteren bij de lessen van haar broer. Haar vader, die de lessen gaf, verzuchtte: “Wat een pech, was dit kind toch maar als man geboren.” In diezelfde passage vertelt Murasaki dat zij, eenmaal in dienst als hofdame, met haar keizerin de “nieuwe balladen” van de Chinese dichter Bai Juyi (772-846) leest. Zij doen dat op een manier die Murasaki beschrijft als “*shidokena nagara*”. Dat is wel vertaald als “in het geheim”, maar betekent eerder “niet-regulier” of “onordelijk”. Ook schrijft Murasaki dat zij deze lessen “verborg” (*kakushihaberi*), maar waarom zij dat verborg is niet expliciet gemaakt.²⁸ Was deze leesclub geheim, want “onvrouwelijk”, of had de keizerin geen zin in publiek en was Murasaki als hofdame toegewezen juist omdat zij als tutor Chinees kon functioneren? Dit jaar herdenkt Japan dat het precies duizend jaar geleden is dat Murasaki in deze memoires de naam van haar beroemdste werk, *De vertelling van Genji* (*Genji monogatari*) noemt, een titel die nog steeds in de top-tien van belangrijkste boeken staat die regelmatig onder Japanse lezers gehouden wordt. Deze passage zal dan vast weer veel besproken worden.

In kunsthistorisch opzicht zou de gelijkschakeling van Sino-Japans en Japans gelden doordat wat wij nu zien als Chinese karakters enerzijds en Japans lettergrepen-schrift anderzijds gezien moet worden als uitersten op eenzelfde kalligrafische schaal. Het is een historisch feit dat het *hiragana*-lettergrepen-schrift ontstaan is uit zeer gecursiveerde, dat wil zeggen: extreem gestileerde, vormen van karakters. Zo bezien staan aan het ene eind van de schaal de niet-gecursiveerde karakters, die in de Japanse teksten *mana* werden genoemd, en aan de andere kant van de schaal de *hiragana* (of *kana*). De gelijk-schakeling van schriftsoorten gaat hier gepaard met een los-koppeling van schrift en taal. De één-op-één-relatie tussen Chinees karakterschrift en klassiek Chinees als schrijftaal enerzijds en het lettergrepen-schrift en Japans als schrijftaal anderzijds wordt zo niet opgeheven, dan toch enorm in elkaar geschoven. Schrift staat niet meer, of niet meer alleen, voor de neerslag van een tekst als taaluiting maar voor een visuele voorstelling van de tekst. “Chinees” en “Japans” en “mannelijk” en “vrouwelijk” zijn in deze recente visie relatieve punten op één en dezelfde schaal. Het resultaat is wat iemand creatief een binaire assemblage-machine heeft genoemd.²⁹

In deze kaleidoscoop is cultureel purisme ver te zoeken. Dat is geen toeval. Deze vrij revolutionaire opvattingen, die zeker de nodige problemen kennen, zijn onder meer pogingen om het klassieke hof als een locus van nationale identiteit opnieuw te definiëren. Heian-Japan wordt dan een plek waar vrouwen en mannen gelijkwaardiger waren dan gedacht en Japanse cultuur complexer in zijn samenstelling is dan aangenomen.³⁰

Tot slot

Met deze schets heb ik proberen aan te geven hoe de wetenschappelijke vragen die gesteld worden bij de studie naar andere culturen, of die zich nu in het verleden of het heden bevinden, altijd onthullen. Doordat paradigma's verschuiven en het gereedschap anders is, en daarmee de selectie van data vaak ook verschuift, blijkt telkens weer dat zaken “niet gezien” zijn. De nieuwe inzichten relativiseren de oude. Het is inderdaad

naïef te geloven dat we ooit echt zullen weten *wie es eigentlich gewesen* is. Toch betekent die vaststelling niet dat de studie van andere culturen zinloos is. Ik ben positivist genoeg om te geloven dat met nieuwe inzichten een beter begrip van andere culturen steeds naderbij komt, maar laten we niet vergeten dat dát begrip ook op ons zelf van toepassing is. Daar kunnen en moeten de filoloog (die inmiddels minder positivistisch is) en disciplinaire onderzoekers van elkaar leren. Dat is goed voor de wetenschap; we zijn nooit klaar.

Dankwoord

Tot slot wil ik deze gelegenheid gebruiken om enkelen van u te bedanken. Dat u in meerderheid niet genoemd wordt, betekent niet dat ik u niet dankbaar ben. Ik leer van u allen, en dat is geen loos woord.

Hooggeleerde Boot, beste Wim: niet alleen als promotor was je mijn leermeester. Eén van de belangrijkste lessen die ik van je leerde is het plezier je tanden in een oude tekst te zetten en die te laten leven. Ook schrijvers die dood zijn spreken tot ons, maar men moet wel altijd terug naar de bronnen. Ik dank je ook voor je vertrouwen in mij en je loyaliteit al deze jaren.

Zeergeleerde Harper, beste Tom: je woont nu in Tokyo, maar ik noem je toch. Van jou leerde ik voor het eerst de klassieke vermaning *dokusho hyappen shite, gi onozukara arawaru*, “Lees de tekst een honderdmaal, dan komt de betekenis vanzelf te voorschijn.” Dat was een wijze les, al ben ik nog steeds bezig haar te leren.

Hooggeleerde Goto-Jones, Walraven, Van Gulik, Forrer, Van Crevel, Ter Haar en Schneider, beste Chris, Boudewijn, Willem, Matthi, Maghiel, Barend en Axel: als onze samenwerking van de afgelopen tijd de toon zet voor de toekomst, hebben we spannende maar ook mooie tijden voor de boeg. Ik kijk er naar uit samen “Oost-Azië” verder vorm te geven.

Waarde collega's bij de Opleiding Talen en Culturen van Japan

en Korea: op 1 september van dit jaar houden wij als personele eenheid formeel op te bestaan, maar onze verbondenheid en collegialiteit natuurlijk niet.

Waarde collega's die samen de nieuwe School for Asian Studies zullen vormen: deze School zal straks de wonderbaarlijke metamorfose moeten zijn van onze verschillende Opleidingen die dat immense en ook wat amorse gebied "Azië" bestrijken. Ik kijk ernaar uit om samen met u deze nieuwe *school* gestalte te mogen geven.

levendig houden.

Ik heb gezegd

12

Een vormend moment als student was voor mij een trimester aan de Universiteit van Cambridge. Mijn *tutor* daar was Mark Morris. Hij was de eerste die voor mij een brug bouwde tussen filologie en disciplinair bewustzijn in de literatuurwetenschap. Hij was een leraar die ik de helft van de tijd niet begreep, maar bij wie ik altijd het verontrustende gevoel had dat wat hij zei wel allemaal ontzettend intelligent was. Zo'n docent te zijn is een streven, maar ik vrees erg hoog gegrepen.

Beste studenten: dagen we jullie wel genoeg uit? Het programma "Talen en culturen van Japan" is zwaar, maar eigenlijk niet zwaar genoeg. Een student moet een zekere zelfredzaamheid in het Japans krijgen, kennis opbouwen én - het belangrijkste - met die kennis goede, disciplinair georiënteerde vragen leren stellen. Het zal duidelijk zijn dat zoiets eigenlijk niet goed kan met een driejarig BA-programma. Dat elk beschaafd land daarom een *vierjarige* BA heeft, mét een jaar buitenland, wordt in Nederland helaas nog steeds niet goed begrepen.

Lieve ouders: tja, daar sta ik dan. Jullie hebben me gemaakt, ook in academisch opzicht.

Lieve Nicole: dank dat je bij me was in dat donkere kwartier in de Wijdingshal en nog meer dank dat je nog steeds bij me bent.

Tenslotte uit ik als vader mijn dankbaarheid voor het bestaan van Tijmen en Lara, die hier niet zijn omdat zij ons bestaan zo

Noten

- 1 Voor een reconstructie van de invoering van de *mishuhō* (ook wel gelezen als *mishiho*) door de monnik Kūkai (774-835), de stichter van de Shingon-school, zie: Ryūichi Abe, *The Weaving of Mantra: Kukai and the Construction of Esoteric Buddhist Discourse*, New York: Columbia University Press, 1999, m.n. p. 344-357. Kūkai presenteert de zijn weeklange ritueel als aanvulling op de al bestaande *misaie* (ook wel *gosaie* gelezen, “vorstelijke bijeenkomst der voorschriften”), een ritueel dat al sinds zeker de jaren 770 een plaats had in de cyclus van hofrituelen. In zijn eerste en achtste hoofdstuk gaat Abe dieper in op de verwevenheid van Kūkai’s strategieën om zijn eigen vorm van esoterisch Boeddhisme geaccepteerd te krijgen aan het hof en de politieke context waarin die acceptatie een functionele rol had. Mijn bezoek aan het Tōji -tempelcomplex in Kyoto was mogelijk dankzij mijn Leidse collega Dr. H. van der Veere en m.n. wijlen professor Saitō Kōjun van de Taishō-universiteit te Tokyo.
- 2 “De berg Kōya” (Kōya-san) is de naam van een 900 meter hoge berg waarop zich een religieus centrum bevindt waarvan het fundament in 816 is gelegd door Kūkai.
- 3 De “Wijdingshal” (Kanjō’in) van het Tōji-tempelcomplex in Kyoto neemt de plaats in van wat in klassieke en middeleeuwse bronnen bekend staat als de “Mantrahal” (Shingon’in), waar in de klassieke hofperiode (negende t/m twaalfde eeuw; zie ook hieronder, “Heian-periode”), de *mishuhō* werd uitgevoerd.
- 4 In *mishuhō* staan afwisselend de *kongōkai* (“Diamantwereld”)- en de *taizōkai* (“Baarmoederwereld”)-mandala centraal. Voor een goede inleiding tot deze twee mandala’s, zie: Elizabeth ten Grotenhuis, *Japanese Mandalas. Representations of Sacred Geography*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 1998, hoofdstuk 4.
- 5 De metaforische waarde heeft uiteraard betrekking op alles dat “niet gezien” wordt in een vakgebied. Daarnaast, zoals een collega meteen na afloop van de oratie opmerkte, kan en moet zij ook slaan op de gedeeltelijke onkenbaarheid van de *ruimte* die een vakgebied inneemt.
- 6 H. Richard Okada, *Figures of Resistance. Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian Texts*, Durham: Duke University Press, 1991, m.n. p. 4-13. De opmerking “the first book really written for grown-ups” is van Richard Bowring in zijn bespreking ervan in *Japan Forum* 5 (1993), p. 288.
- 7 Jonathan Culler, “Anti-Foundational Philology”, *Comparative Literature Studies* 27: 1 (1990), p. 49-52, m.n. p. 51.
- 8 Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1987, m.n. hoofdstuk 1 (“Setting the Terms”).
- 9 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- 10 De *locus* voor deze gedachte is de uitspraak “Academic politics is so bitter because the stakes are so low”, die doorgaans wordt toegeschreven aan Henry Kissinger (1923), vooral bekend als Minister van Buitenlandse Zaken van de VS onder president Richard Nixon in de jaren zeventig van de vorige eeuw.
- 11 Voor deze geschiedenis: Abe, *The Weaving of Mantra*, p. 347. Het Ministerie voor het Keizerlijk Huishouden (de *kunaishō*; tegenwoordig: *kunaichō*, of Imperial Household Agency) werd opgericht in 1869.
- 12 Voor een twaalfde-eeuwse visualisatie van de “Mantrahal” (Shingon’in) tijdens de *mishuhō*, zie *Nenjū gyōji emaki* (“Rolschildering van jaarlijkse rituelen”), red. Komatsu Shigemi, deel 8 van *Nihon no emaki* (“Rolschilderingen van Japan”), Tokyo: Chūō Kōronsha, 1987, p. 33.
- 13 De gewoonte om een portret van de haast mythische dichter Kakinomoto no Hitomaro (?-710?) centraal te stellen in een ritueel dat poëzieactiviteiten een tamelijk religieus karakter gaf dateert van 1118. Oorspronkelijk ontworpen als ritueel onder auspiciën van één specifieke dichtersfamilie (het zgn. Rokujō-huis), was de gecodificeerde verering van Hitomaro binnen een eeuw uitge-

groeit tot een generiek ritueel voor allen die de dicht-kunst als expert beoefenden.

- 14 Het dagboek van Fujiwara no Teika (ook wel gelezen als: Sadaie; 1162-1241) is de *Meigetsuki* ("Aantekeningen van een heldere maan"). De bewuste beschrijving en plattegrond zijn te vinden in het lemma voor Kennin 2 (1202).5.26. *Meigetsuki*, red. Hayakawa Junsaburō, deel 1, Tokyo: Kokusho Kankōkai, 1912, p. 263. De vorst in kwestie was de zgn. "afgetreden keizer" (*in*) en feitelijk hoofd van de keizerlijke familie Go-Toba (1180-1239, reg. 1183-1198), die de grote motor was achter de achtste keizerlijke bloemlezing *Shinkokin wakashū* ("Nieuwe gedichten van vroeger en nu") waaraan in 1202 nog volop werd gewerkt.
- 15 *Minamoto no Ienaga nikki* ("Memoires van Minamoto no Ienaga", ca. 1211-1221), in deel 15 van *Zokozoku gunsho ruijū*, Tokyo: Kokusho Kankōkai, 1907, p. 676. De secretaris in kwestie, Minamoto no Ienaga (1173-1234), beschrijft een situatie in 1201.
- 16 Tabuchi Kumiko, "Utaawase no kōzō. Nyōbō kajin no ichi" ("De structuur van dichtwedstrijden. De positie van hofdame-dichters"), in *Waka o rekishi kara yomu* ("Japanse poëzie lezen vanuit de geschiedenis"), red. Kanechiku Nobuyuki en Tabuchi Kumiko, Tokyo: Kasama Shoin, 2002.
- 17 Chino Kaori, "Gender in Japanese Art", *Aesthetics* 7 (1996); herdrukt in *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, red. Joshua S. Mostow, Norman Bryson en Maribeth Graybill, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, p. 17-34. Dit betreft een Engelstalige versie van Chino's oorspronkelijke artikel "Nihon bijutsu no jendā" ("Gender in de Japanse kunst"), *Bijutsushi* 136 (1994). Chino Kaori groeide sindsdien uit tot een van Japans meest toonaangevende kunsthistorici én gender-theoretici.
- 18 Zie bijvoorbeeld Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
- 19 Een belangrijk vroeg moment in het aanwijzen van het Heian-hof als locus van een Japanse identiteit is de zgn.

kokugaku ("nationale studiën")-beweging uit de achttiende eeuw. Deze probeerde de studie van 'eigen' Japanse tradities, in tegenstelling tot geïmporteerde Chinese culturele invloeden, in religie, geschiedenis en literatuur te doen herleven. *Kokugaku* putte zijn inspiratie voor een groot deel uit Japanse klassieke werken uit m.n. de achtste eeuw als vertegenwoordigers van een primitief Japans gouden tijdperk, vrij van de invloeden van confucianisme, boeddhisme en andere niet-Japanse geloven en gebruiken, dat wil zeggen uit een tijd vóór de Heian-periode. Toch was er ook grote belangstelling onder *kokugaku*-geleerden voor werken uit de tiende en elfde eeuw. Bovenaan die lijst stonden *De vertelling van Genji* (*Genji monogatari*, begin elfde eeuw) en vroege poëtica's en hun opvattingen over "essentie" van Japanstalige poëzie en die stamden nu eenmaal voornamelijk uit de Heian-periode. De in moderne tijd tot ultiem cliché van Japanse esthetiek verheven idee dat Japanners een bijzondere gevoeligheid bezitten voor *mono no aware* ("de pathos der dingen") gaat bijvoorbeeld terug op analyses van *De vertelling van Genji*, én van *mono no aware* als motor voor poëzieproductie, door Motoori Norinaga (1730-1801), één van de voormannen van *kokugaku*. Voor recente evaluaties van *kokugaku*-visies op Heian-erfenissen, zie bijvoorbeeld Tomiko Yoda, *Gender and National Literature. Heian Texts in the Constructions of Japanese Modernity*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 25-40; Susan Burns, *Before the Nation. Kokugaku and the Imagining of Community*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 90-99; Patrick W. Caddeau, *Appraising Genji. Literary Criticism and Cultural Anxiety in the Age of the Last Samurai*, Albany: State University of New York Press, 2006, p. 51-56.

- 20 Het *kana*-schrift wordt onderverdeeld in twee vormen, resp. het zgn. *katakana* en *hiragana*. Dit laatste wordt algemeen gebruikt.
- 21 Dit is *Kokin wakashū* ("Verzameling van gedichten van vroeger en nu"). De keizerlijk opdracht tot samenstelling ervan dateert van 905; waarschijnlijk in 913 of 914 bood

de vier man sterke redactie het voltooid manuscript van de bloemlezing aan aan de troon. Twee integrale vertalingen zijn: Helen Craig McCullough, vert., *Kokin Wakashū. The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 1985; en Laurel Rasplica Rodd met Mary Catherine Henkenius, vert., *Kokin Wakashū. A Collection of Poems Ancient and Modern*, Princeton: Princeton University Press en Tokyo University Press, 1984.

- 22 De literatuur over de *gender*-identificatie van deze twee schrifttalen is omvangrijk. Ik volsta hier met een verwijzing naar: T.J. Harper, “Tweetaligheid en bisexualiteit”, in *Literatuur en tweetaligheid*, red. W.J. Boot, Leiden: Onderzoeksschool CNWS, 1994, p. 190-201.
- 23 Er bestaat door de decennia heen veel onduidelijkheid over een juist begrip van de term *onna-e* en daarmee ook van de term *otoko-e*. Zie bijvoorbeeld de commentaren bij *Kagerō nikki* (“Spinrag-memoires”, laat tiende eeuw), de oudste locus voor de term *onna-e*, en het beroemde *Makura no sōshi* (“Het hoofdkussenboek [van Sei Shōnagon]”, ca. 1000). Afgezien van een vroege (en, naar het zich laat aanzien, onjuiste) neiging om “mannenschilderingen” (*otoko-e*) gelijk te stellen aan “Chinese schilderijen” (*kara-e*), en daarmee dus “vrouwenschilderingen” (*onna-e*) te identificeren met “Japanse schilderijen” (*yamato-e*), zijn er ook theorieën die *onna-e* interpreteren als zwart-witte lijntekeningen versus *otoko-e* als schilderijen in kleur. Wel is er een zekere consensus die aanneemt dat *onna-e* overwegend hun inspiratie halen uit narratief proza in het Japans (*monogatari*, “vertellingen”), in tegenstelling tot bijvoorbeeld landschappen. Dit laatste wordt mede ingegeven door de opmerking van Sei Shōnagon in haar *Hoofdkussenboek*, dat zij van “vrouwenschilderingen” houdt, vooral wanneer deze vergezeld gaan van “interessante woorden”. Voor enkele Japanse commentaren bij deze twee passages, zie voor *Kagerō nikki*: Kawaguchi Hisao in deel 20 van *Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1957, p. 309, noot 20;

Kimura Masanori en Imuta Tsunehisa, deel 9 van *Nihon koten bungaku zenshū*, Tokyo: Shōgakukan, 1973, p. 371, noot 9; en Imanishi Yūichirō, in deel 24 van *Shin Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1989, p. 221, noot 29. Voor commentaren bij de *Makura no sōshi*-passage, zie: Ikeda Kikan en Kishigami Shinji, in deel 19 van *Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1958, p. 72, noot 17 (*dan* 31); Matsuo Satoshi en Nagai Kazuko, in deel 11 van *Nihon koten bungaku zenshū*, Tokyo: Shōgakukan, 1974, p. 108, noot 14 (*dan* 31); en Watanabe Minoru, deel 25 van *Shin Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1991, p. 38, noot 2 (*dan* 28). Maar zie bijvoorbeeld ook: Akiyama Terukazu, *Ochō kaiga no tanjō. “Genji monogatari emaki” o megutte* (“De geboorte van hofschilderkunst. [Een studie naar] de ‘Rolschildering van de Vertelling van Genji’”), Chūkō Shinsho 173, Tokyo: Chūō Kōronsha, 1968, p. 166-178. Een extreem geval is Ivan Morris in zijn vertaling van *Het hoofdkussenboek*: hij interpreteert *onna-e* als erotische schilderijen. Dat is op zijn zachtst gezegd merkwaardig, gegeven de context; waarom zou Sei Shōnagon in haar lijst “hartverwarmende dingen” (*kokoro yuku mono*) als eerste erotische tekeningen noemen? Ivan Morris, vert., *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, Oxford: Oxford University Press, 1967, deel 2, p. 34, noot 146. Voor een recente studie naar Heian-hofdames en hun gewoonte het lezen van vertellingen te combineren met het illustreren ervan, zie Joshua S. Mostow, “Female Readers and Early Heian Romances: The *Hakubyō Tales of Ise Illustrated Scroll Fragments*”, *Monumenta Nipponica* 62: 2 (2007), p. 135-177.

- 24 De kwalificatie “xenofob” is van Bruce Batten, *To the Ends of Japan. Premodern Frontiers, Boundaries, and Interactions*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2003, p. 158.
- 25 Tomi Suzuki, “Gender and Genre. Modern Literary Histories and Women’s Diary Literature”, in *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese*

Literature, red. Haruo Shirane en Tomi Suzuki, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 71-95.

- 26 Voor een indruk van deze studies, zie mijn *The Pursuit of Loneliness: Chinese and Japanese Nature Poetry in Medieval Japan, ca. 1050-1150*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995. Voor recent gebruik van de inzichten van deze onderzoeksresultaten om Japanse literatuurgeschiedenis te herschrijven, zie bijvoorbeeld David T. Bialock, *Eccentric Spaces, Hidden Histories. Narrative, Ritual, and Royal Authority from The Chronicles of Japan to The Tale of the Heike*, Stanford: Stanford University Press, 2007; en mijn “The Way of the Literati: Chinese Learning and Literary Practice in Mid-Heian Japan”, in *Heian Japan, Centers and Peripheries*, red. Mikael S. Adolphson, e.a., Honolulu: University of Hawai’i Press, 2007, p. 105-128.

- 27 Dit idee leeft al wat langer. Hieraan gekoppeld is de gedachte dat het Sino-Japans (*kanbun*) geen “Chinees” is maar een eigen schrifttaal van de Japanners, overigens een stelling die veel sinologen onderschrijven om m.i. vaak dubieuze redenen. Het is een redenering die doet denken aan debatten over de verschillende vormen van Engels in de wereld, waarbij slechts één variant (nl. “the Queen’s English” dan wel “het Amerikaans”) als de correcte variant wordt beschouwd, in plaats van als een oude of oorspronkelijke.

In de inleiding tot hun *kanbun*-tekstboek schrijven Akira Komai en Thomas H. Rohlich dat hun voorbeeldteksten er weliswaar als klassiek Chinees uit mogen zien, maar dat zij slechts grafische weergaves zijn van teksten in het Japans: “It is important to remember that the subject of this text is Japanese *kanbun*, neither classical Chinese nor for that matter the Chinese language as written by Japanese. [...] the Japanese *kanbun* treated in this text is the written representation of the Japanese language in the *kundoku* [= *yomikudashi*, IS] style, not classical Chinese.” Akira Komai en Thomas H. Rohlich, *An Introduction to Japanese Kanbun*, Nagoya: University of Nagoya Press, 1988, p. xiii. Een recentere verwijzing naar dit idee is te

vinden in: David Lurie, “On the Inscription of the Hitomaro Poetry Collection: Between Literary History and the History of Writing”, *Man’yōshū kenkyū* (2004), p. 1-50 (m.n. p. 9). Een omkering van deze gedachte bestaat ook: Mark Morris heeft ruim twintig jaar geleden geprobeerd om een aantal achttiende-eeuwse Japanse gedichten te lezen als Chinese gedichten. Daarbij is het uitgangspunt dat de lettergreeptekens (de zgn. *man’yōgana*) waarmee het gedicht geschreven is niet alleen een puur instrumentele functie hebben (nl. een lettergreep vertegenwoordigen) maar ook gelezen kunnen worden volgens de oorspronkelijke betekenis van de Chinese karakters waarvan deze lettergreeptekens zijn afgeleid. Mark Morris, “Waka and Form, Waka and History”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 46: 2 (1986), p. 551-610 (zie m.n. p. 557-558).

- 28 *Murasaki Shikibu nikki*, *Murasaki Shikibu shū* (“Memoires van Murasaki Shikibu, Poëzieverzameling van Murasaki Shikibu”), red. Yamamoto Ritatsu, deel 35 van *Shinchō Nihon koten shūsei*, Tokyo: Shinchōsha, 1980, p. 98. Een variant geeft *shidokenaku* (zelfde betekenis). *Murasaki Shikibu nikki*, red. Ikeda Kikan en Akiyama Ken, deel 19 van *Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1958, p. 501. Er blijkt opmerkelijk genoeg een groot verschil van interpretatie te bestaan tussen enerzijds westerse vertalers van deze passage - en m.n. de uitdrukking *shidokena nagara* - en anderzijds Japanse tekstcommentatoren. Vertalers benadrukken het idee van een taboe op vrouwelijke kennis van het Chinees; commentatoren daarentegen suggereren eerder dat Murasaki Shikibu niet wil epateren met haar vaardigheid in het lezen van Chinees. Het is het verschil tussen enerzijds een verboden activiteit (vertalers) en anderzijds een studieclub met technische mancos (commentatoren). Het is een uitzonderlijk voorbeeld van hoe vertalers systematisch afwijken van de door hen geconsulteerde tekstedities.

Richard Bowring vertaalt de uitdrukking als “to keep it secret”. Richard Bowring, vert., *The Diary of Lady Murasaki*, London: Penguin Books, 1996, p. 58. René

Sieffert in zijn Franse vertaling geeft: “dans le plus grand secret”. Murasaki-shikibu, *Journal*, vert. René Sieffert, Parijs: Publications orientalistes de France, 1978, p. 72-73. De eerste Engelse vertaling van de memoires geeft “very secretly”. Annie Shepley Omori en Kochi Doi, vert., *Diaries of Court Ladies of Old Japan*, Boston en New York: Houghton Mifflin, 1920 (herdruk: Mineola: Dover Publications, 2003), p. 136. Met andere woorden, de opvatting dat *shidokena nagara* (var. *shidokenaku*) opgevat moet worden als uiting van een taboe op het lezen van Chinese teksten door vrouwen is onder Westerse vertalers in ieder geval een oude overtuiging.

Deze opvatting wordt in het geheel niet door Japanse tekstcommentatoren ondersteund. Dat is een vrij bizarre situatie. Yamamoto Ritatsu bijvoorbeeld in de Shinchō-teksteditie geeft als glos “weliswaar informeel” (*seishiki de wa nai ga*) en annoteert deze met de opmerking: “Er was geen noodzaak voor vrouwen om Chinese werken te bestuderen en zij deden niet aan formele studie ervan. Voor vrouwen was het niet goed om openlijk uiting te geven van kennis van het Chinees.” De nuance ligt dan niet zozeer in de vraag of vrouwen toegang hadden tot het Chinese schrift (dat hadden zij), maar in de vraag of aan de studiesessie van Murasaki Shikibu en haar keizerin een formeel karakter moet worden toegekend (waarschijnlijk niet). Ikeda Kikan en Akiyama Ken annoteerden *shidokenaku* in 1958 als “moeizaam”, “onzeker” (*tadota-doshiku*), wat suggereert dat Murasaki Shikibu aangeeft dat zij en haar vorstin technische problemen hadden met de Chinese tekst (vermoedelijk vanwege het gebrek aan formele training). Zie geciteerde Iwanami-teksteditie, p. 501, noot 28. Ook andere tekstcommentatoren houden deze lijn aan. Zo gaf Nakano Kōichi in 1971 de betekenis “chaotisch”, “verward”, “slordig”, met als vrije vertaling: “niet gehinderd door enige kennis”. *Murasaki Shikibu nikki*, red. Nakano Kōichi, in deel 18 van *Nihon koten bungaku zenshū*, Tokyo: Shōgakusan, 1971, p. 245, noot 26. In 1989 gaf een nieuwe teksteditie “weliswaar op een

warrige manier” (*toritomenaku de wa aru ga*, als glos voor *shidokena nagara*). *Murasaki Shikibu nikki*, red. Itō Hiroshi, in deel 24 van *Shin Nihon koten bungaku taikei*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1989, p. 315, noot 28. Een enigszins afwijkende interpretatie geeft de kunsthistoricus Komatsu Shigemi. In zijn editie van de *Illustraties van de memoires van Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki ekotoba*, een rolschildering uit de dertiende eeuw) vertaalt hij het *shidokena nagara* van de brontekst als “onbeholpen”, “met nog weinig resultaat” (*mijuku-nagara*) maar voegt daaraan wel toe: “heimelijk” (*hisoka ni*). *Murasaki nikki ekotoba*, red. Komatsu Shigemi, deel 9 van *Nihon no emaki*, Tokyo: Chūō Kōronsha, 1987, p. 20.

Kortom, Westerse vertalers lijken in dit geval erg last te hebben van een fixatie op een verondersteld taboe op “China” voor vrouwen. De interpretatie dat we hier met een taboe te maken hebben wordt zeker niet algemeen gedeeld onder westerse literatuurhistorici. Zie bijvoorbeeld Robert Borgen, “The Politics of Classical Chinese in the Early Japanese Court”, in *Rhetoric and the Discourses of Power in Court Culture: China, Europe, Japan*, red. David R. Knechtges en Eugene Vance, Seattle en London: University of Washington Press, 2005, p. 227-228.

29 De spraakmakendste vertolking van dit idee is het hoofdstuk “Heian Calligraphy” in Thomas LaMarre, *Uncovering Heian Japan. An Archeology of Sensation and Inscription*, Durham, NC: Duke University Press, 2000, p. 93-115. LaMarre staat hierin niet alleen; zie bijv. ook Tomiko Yoda, “Literary History against the National Frame, or Gender and the Emergence of Heian Kana Writing”, *Positions* 8: 2 (2000), p. 465-497. Ook in Japanse publicaties wordt de relatie tussen *mana* en *kana* wel als een visuele relatie en niet (of minder) als talige tegenstelling gepresenteerd; zie bv. Shinkawa Tokio, *Kanji bunka no naritachi to tenkai* (“Ontstaan en ontwikkeling van de *kanji* [karakter]-cultuur”), Tokyo: Yamakawa Shuppansha, 2002 (m.n. hoofdstuk 2, “Mienikui ‘mana’ to ‘kana’” [“Moeilijk te onderscheiden *mana* en *kana*”]). Het

beeld van de “China” - “Japan” assemblage als het product van een binaire machine is van Thomas LaMarre (p. 33).

- 30 Het idee dat de Heian hofcultuur *in essentie* een hybride cultuur was, die “China” vermengde met “Japan” (en dus “mannelijk” met “vrouwlijk”) is het uitgangspunt van een aantal recente studies, zoals die van Thomas LaMarre (zie noot 27, hierboven) en Atsuko Sakaki, die haar inspiratie onder meer ontleent aan Homi Bhabha’s *The Location of Culture* (1993) en Japan ziet als een postkoloniale cultuur *avant la lettre* (en een die, technisch gesproken, ook nooit gekoloniseerd is geweest). Atsuko Sasaki, *Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2005.

PROF.DR. I.B. SMITS



- 9 nov. 1994 Promotie. Promotieonderzoek verricht met financiering door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO)
- 1995 - 1998 Akademie-onderzoeker, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW), Universiteit Leiden
- 1998 - 1999 Post-doc onderzoeker NWO, Universiteit Leiden
- 2000 Visiting Associate Professor, Department of East Asian Languages and Literatures, Yale University
- 2000 - 2006 Universitair docent, Opleiding Talen en culturen van Japan en Korea, Universiteit Leiden
- 2006 - 2007 Universitair hoofddocent, Opleiding Talen en culturen van Japan en Korea, Universiteit Leiden
- 1 febr. 2007 Benoeming als hoogleraar “Letteren en culturen van Japan”, Universiteit Leiden
- 2008-2009 Wetenschappelijk Directeur, Leiden Institute for Area Studies (LIAS)

Het vakgebied van Ivo Smits omvat met name literatuur en film in Japan. Zijn onderzoek richt zich vooral op vroegmiddeleeuwse teksten in zowel klassiek Japans als klassiek Chinees. Tweektaligheid (of ‘tweeschriftigheid’), dichter/mecenas-netwerken en concepten van verbeelding en representatie zijn daarbinnen drie grote thema’s die hem bezighouden. Hij is de auteur van onder meer “China as Classic Text” in *Tools of Culture* (2009), “The Way of the Literati: Chinese Learning and Literary Practice in Mid-Heian Japan” in *Heian Japan, Centers and Peripheries* (2007), *Dictionary of Sources of Classical Japan* (2006, met anderen), “Teika and the Others: Poetics, Poetry, and Politics in Medieval Japan” (*Monumenta Nipponica* 2004), *Reading East Asian Writing: The Limits of Literary Theory* (2003, with Michel Hockx), *Bewogen Betrekkingen: 400 jaar Nederland-Japan* (2000, met Leonard Blussé en Willem Remmelink), *The Pursuit of Loneliness: Chinese and Japanese Nature Poetry in Medieval Japan, ca. 1050-1150* (1995).



Universiteit Leiden